

EXPRESIONES  
**SONIDOS, MÚSICAS Y ESPACIOS**  
TOMO 1



Sonidos somos: Naturaleza, espacios e identidades · Sonidos sagrados: Cantos, poéticas y ceremonias  
Sonidos, silencios y ausencias: Arqueología, colonial y republicano

Memorias de la Trigésima Séptima  
**REUNIÓN ANUAL DE ETNOLOGÍA**









MEMORIAS  
DE LA RAE

EXPRESIONES  
**SONIDOS, MÚSICAS  
Y ESPACIOS**

TOMO 1

XXXVII | La Paz | 21 al 25 de agosto de 2023

XIII | Sucre | 20 y 21 de septiembre de 2023

VII | Santa Cruz | 11 y 12 de octubre de 2023

II | Cochabamba | 25 y 26 de octubre de 2023

Bolivia, 2024



Museo Nacional de Etnografía y Folklore (editor)  
EXPRESIONES, SONIDOS, MÚSICAS Y ESPACIOS Tomo 1. Memorias de la Trigésima Séptima  
Reunión Anual de Etnología. – La Paz: MUSEF, 2024.  
284 páginas; ilustraciones a color; cuadros. – (Memorias de la Reunión Anual de Etnología N.º 37)

D.L.: 4-1-259-2024 P.O.  
ISBN O.C.: 978-9917-607-27-4  
ISBN TOMO I: 978-9917-607-28-1

/ MUSICA / SONIDO / INSTRUMENTOS MUSICALES / SONORIDAD / PAISAJE  
SONORO / MUSICA PARA RITUALES INDIGENAS / FORMAS MUSICALES /

CDD: 301

## EXPRESIONES, SONIDOS, MÚSICAS Y ESPACIOS Tomo 1. Memorias de la Trigésima Séptima Reunión Anual de Etnología

### BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

**Roger Edwin Rojas Ulo:** Presidente a.i.  
**Diego Alejandro Pérez Cueto Eulert:** Director a.i.  
**Gabriel Herbas Camacho:** Director a.i.  
**Gumercindo Héctor Pino Guzmán:** Director a.i.  
**Oscar Ferrufino Morro:** Director a.i.

### FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

**Luis Oporto Ordoñez:** Presidente del Consejo de Administración  
**Susana Bejarano Auad:** Vicepresidenta del Consejo de Administración  
**Guido Pablo Arze Mantilla:** Consejero  
**Jhonny Quino Choque:** Consejero  
**Roberto Aguilar Quisbert:** Consejero  
**Manuel Monrroy Chazarreta:** Consejero

**Directora MUSEF:** Elvira Espejo

**Coordinación General:** Salvador Arano Romero

**Comité editorial MUSEF:** Elvira Espejo, Salvador Arano Romero, Irene Uturunco, Miriam Lima, Milton Eyzaguirre, Edwin Usquiano, Patricia Alvarez, José Luis Paz, Richard Mújica, Ladislao Salazar, Gabriela Behoteguy, Carla Nina, Magdalena Callisaya y Edgar Huanca

**Diseño y diagramación:** Tania Prado

**Edición de imágenes:** Viviana Pacheco, Mariana Álvarez y Naomi Quenallata

**Corrección de texto:** Wilmer Urrelo

**Registro y digitalización del evento:** Archivo Central MUSEF

**Correspondencia y canje:** © MUSEF EDITORES La Paz: Calle Ingavi 916, teléfonos: (591-2) 2408640,

Fax: (591-2) 2406642, Casilla Postal 5817, [www.musef.org.bo](http://www.musef.org.bo), [musef@musef.org.bo](mailto:musef@musef.org.bo)

**Succe:** Calle España 74, teléfono y fax: (591-4) 6455293

### Incluye códigos QR:

- 1) “Las antaras colectivas y los ayarachis, un gran tiempo antes de los sikus”, de Carlos Sánchez Huaranga.
- 2) “Wiñayataki Bolivia Manta”, de Carlos Arguedas, Julio Arguedas, Wilson Chambi, Mario Condori, Santos Yujra y Marisol Diaz Vedia.
- 3) “Conversando sobre La ópera chola: Reflexiones sobre la investigación sobre música, danzas y culturas populares en relación a la sociedad boliviana”, de Mauricio Sánchez Patzy.
- 4) “‘Sonido del Naupajpacha’ - Música experimental supuesta prehispanica”, de Arnaud Gérard.
- 5) “Voces y pasos del territorio de la Autonomía Guaraní Charagua Iyambae”, de Escuela de Periodismo Indígena y Elías Caurey.
- 6) “Cómo se hizo La ópera chola: reflexionando sobre la investigación y el estudio sobre música y culturas populares”, en Bolivia de Mauricio Sánchez Patzy.

**Depósito legal:** 4-1-259-2024 P.O.

**ISBN O.C.:** 978-9917-607-27-4

**ISBN TOMO I:** 978-9917-607-28-1

**CDD:** 301

**Primera edición:** Agosto de 2024

La Paz, Bolivia

---

Es una publicación del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), auspiciada por la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB)

• Los artículos de este volumen son de completa responsabilidad de los autores.

• Todas las ponencias, incluidas las no editadas en este texto, pueden ser consultadas en el Archivo Central del MUSEF.

## COMITÉ ORGANIZADOR

**COORDINACIÓN:** Elvira Espejo, Salvador Arano Romero y Yenny Espinoza.

**ADMINISTRACIÓN FINANCIERA:** Mónica Ventura, Katherine Chávez, Antonio Condarco y Silvia Tacuri.

**SECRETARÍA:** Brenda Sanjinés.

**MODERADORES:** Miriam Lima e Ireneo Uturunco (Mesa 1)  
Milton Eyzaguirre y Edwin Usquiano (Mesa 2)  
José Luis Paz y Patricia Alvarez (Mesa 3)  
Richard Mújica y Ladislao Salazar (Mesa 4)  
Gabriela Behoteguy y Carla Nina (Mesa 5)  
Magdalena Callisaya y Edgar Huanca (Muestras Audiovisuales)

**FILMACIÓN:** Josselyn Barrios, Diego Aguilar, Estefanía Rada, Lucio Mamani, Primitivo Alanoca, Alfredo Campos, Ernesto Millán, Marco Antonio Castillo, Nercy Mamani, Indira Ojeda, Simón Poma, Damián Roca y José Kevin Velasquez.

**FOTOGRAFÍA:** Tania Prado, Darío Durán, Juan Manuel Rada, Estefanía Rada, Primitivo Alanoca y Alfredo Campos.

**APOYO EN SALA Y CONTEO:** Yenny Espinoza, Isaac Callisaya, Wilmer Urrelo, Angel Honorio, Brenda Sanjinés y Fabiola Calderón.

**PROTOCOLO:** Estefanía Rada, José Luis Paz, Milton Eyzaguirre, Brenda Sanjinés y Fabiola Calderón.

### TRANSMISIÓN Y

**CIRCUITO CERRADO:** Lucio Mamani, Lorna Aguilar, Diego Aguilar, Josselyn Barrios y Ernesto Millán.

**DIFUSIÓN:** Milton Eyzaguirre y Estefanía Rada.

### INSCRIPCIÓN

#### DE PARTICIPANTES:

**Y EXPOSITORES:** Fabiola Calderón, Melisa Ramos, Ángel Honorio, Mary Luz Copari, Lorna Aguilar y Lucio Mamani.

**INSCRIPCIÓN VIRTUAL:** Lorna Aguilar.

**CONTROL DE ASISTENCIA:** Lorna Aguilar, Lucio Mamani, Estefanía Rada, Lorna Aguilar, Ana Calanis, Magdalena Callisaya y Edgar Huanca.

**PAPELERÍA Y DISEÑO:** Tania Prado, Salvador Arano, Patricia Alvarez y Wilmer Urrelo.

**REFRIGERIOS:** Mónica Ventura, Katherine Chávez, Antonio Condarco, Silvia Tacuri, Jesús Quispe, Santiago Flores y Juan Carlos Ticona.

**APOYO LOGÍSTICO:** Miguel Centeno, Santiago Flores, Fernando Davalos, David Silva y Juan Carlos Ticona.

### INVITADOS Y

#### AGRADECIMIENTOS:

Carlos Sánchez Huaranga, Carlos Arguedas, Julio Arguedas, Wilson Chambi, Mario Condori, Santos Yujra, Marisol Diaz Vedia, Mauricio Sánchez Patzy, Arnaud Gérard, Escuela de Periodismo Indígena y Elías Caurey.

#### RECONOCIMIENTOS:

Sagrada Coca, Casimiro Canchi, Wititis, Waka Tinti, Violnes de Tacuara de Urubiché, Bolivia Manta, Danza Liberia, Danza Tijeras, Ayllu Pacha Ajayu, Arete Guazu, Sikuris de Taypi Ayca, Arawimanta, Jach'a Tanta Dazanti de Umala, Julia Julas, Jach'a Tanta Dazanti de Aachacachi, Escuela Nacional de Música Simeón Roncal y Comunidad Najama.



## CONTENIDO

PRÓLOGO	
Salvador Arano Romero	9
<b>MAGISTRAL</b>	<b>13</b>
AYARACHIS ANTIGUOS Y SIKURIS MODERNOS: DE LOS SACROS RITUALES A LAS FIESTAS MESTIZAS	
Carlos Sánchez Huaringa	15
<b>MESA 1. SONIDOS SOMOS: NATURALEZA, ESPACIOS E IDENTIDADES</b>	<b>39</b>
DEL RUIDO AL SILENCIO: ANÁLISIS DEL ESPECTRO AUDIBLE DEL PAISAJE SONORO DE LA PAZ Y SU IMPACTO EN LOS ESPACIOS URBANOS	
Andres Villegas Jorge	41
<i>SUXUX, SUXA, SUJAKIWA JALLUPACHANXA:</i> EL SONIDO ES SUAVE Y LLANO EN TIEMPO DE LLUVIA	
Cristóbal Condoreno Cano	57
UN MUNDO DE SONIDOS	
Franklin P. Lique Lima	61
LA ORALIDAD Y ELEMENTOS EN EL RITUAL DE LA <i>QHO'A</i> DE INICIO DE SIEMBRA EN LA COMUNIDAD DE PISILI (MUNICIPIO DE TARABUCO)	
Jhoselyn Abigail Miranda Llanqui	73
MÚSICA <i>QAÑAQ'Y JAYNTILLA</i> EN LLAMAS DE BOLIVIA	
Sixto Icuña Funes	89
<b>MESA 2. SONIDOS SAGRADOS: CANTOS, POÉTICAS Y CEREMONIAS</b>	<b>97</b>
BARROCO MISIONAL: MÚSICA DE VÍSPERAS EN LAS REDUCCIONES DE CHIQUITOS	
Carolina Guadalupe Perez Quenallata Yolanda Genoveva Perez Quenallata	99
HABLANDO CON LOS MUERTOS EN EL MONTE TSMANE' <i>PEYACSI SÑ'ITY IN</i>	
Fernando Vladimir Alvarez Burgos	111
LA MÚSICA DE <i>PALLAKUYA</i> Y EL MITO DE <i>ISPA-ILLA</i>	
Oscar E. Chambi Pomacahua	123
LA VIGENCIA E IMPORTANCIA DEL LÉXICO MUSICAL AYMARA EN EL MUNICIPIO DE COPACABANA, PROVINCIA MANCO KAPAC	
Mary Luz Copari Isabel Quispe Alberta Mayta	137

<b>MESA 3. SONIDOS, SILENCIOS Y AUSENCIAS: ARQUEOLOGÍA, COLONIAL Y REPUBLICANO</b>	<b>149</b>
MÚSICA EN LAS FIESTAS PATRONALES EN EL CENTRO DE LOS ANDES, SU DISTRIBUCIÓN EN EL ESPACIO FÍSICO Y EL TIEMPO Gerardo Ichuta	151
LA FIESTA DOMINICAL DE BANDAS FOLKLÓRICAS DE LOS ANDES Clemente Mamani Laruta	163
CONSTRUCCIONES DEL SENTIR INDIO, SENTIR NACIONAL. TEMÁTICAS COREOGRÁFICAS DE LA ACADEMIA NACIONAL DE DANZA Y DEL BALLET OFICIAL DE BOLIVIA (1951-1978) Darío Jadmar Durán Sillerico	171
INSTRUMENTOS DE LAS COMUNIDADES CAMPESINAS DE ORIGEN COLONIAL David Ordóñez Ferrer	183
ANTE EL <i>SIKURI</i> Y EL TIEMPO REFLEXIONES EN TORNO A LA EXPOSICIÓN <i>ESCUCHAR AL VIENTO</i> Gabriela Behoteguy Chávez	191
SONIDOS ALEGRES Y RITUALES EN TIWANAKU. UNA REVISIÓN DE SUS INSTRUMENTOS MUSICALES Ana Gabriela Usnayo Poma Salvador Arano Romero	205
INSTRUMENTOS SONOROS SUDAMERICANOS José Pérez de Arce A.	223
SONORIDAD Y NARRATIVA DE LOS HUAYÑOS EN LAS DANZAS CHUTA Y <i>PATAK PULLIRANI</i> Judith López Uruchi	239
MÚSICA EN TIEMPOS DE DICTADURA Pablo Daniel Loza Tapia	253
MEGÁFONOS LÍTICOS MONUMENTALES DE KALASASAYA Y LA FIESTA EN TIWANAKU: UNA POSIBLE INTERPRETACIÓN DESDE LA ETNOGRAFÍA Y LA ETNOARQUEOLOGÍA Raúl Liendo Balderrama Natalia Herbas Agramont	263
RECUPERACIÓN DE LA MÚSICA AUTÓCTONA DEL DEPARTAMENTO DE LA PAZ: CASO MOSETENE, TSIMANE, LECO, AIMARA, QUECHUA Rolando Flores Lima	273

## PRÓLOGO

Salvador Arano Romero<sup>1</sup>

### Un mundo de sonidos

Desde 1987 el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) ha llevado a cabo la Reunión Anual de Etnología (RAE), evento que ha marcado, en sus diferentes etapas, momentos de transformación del conocimiento. Los últimos años han marcado un trabajo en conjunto con las comunidades locales, enfatizando en sus filosofías, pero sobre todo en su lenguaje. Esto ha llevado al replanteamiento de diferentes conceptos desde el punto de vista local que, más allá de hacer traducciones literarias, se toma en cuenta todo su contenido sensorial.

Es por ello que, durante la gestión 2022, se incorporó el concepto Crianza Mutua, el cual abre un mundo de posibilidades en cuanto a la investigación, pero principalmente a ver diferentes formas de abordaje teórico para las propuestas de la RAE. En este sentido, el 2023 se propuso llevar a cabo la temática “sonidos, músicas y espacios” que, en líneas generales, hace alusión a que el mundo está plagado de múltiples sonidos, incluyendo al silencio. Sin embargo, estos sonidos son particulares según los contextos socionaturales y serán peculiares en momentos específicos. Por lo tanto, las músicas, los instrumentos musicales, las danzas, los rituales y todo lo que acompaña a los sonidos tienen una razón de ser en el mundo.

De esta forma, los sonidos nacen, crecen, se crían y pueden morir; lo mismo pasa con los instrumentos musicales y con las vestimentas de las danzas y rituales. Por lo tanto, se afianzan las ideas la agencialidad y personificación de los objetos. Las ideas viven en un mundo plagado de otros seres con quienes se relacionan. Esta lógica está presente en gran parte de las comunidades indígenas de nuestro país y merece ser difundida en espacios urbanos para que no desaparezcan.

Por ello, la RAE 2023 se propuso, como debate central, la presencialidad permanente de los sonidos y su interacción con el entorno. De esta forma, se propició un encuentro interdisciplinario, donde convergieron antropólogos, ingenieros de sonido, sociólogos, músicos, comunidades, arqueólogos, lingüistas y grupos autóctonos.

Tomando en cuenta que la RAE –por lo general– es un encuentro de investigaciones, la temática misma demandaba salir de ese molde. En este sentido, se propuso llevar a cabo un “diálogo de sonoridades”, un encuentro de sonidos provenientes de diferentes regiones del país. Esto nos llevó a disfrutar cinco días cargados de música, tradiciones y experiencias, todo ello gracias a la participación de las siguientes agrupaciones y comunidades: Grupo Sagrada

---

1 Jefe de la Unidad de Investigación del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).

Coca; danza Wititis, de San Martín de Iquiaca; danza Liberia, de Potolo; Arete Guazu, de Macharetí (Huacaya); Jacha Tata Danzanti, de Umala; Casimiro Canchi, danza Waka Tinti, de Umala; danza Tijeras, del Perú; Sikuris, de Taypi Ayca; Julia Julas, de la Comunidad Central Qaqachaka - ayllu Qallapa; Violines de Tacuara, de Urubichá; ayllu Pacha Ajayu, Arawi Manta y Jacha Tata Danzanti, de Achacachi. Esta actividad fue llevada a cabo gracias al apoyo de diversas instituciones a quienes agradecemos enormemente: Solidar Suiza, Banco Interamericano de Desarrollo, Embajada de Brasil, Embajada del Perú, Konrad Adenauer Stiftung, Instituto para el Desarrollo Rural de Sudamérica y la Cooperación Española, quienes colaboraron con el transporte y la alimentación de las personas que compartieron su música.<sup>2</sup>

Algo que se debe resaltar para esta edición de la RAE es que se convierte en la primera en haber generado ponencias magistrales en las cuatro ciudades donde se realizó el evento. En la ciudad de La Paz tuvimos el agrado de compartir con Carlos Sánchez Huaranga, Carlos Arguedas, Julio Arguedas, Wilson Chambi, Mario Condori, Santos Yujra, Marisol Díaz Vedia y Mauricio Sánchez Patzy. En Sucre conversamos con Arnaud Gérard. En Santa Cruz nos acompañaron la Escuela de Periodismo Indígena y Elías Caurey. Y en la ciudad de Cochabamba estuvo nuevamente Mauricio Sánchez Patzy. El presente volumen contiene un código QR de cada una de estas intervenciones, esto para tener un fácil acceso a las mismas.

### Memorias de la Reunión Anual de Etnología 2023

Con base en estos encuentros interdisciplinarios se recibieron 44 artículos, los cuales expresan justamente esas reflexiones sobre el trabajo interdisciplinario en relación con los sonidos. Es interesante que en esta ocasión todas las mesas y sesiones han logrado ser parte de estos dos tomos, incluyendo una ponencia magistral y un artículo sobre una muestra audiovisual. Este primer tomo se ha dividido en cuatro partes de acuerdo a las mesas presentadas y recopila 21 aportes inéditos.

En primera instancia tenemos el aporte de Carlos Sánchez Huaranga, quien presentó una ponencia **MAGISTRAL**, que se ve reflejada en su artículo. En este trabajo el autor realiza un análisis interesante en cuanto a la distribución de los ayarichis y sikuiris en el territorio andino, desde períodos prehispánicos hasta la fecha.

Posteriormente, tenemos los artículos correspondientes a la mesa 1, la cual fue titulada **SONIDOS SOMOS: NATURALEZA, ESPACIOS E IDENTIDADES**, con cinco artículos de investigación. En esta sección contamos con el aporte de Andres Villegas Jorge, quien nos habla sobre el análisis del paisaje sonoro de La Paz y el impacto en los espacios urbanos. Cristóbal Condoreno Cano expone acerca de los sonidos e instrumentos musicales de la temporada de lluvias. Franklin P. Lique Lima escribe sobre la importancia del sonido y la música en la vida cotidiana. Luego tenemos a Jhoselyn Abigail Miranda Llanqui, quien se adentra en la comunidad de Pisili para explorar el ritual de la *qho'a* y su relación con la oralidad. Por

2 Todos los conciertos pueden ser vistos en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLCVO-sa30swQ7ifOiv5DUVr0mGNLTDxFeZa>

último, para esta parte, a partir de la música *qañaqi* y la *jayintilla*, Sixto Icuña Funes hace una recopilación de la tradición oral de Andamarca.

Luego tenemos aquellos aportes en el marco de la mesa 2, llamada **SONIDOS SAGRADOS: CANTOS, POÉTICAS Y CEREMONIAS**, que se encuentra conformado por cuatro artículos. Primero tenemos el trabajo de Carolina Guadalupe Perez Quenallata y Yolanda Genoveva Perez Quenallata, el cual describe el fenómeno de la música barroca en las misiones chiquitanas a partir de la Música de Vísperas; en seguida, Fernando Vladimir Alvarez Burgos nos evoca una celebración que ya ha desaparecido: la fiesta sagrada *Umba'* de los Tsimane'. Por su parte, Oscar E. Chambi Pomacahua analiza el mito de la *mik'ay aru*, el cual propicia la música de *pallakuya* en relación con la *ispalla*, mostrando de esa manera aspectos sonoros y visuales particulares. Y para finalizar esta parte reflexionamos la importancia del léxico aymara en la música de la región del Altiplano, gracias al trabajo de Mary Luz Copari, Isabel Quispe y Alberta Mayta.

La cuarta y última parte de este tomo corresponde a la mesa 3, denominada **SONIDOS, SILENCIOS YAUSENCIAS: ARQUEOLOGÍA, COLONIAL Y REPUBLICANO**. Esta contiene 11 artículos de investigación. Iniciamos con Gerardo Ichuta, quien nos muestra un panorama interesante y renovado de las fiestas patronales en el centro de los Andes durante la Colonia y la República. El trabajo de Clemente Mamani Laruta examina los instrumentos musicales usados en la fiesta dominical de bandas folklóricas en el área andina y cómo estos no siempre están relacionados con los calendarios agrícolas. Por su parte, Darío Jadmar Durán Sillerico nos habla de un recorrido interesante que hicieron la Academia Nacional de Danza y el Ballet Oficial de Bolivia (de 1951 a 1978), poniendo en escena varias obras de la corriente nacionalista y sus vertientes. A su vez, David Ordóñez Ferrer nos adentra a los comienzos de algunos instrumentos musicales que se usan actualmente en las comunidades, pero que tienen un origen colonial. Las exposiciones museográficas tienen un trabajo profundo detrás de ellas y Gabriela Behoteguy Chávez nos muestra la investigación y todo el proceso para el montaje relacionado con la exposición de los *Sikuris de Taypi Ayca*. Mientras que Ana Gabriela Usnayo Poma y Salvador Arano Romero hacen una síntesis de los diferentes tipos de instrumentos musicales utilizados por la sociedad Tiwanaku durante el Horizonte Tardío y remarcan su importancia en contextos rituales y festivos. Gracias a un trabajo de archivo de objetos sonoros, José Pérez de Arce realiza un análisis del diseño sonoro sobre instrumentos musicales de diferentes regiones de Sudamérica. Judith López Uruchi elabora una relación entre los huayños y las danzas de chuta y *patak pullirani* a partir de los sonidos y la narrativa. Los procesos históricos siempre han estado relacionados con la música y el período de dictaduras no fue la excepción: Pablo Daniel Loza Tapia nos hace un recorrido sobre la música que se producía durante esos años. Luego retrocederemos en el tiempo para explorar un poco sobre la posible funcionalidad de los megáfonos líticos del templo de Kalasasaya en Tiwanaku, esto gracias al artículo de Raúl Liendo Balderrama y Natalia Herbas Agramont. Para finalizar este tomo, Rolando Flores Lima nos lleva a diferentes poblaciones indígenas para mostrar y recuperar su música autóctona, como ocurre con los mosetene, tsimane, leco, aymara y quechua.

Para concluir, agradezco a Elvira Espejo Ayca, directora del MUSEF, por la confianza depositada para llevar a cabo este evento tan importante y renombrado en el país. Una retribución especial para los coordinadores de las mesas, quienes dieron el primer paso para incorporar las distintas ponencias al evento. Esta labor no hubiera sido posible sin el trabajo de Wilmer Urrelo Zárate, quien se encargó de revisar cada artículo y dialogar con los autores para contar con un texto prolijo; asimismo, este catálogo también es fruto de la paciencia de Tania Prado, quien hizo posible todo el diseño y diagramado del libro. Agradecer también a Viviana Pacheco, Mariana Álvarez y Naomi Quenallata, quienes a partir de un programa de pasantías con la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), lograron editar todas las imágenes que forman parte de esta publicación. Por último, un agradecimiento a todos los autores por confiar en el MUSEF para publicar sus trabajos.

La Paz, agosto de 2024

## MAGISTRAL





## AYARACHIS ANTIGUOS Y SIKURIS MODERNOS: DE LOS SACROS RITUALES A LAS FIESTAS MESTIZAS

Carlos Sánchez Huaranga<sup>1</sup>

### Resumen

Se ubica, se analiza y se discute a los dos principales modelos de flautas de Pan altioplánicas: los que se tocan de manera individual (antaras y/o ayarachis) y los que se tocan de manera dual (los sikus o sikuras). Se trata de dos sistemas musicales evidentemente diferentes; los sikus son instrumentos duales complementarios diferente a los ayarachis que son unitarios o individuales (tan igual que la antara). Negamos y cuestionamos los intentos de considerar al *ayarachi* un tipo de *siku*, el *ayarachi* no es un *siku*, como la *antara* tampoco lo es. Luego planteamos y sostenemos que el *ayarachi* es un modelo de flauta de Pan más antigua y de mayor posicionamiento que el *siku*, que han tenido siglos de presencia, desde tiempos del Período Formativo (cientos de años antes de nuestra Era) hasta inicios del siglo XX, hacemos referencia fundamental al período colonial cuando es claramente mencionado por los cronistas de la época. Por el contrario, el *siku* es un modelo que se ha expandido y tomado relevancia recién en tiempos republicanos, especialmente en el siglo XX gracias al crecimiento de las poblaciones mestizas, la urbanización, etc.

**Palabras claves:** sikus, antaras, ayarachis, música.

### Introducción

Cuando los españoles arribaron a territorios del Chinchaysuyo (Costa y Sierra centro y norte peruano) en el siglo XVI, se encontraron con grupos de músicos que tocaban una peculiar flauta de Pan, que apuntaron como *antara*. Sobre este instrumento musical del modelo aerófono de varios tubos, escribieron cronistas como Diego Gonzáles Holguín, Fernando Montesinos, Francisco de Ávila y, especialmente, Felipe Guamán Poma de Ayala.<sup>2</sup>

---

1 Licenciado en Sociología, magister en Antropología y egresado del doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Docente universitario en cursos afines a las Ciencias Sociales en la UNMSM, en la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI) y en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (ENSFJMA). Ha sido director del Conjunto de Zampoñas de San Marcos (CZSM), del Centro Universitario de Folklore del Centro Cultural de la UNMSM, ex director (e) del Centro Cultural de la UNMSM, ex presidente del Congreso Nacional e Internacional de Folklore y actual director de Investigación de la ENSFJMA, entre otros cargos afines. Gestor cultural con amplia experiencia en la organización de eventos y cursos académicos como culturales. Investigador y autor de libros, revistas y artículos relacionados a temas de sociedad, cultura y folklore. Su último libro es *Antaras, ayarachis y sikus: historias de la música andina* (2002). Correo electrónico: karlosdanielsanchez@gmail.com

2 Consultar el artículo “El Antisuyo y su contribución a la música andina: las antaras” (Sánchez, 2023).

Mientras tanto, en el Contisuyo (Cusco) y especialmente en el Collasuyo (hacia el sur del Cusco, en costa y sierra, en la altiplanicie), otros cronistas se encontraron con grupos de flautas de Pan al cual dieron cuenta que llamaban “ayarichis”. Sobre esto escribieron los cronistas Bernabé Cobo, Bartolomé Arzans de Orzúa y Ludovico Bertonio. Ninguno habló del *siku* o el *sikuri*, excepto el padre Bertonio, quien lo menciona en su diccionario (lo que no es excepcional, pues se trata de un diccionario). A pesar de ello, ubica al *siku* casi de soslayo, como “otro instrumento” después del enfatizar bastante en el *ayarachi*.

Mención especial merece Garcilazo de la Vega, de quien se dice describió prolijamente al *siku* en su alocución sobre la música indígena, pero no solo deja ciertas dudas que se esté refiriendo al *siku*, nunca nombra al instrumento por lo que se puede pensar fácilmente que estaba describiendo a los ayarichis, al parecer muy abundantes y comunes por ese tiempo (del Carpio, 2020).

Por lo tanto, sostenemos que las antaras y los ayarachis fueron las flautas de Pan, hegemónicas y características de nuestra civilización por miles de años, hasta que recién en tiempos republicanos el *siku* se expande superlativamente alcanzando zonas urbanas y centros capitales. Se posicionó cual moda irrefrenable al punto que muchos de los conjuntos antiguos (como los ayarachis mismos) asimilaron el *siku* como nuevo instrumento (es el caso de los ayarachis de Lampa, Puno, Perú). No obstante, las antaras colectivas y los ayarachis son tan añejos que aún los podemos ver en muchos lugares pese a las transformaciones sociales y culturales experimentados en estos tiempos. Por ejemplo: los Chunchos de Huanta (Ayacucho), los Ayarachis de Chumbivilcas (Cusco), los Mimulas (Bolivia), los Ayarachis de Potosí (Bolivia), etc. Si a estos conjuntos los observamos y escuchamos atentamente y no tenemos dudas de que estamos ante conjuntos de gran tradición, contrario al *siku* y *sikuri* que expresan estéticas sonoras de evidente expresión urbana y moderna, un producto musical del siglo XX, aunque no se puede negar sus raíces precolombinas.

Por lo tanto, estamos claramente ante la existencia de dos o tipos o modelos de flautas de Pan andinas: las antaras/ayarachis y los sikus. Esto nos obliga ubicar y reconocer la existencia de dos modelos de flautas de Pan en el Altiplano desde tiempos pre-incas: el “modelo *ayarachi*” y el “modelo *siku*”; los primeros son flautas de Pan de uso individual y los segundos son “duales complementarios”. Estamos entonces ante dos sistemas musicales, completamente diferentes y casi excluyentes.

Eso en el ámbito musicológico, mientras que en el ámbito sociocultural, las diferencias son más evidentes, los ayarachis son mencionados por algunos cronistas como parte de rituales escatológicos y en la actualidad siguen refiriéndose a antiguos rituales que tienen que ver con la cosmovisión precolombina, mientras que los sikus son relacionados a las fiestas religiosas y mestizas que toman preponderancia en el siglo XX. Los primeros se ubican entre los sectores más altoandinos, marginales, donde la población expresa profunda andinidad (sino indigenidad), mientras que el *sikuri* es expresión de las poblaciones mestizas, de los migrantes en la ciudad, de los nuevos andinos.

## La hegemonía del *siku*

Desde finales del siglo XX (específicamente desde los años 80), se ha venido construyendo sostenidamente la idea de la preeminencia del *siku* sobre las otras flautas de Pan andinas como la *antara* y el *ayarachi*; se le ha adicionado, como sucede en estos casos, de un carácter de “milenario”, sin poder demostrarlo objetivamente. Una de las columnas donde se ha asentado este “proyecto” de posicionamiento del *siku* ha sido su “dualidad complementaria” o su “bipolaridad”, que cayó perfecto con el discurso de la “dualidad andina” y del “yanantin” en tiempos (años 70 y 80) en que se venían “descubriendo y recuperando”, con mucha pasión, elementos superlativos de la cultura andina. De esta manera, el *siku* fue estudiado y entendido desde una perspectiva y discurso neoindigenista de “revaloración cultural”, lo que le catapultó como el emblema de la “milenario cosmovisión andina”, pues los dos eran “duales y complementarios” por excelencia.

Sin duda, los primeros libros del musicólogo puneño Américo Valencia-Chacón titulados *El siku bipolar altiplánico* y *El siku o Zampoña: Perspectivas de un legado musical prehispánico* aparecidos en los años 80, fue un gran hito en la construcción de esta imagen del *siku*. En estos se hace una explícita teorización de la “bipolaridad de siku” y sobre sus probables orígenes en la cultura Mochica de la costa peruana. Otros autores también empiezan a considerar al *ayarachi* como un tipo de *siku* y sus obras son revisadas por las nuevas generaciones y nuestro carácter escolástico hace que se ubiquen como “verdades”. A todo esto hay que sumar que ciertamente el tema crece en interés debido a la gran preocupación por “rescatar y difundir el arte andino” al que se suman cada vez más interesados estudiosos como también artistas, haciendo que los conjuntos de sikuris se continúen replicando cuantitativamente, ahora bajo una nueva motivación podríamos decir de corte ideológico. Así, el *siku* termina apareciendo como el instrumento más emblemático de nuestra cultura andina, la única flauta de Pan que ha sido declarado Patrimonio de la Nación (2004) y, desde hace algunos años se viene intentando que el Estado peruano lo presente ante la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) para que sea declarado Patrimonio de la Humanidad. Mientras que la *antara* ni los *ayarachis* han sido tomados en cuenta o, en el peor de los casos, han sido incorporados dentro de los sikus.

De esta manera, escuchamos a especialistas en el tema y tocadores del *siku* señalar con facilidad y absoluta certeza que “los *ayarachis* son sikus” (se están refiriendo a los instrumentos musicales, obviamente), pero como son evidentemente diferentes, definen al *ayarachi* en función del *siku* y concluyen que “el *ayarachi* es un *siku* de una sola fila”. Hay quienes más arriesgadamente consideran al *ayarachi* un *siku* “carente” (del “diálogo musical”). Y no es así, los conjuntos de *ayarachis* son agrupaciones que tocan la flauta de Pan andina al cual denominan también “*ayarachi*” y los sikuris son conjuntos de músicos que tocan igualmente flautas de Pan (al que denominan “*siku*”).



**Figura 1:** Aquí presentamos los dos principales modelos de flautas de Pan que dan vida a los dos sistemas musicales bien diferenciados. En la primera figura (lado izquierdo), observamos a un músico que porta y toca una *antara*, instrumento enteramente solista (lo toca solo una persona), aunque algunas veces es colectivo, pues se forman grupos de antaristas. La otra imagen muestra un dúo de sikuris que tocan sikus, instrumentos absolutamente duales complementarios (se toca entre dos), totalmente interdependientes. Es, además, un instrumento colectivo, pues siempre se toca en grupos.

## Dos sistemas musicales

No es un asunto de mera denominación, realmente el *ayarachi* y el *siku* son aerófonos “diametralmente distintos” o debemos decir organológicamente (y culturalmente) diferentes, pues el primero es un instrumento individual (así se le cataloga en el Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú [MIMUPP], 1978), mientras que el *siku* es un instrumento dual, se toca entre dos músicos alternando interdependientemente entre ellos, sistema al que se ha denominado popularmente “trenzar” o “dialogar” (conversar entre una hilera y el otro). Entonces estamos ante instrumentos diferentes. Los conjuntos de ayarachis tocan ayarachis y los conjuntos de sikuris tocan el *siku*, los primeros tienen un carácter de alta ritualidad, se les encuentra en lugares recónditos y su “indigenidad” es evidente, mientras que los segundos aparecen en los sectores mestizos (mistis) y se han posicionado eficazmente entre las urbes más modernas (como Lima y Buenos Aires).

Se trata de instrumentos diferentes y excluyentes; inclusive los conjuntos que tocan uno, no tocan el otro y generalmente en el lugar donde toca uno, no tocan los otros. Pero lo que lo hace aún más interesante esta diferenciación es que en el siglo XX los espacios socioculturales donde se expanden los sikus (y sikuris) son urbanos y modernos, mientras que donde se ubican los “modelos ayarachis” son rurales (indígenas) y muy tradicionales.

De esta manera observamos con nitidez que en la actualidad existen dos sistemas musicales ubicables en específicos espacios geográficos y culturales en cada caso: 1) las flautas unitarias (las antaras y los ayarachis) en zonas que antiguamente era el Contisuyo, Chinchaysuyo, Antisuyo y también en el Collasuyo; 2) las flautas duales (los sikus) en las zonas del Collasuyo. Veamos:

**PRIMER SISTEMA.** Lo conforman las antaras y los ayarachis. Estos son modelos de carácter unitario, se trata de instrumentos solistas (MIMUPP, 1978), personales e individuales y posee la escala musical completa a diferencia del *siku*, pues lo toca una sola persona, aunque a veces se forman grupos, pero siempre cada *antarista* o *ayarachi* toca un solo instrumento. Las antaras (recibe también otras denominaciones derivadas, como andarita, andara, antecc, dependiendo de las zonas). Los ayarachis (en algunas zonas se le denomina actualmente *siku* o *sikura*). Se caracteriza por poseer la escala musical completa al igual que la *antara*, pero diferente al *siku*. Poseen casi siempre una fila secundaria de tubos al igual que el *siku*, que se conoce popularmente como “resonadores”. Se toca colectivamente, conjugando tradicionalmente tres tamaños de ayarachis.

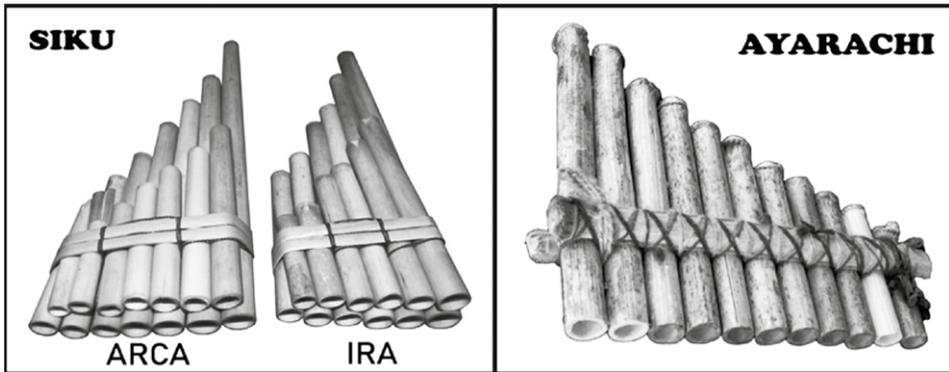
**SEGUNDO SISTEMA.** Lo conforman los sikus. Este es un modelo de aerófono de carácter “dual interdependiente y complementario”, puesto que se halla repartido o dividido en “dos medios instrumentos”. Uno de ellos tiene la connotación de ser la “parte hembra” (*arca*, en aymara) y su par complementario es la “parte macho” (*ira*, en aymara); juntos componen el *siku*. Esta característica organológica hace necesaria la intervención de dos músicos que, en total concordancia y en dependencia mutua, logran la música. A esta forma o técnica de interpretar el instrumento se le conoce comúnmente como “dialogar”, “conversar”, “trenzar”, “tejer”, etc. Musicológicamente se trata de la técnica del *interlocking* o el *hoquetus*, que es lo más cercano al sistema *iraqhata* - *arkaqhata* (diálogo entre el ira y el arca).

A finales del siglo XX, los sikus fueron rápidamente considerados una fi-dedigna expresión de la cosmogonía andina debido a su empatía con la dualidad, mientras que el *ayarachi*, una flauta de Pan “unitaria”, prontamente quedó “invisibilizado” a pesar de que las evidencias arqueomusicológicas y etnohistóricas dan cuenta de su mayor presencia y antigüedad en todo el territorio andino, pues es claro que simplemente hacia el norte quechua va tener el nombre de *antara* y en el sur puquina va ser *ayarichi*.

### **El *ayarachi* y el *siku*: el *ayarachi* no es *siku***

Cuando los cronistas españoles arribaron al antiguo Collasuyo, mencionaron la existencia de conjuntos de *ayarichic* (*ayarachi*), quienes tocaban una flauta de Pan al que llamaban de igual forma. El *siku* “es otro instrumento”, nos va decir Ludovico Bertonio, quien fue el único que lo mencionó en su diccionario (*Vocabulario de la lengua aymara* de 1612).

Hacia el norte era muy conocida una variante de este instrumento al que llamaban *antara*, que es organológicamente igual al *ayarachi*, pero diferente al *siku*. Al respecto, en *Antaras, sikus y ayarachis: Historias de la música*, señalé:



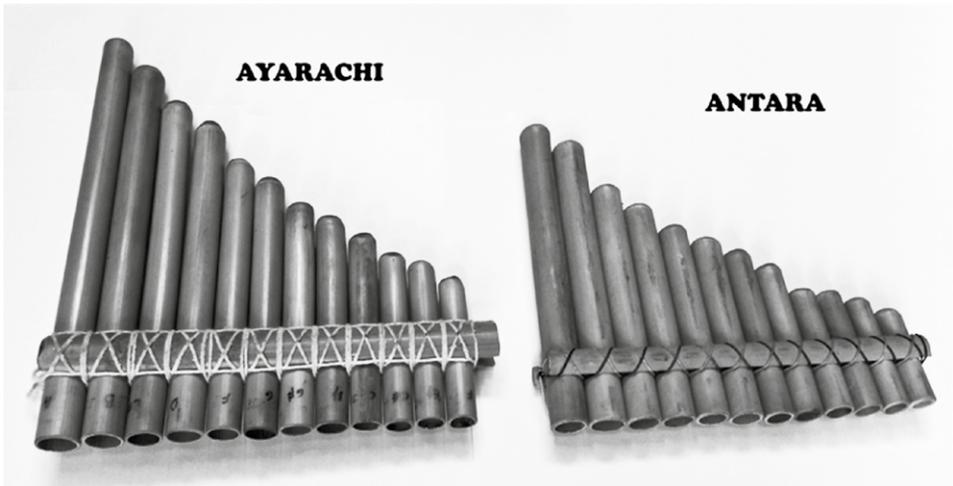
**Figura 2:** También organológicamente podemos observar las diferencias entre estos dos instrumentos musicales: los sikus y los ayarachis. El primero corresponde a los conjuntos de sikuris del Altiplano (ciudad) y el segundo a los conjuntos de ayarachis de Quiñota (Chumbivilcas, Cusco).

[...] Organológicamente las antaras son semejantes a los ayarachis, pero estos dos radicalmente distintos a los sikus. Los sikus siempre se tocan en pares o parejas totalmente interdependientes, se trata de un instrumento dividido para dos tocadores y siempre se manifiesta de manera grupal. Las antaras en cambio, normalmente se tocan de manera individual pues el instrumento tiene toda la escala musical que se requiere. En muchas zonas de la selva se ven formaciones colectivas de antaras y usan también diferentes tamaños de antaras. El ayarachi es también un instrumento individual como la antara, pero necesita de pares o parejas como el siku e igual se conforma eminentemente de manera colectiva [...] (Sánchez 2022: 20-21).

El *siku*, en cambio, dijimos que se divide en dos medios instrumentos, exigiendo dos músicos para completar el instrumento y constituir la unidad musical. A esta técnica interpretativa se la conoce en idioma aymara como *iraghata - arkaqhata* (“diálogo musical” o técnica del “trenzado”). Por este carácter, se reconoce al *siku* como un instrumento “dual” y “absolutamente interdependiente y complementario”. Por ello, Américo Valencia Chacón lo bautizó como “siku bipolar”.

Pero el *ayarachi* no tiene esta característica, no es un instrumento “repartido” en “partes opuestas y complementarias”. No, al contrario, se trata de un instrumento individual, “unitario” (“monopolar”), diferente (y antagónico) al *siku*. Arnaud Gérard (1999), un gran investigador boliviano, señala que el *ayarachi* (el instrumento) es un tipo de flauta de Pan de “modelo unitario” (diferente del *siku*), que viene de tiempos preincásicos, presentándonos varias descripciones de estos en un amplio trabajo aún inédito de donde extraemos lo siguiente: “En los ayarachis 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” (Gérard, 1999: 47).

Entonces se trata de instrumentos musicales organológicamente diferentes, ni el *siku* es un *ayarachi* ni el *ayarachi* es un *siku* y los testimonios de los cronistas del siglo XVI evidencian esta diferencia.



**Figura 3:** Aquí podemos observar que, organológicamente, no existen mayores diferencias entre estos dos instrumentos musicales: los ayarachis y las antaras. El primero corresponde a los conjuntos de ayarachis de Chumbivilcas (Cusco) y el segundo a los conjuntos de chunchos de Huanta (Ayacucho).

### El *ayarachi* y la *antara*: ¿los mismos instrumentos?

Estos dos modelos, en cambio, y a pesar de la distancia geocultural, se encuentran “sospechosamente” emparentados, por lo que es probable que hayan tenido una historia preincásica común. De acuerdo a algunos autores, en el período del Intermedio Temprano habría existido una fluida comunicación entre las sociedades hoy conocidas como Nasca y Tiahuanaco (Makowski, 2001; Sanginéz, 2000). Un lugar y tiempo de probable conexión pudo haber sido Huanta (Ayacucho), donde hasta la actualidad se realizan encuentros de antaristas a los que se denominan “chunchos” y tocan cada 3 de mayo en honor a la Santísima Cruz. Organológicamente tienen más cercanía las antaras y los ayarachis que estos con los sikus. Por ejemplo, los conjuntos de “chunchos de Huanta” con “los ayarachis de Chumbivilcas” comparten los nombres de los aerófonos; entre los “chunchos” se denominan (del más pequeño al más grande): chipli (e), malta y mala o bajo; mientras que entre los “ayarachis” es: chili (e), malta y mama o bajón.

Pero hay otro emparentamiento aún más profundo. Estos grupos, al tocar, no hacen uso de algunos tubos de sus instrumentos los que parecieran “inútiles”, pues nunca los tocan. Sin embargo, observamos que sirven para que la sonoridad “se amplíe” o sea continúa cuando el labio se traslada de un tubo a otro (el sonido se “arrastra”). Cuando los músicos soplan un tubo, mantienen el aire en el traslado al otro tubo, generando así sonidos armónicos. En un análisis musicológico que hicieramos sobre el tema (Sánchez y Huaranca, 2018), denominamos a estos como “tubos de paso”, y planteamos que este carácter interpretativo debe tener raíces comunes muy antiguas. Debió ser la forma de tocar las enigmáticas antaras nasca. Este carácter forma parte de la “densidad del sonido andino”, de conceptos como “sonidos rajados”, “multifonías”, “armonías”, “sonidos pulsantes o de

batimento”, muy común entre las antaras y los ayarachis que, por lo demás, observamos que entre Cusco y Ayacucho no hay mucha distancia por lo que estamos seguros que, en esos tiempos debió, ser una sola área cultural.

También tenemos otro punto de convergencia. Estos conjuntos tocan un género musical en común llamado *cachua* o *qashwa*. Este es un género musical y danzario de orígenes prehispánicos, muy popular en muchos lugares del sur andino y reiteradamente mencionado por los cronistas españoles. Si bien difiere musicalmente las qashwas de uno y otro grupo, nos manifiesta otro grado importante de emparentamiento.

### Los cronistas escriben sobre el *ayarachi*

La descripción más exquisita sin duda lo hizo el Inca Garcilazo de la Vega a inicios del siglo XVII, nos dijo: “[...] 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 [...]” (Vega, 1609: 78), aunque no menciona la palabra *siku* en ninguna parte de su obra, se puede deducir que pensaba en los “sikuris” al escribir, pues señala: “Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro [...]” (Vega, 1609: 78). Sin embargo, tengamos en cuenta que tal descripción podría corresponder también para el *ayarachi* pues, como señalaremos, muchos de estos instrumentos, a pesar de ser individuales, usan la técnica musical del “pareado”, es decir, tocan en par (en parejas). Ciertamente dos ayarachis, a pesar de ser los mismos, “dialogan” en el caso de algunos conjuntos. Carlos del Carpio (2020: 10) nos dice que Garcilazo de la Vega, cuando realizó esta descripción posiblemente estuvo recordando a un conjunto de *ayarachi* que era lo más recurrente en el Cusco, antes que los sikuris. Finalmente, en ningún momento el cronista usa la palabra *siku* para nombrar a estos instrumentos, tampoco otra.

El padre Ludovico Bertonio, en su *Vocabulario de la lengua aymara* (1612, [2013]: 28) sí define claramente al *ayarichi*, nos dice: “Ayarichi: Instrumentos como organillos que hazen armonía”. Aquí expresa claramente que se trata de un instrumento musical. 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. Pero más adelante define *siku* (o *sico*) del que dice: “sico: unas flautillas atadas como ala de órgano”, es decir, se trata también de una flauta de Pan. Inmediatamente después explica o traduce: “Sicon ayarichi phufatha: Tañer las dichas flautas, cuya armonía se llama Ayarichi”. Entendemos que “a la armonía que emiten los sikus se le llama ayarachi” (igual terminamos con la preponderancia del *ayarachi* sobre el *siku*). El hecho de nombrar *ayarichi* a la “armonía” y al instrumento, lo encontramos actualmente entre los *ayarachi* de Cusco, quienes denominan *ayarachi* al instrumento, a la música que hacen, a ellos mismos (es decir, cada quien es “un ayarachi”) y al conjunto (“ellos son ayarachis”). Finalmente, Bertonio considera la frase “Flautillas como órganos: sico + tañerlas: sico phufatha.” y, en seguida, lo siguiente: “Flautillas un poco mayores también atadas; ayarichi + tañerlas: Ayarichi phufatha, Ayarichacha.” Creemos entender que –como dice René Calsin Anco–, *siku* significa “chico” (en idioma puquina) y se opondría a *ayarichi*, que siempre habrían sido flautas más grandes.

También el padre Bernabé Cobo (1653 [1956]), en el capítulo XVII que titula “De los juegos que tenían para entretenerse; sus instrumentos, músicos y bailes”, después de revisar algunos instrumentos muy significativos, señala:

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).

Como vemos, medio milenio después, sigue siendo el término con el que identifican al instrumento los conjuntos de *ayarachis*.

Otro cronista determinante será Bartolomé Arzáns de 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 canas, caracoles marítimos, trompetas de calabazos con canas 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* (Arzáns de Orsúa y Vela 56).

De este párrafo extraemos dos ideas centrales: primero, la ratificación de que en otros sectores del Collasuyo (hoy Bolivia) también estaban muy presentes estos conjuntos de *ayarichis* y que al igualmente llamaban a su instrumento “*ayarichi*”. En segundo lugar, la frase “cañutillos aunados duplicadamente” refiere a que este “*ayarichi*” estaba constituido de dos filas, es decir, tenía “resonadores”.

De lo expuesto podemos concluir que: En primer lugar, los conjuntos de *ayarachis* eran los más representativos y abundantes del Collasuyo, casi no existe mención de los *sikuris*. En segundo lugar, menciona claramente que era el instrumento musical que usaban se llamaba “*ayarichi*”. En tercer lugar, se ve que algunos conjuntos usaban dos filas de tubos, eso significa que claramente conocían los “resonadores” y ciertamente, hasta la actualidad, los conjuntos de *ayarachis* en Bolivia llevan filas secundarias o “resonadores”. Pero este no es el caso de Chumbivilcas (Cusco), los que nos parece más emparentado a las antaras que casi no usan “resonadores” (Sánchez, 2018).

Nos sigue quedando muy claro que, desde los primeros tiempos de la Colonia, el *ayarachi* es diferente al *siku* y que su presencia era mayoritario y muy significativo en el Altiplano. Estos deben venir de tiempos tiwanacotas o puquinas, si no, antes. Están muy emparentados a las antaras (o podemos decir que son antaras o un tipo de antaras), es por ello que creemos que su antigüedad se encuentra más allá del tiempo nasca.

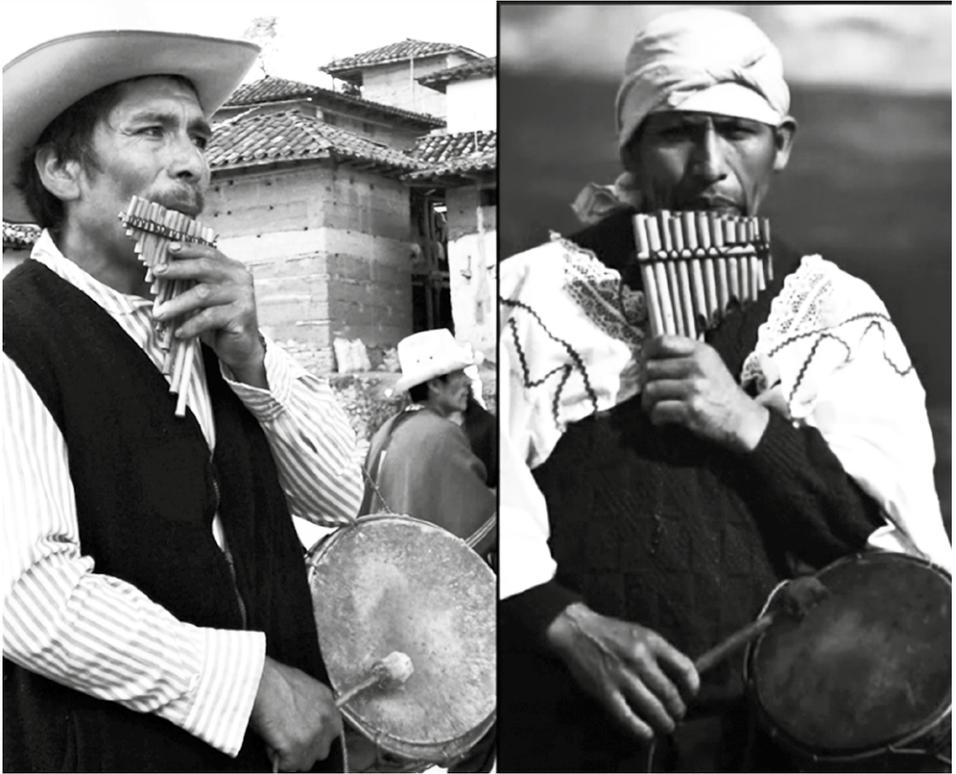
## El *ayarachi* (y la *antara*) antes del *siku*

No cabe duda que la *antara* (y por ende su símil, el *ayarachi*) es el aerófono o flauta de Pan arqueológico más antiguo de nuestro territorio. Lo vemos en la sociedad Caral y en todas las demás, hasta nuestros días. Incluye la costa, sierra y selva. Mientras que la aparición del *siku* no solo no es evidente, sino se calcula muy posterior a la *antara*. Grandes estudiosos sobre el tema no fueron convincentes, Cesar Bolaños lo sitúa posterior al formativo, pero más claramente en tiempos Wari, mientras que Américo Valencia intenta ubicar sus inicios entre los mochicas, es decir, en el período del Intermedio Temprano. Por nuestra parte, creemos que no estuvo presente en esos tiempos, ni en la costa, ni en la sierra y ni en el Altiplano, lugares donde “reinaba” la *antara* y el *ayarachi* de formación individual como colectivos. En el Altiplano, hasta durante el tiempo Puquina (Tiwanaku), el dominio musical en materia de flautas de Pan eran los *ayarachis* que, como venimos viendo, no tienen nada que ver con el *siku*. Por estos tiempos nos parece que el “modelo *siku*” estaba tomando forma en algunas zonas del Antisuyo... (Sánchez, 2023).

Valencia postuló incansablemente (hasta su muerte, podemos decir) que el *siku* se había originado en la cultura mochica y razones no le faltaron. En esta sociedad se pueden encontrar muchas iconografías que representan a parejas de músicos tocando a dúo un instrumento que aparentemente sería un *siku*. Estos dúos también aparecen en algunas cerámicas escultóricas a manera de una “pareja de sikuris” y, en la mayoría de los casos, se tratan de seres humanos cadavéricos “tocando” en el mundo de los muertos; en otros casos se tratan de altos dignatarios o de seres antropomorfos. Es muy llamativo el hecho de que en las iconografías no aparezcan antaristas individuales, sino siempre en pares. En cambio, en cerámica es muy común los tocadores de la *antara* unitaria. La principal intriga que falta resolver es si las flautas de Pan de los mochicas fueron de “modelo *siku*” o “modelo *antara*”. Nosotros en el libro *Antaras, ayarachis y sikus* (2022), sostenemos que se tratan de antaras duales, es decir, del mismo sistema musical nasca, nada que ver con el sistema musical del “modelo *siku*”.

César Bolaños postula que la *antara* de los vicus (modelo “W”) desaparece al desglosarse por la mitad, dando lugar a dos flautas a la manera del *siku*, teoría no tan convincente, pues la “*antara* triangular” ya existía. Sostiene también, de manera más convincente, que ante la caída de la cultura Nasca, promovida por la expansión de los waris, aparece con más claridad el “modelo *siku*” (identificado claramente la aparición de los “resonadores”), lo que significa la institucionalización de una variedad compleja de la flauta de Pan andina posterior al modelo existente hasta entonces: la *antara* y su homólogo el *ayarachi*.

En cambio, las antaras nascas que han quedado como vestigios arqueológicos, nos permiten demostrar que la música de más expresión fueron los “conjuntos de antaristas” en tiempos del Intermedio Temprano (100 - 800 d. C.). Además, creemos que en sus tiempos los nascas tenían una fluida relación con la civilización puquina o tiwanaku, por lo que es razonable ver que en música de flautas de Pan expresaban una misma “gramática musical”. Los nascas tenían las antaras y los puquinas los *ayarachis*, instrumentos substantivamente semejantes e igualmente antiguas.



**Figura 4:** Las antaras individuales, cuyos vestigios precolombinos vienen de tiempos del Formativo, es decir, desde hace aproximadamente cinco mil años, aún mantienen vigencia en muchos lugares del Perú. En la imagen: antaristas del departamento de Amazonas tocando la *antara* de manera individual.

Wari sería justamente la consolidación de estas culturas regionales. Surge en base a la integración de la cultura huarpa (Ayacucho), con la cultura nasca (Ica), construyendo una fuerte relación de “alianza” con Tiwanaku que se evidencia en la cerámica, colores y tejidos, estilo que se ha llamado “fusional” (Lumbreras, 1977). Sin embargo, para algunos arqueólogos bolivianos, wari sería una especie de “enclave” de la extensión Tiwanaku hacia el norte (Ponce Sanginés, 2000). Lo concordante es que los waris asimilaron los elementos principales de la religiosidad altiplánica como el dios de los báculos (Wiracocha / Tunupa), y mitologías dinásticas que, aunado al carácter guerrero y militar de los huarpa-nasca, lograron una rápida conquista hacia el norte, llegando a dominar sociedades costeñas (Moche) y serranas (Cajamarca): “En su estructura política, Wari fue un Estado militarista disuasivo, persuasivo y conquistador por excelencia, y teocrático a posteriori; mientras que el Estado Tiwanaku fue de naturaleza teocrática” (Kaulicke, 2008: 248). Para Makowski (2011) los waris tomaron “prestados” muchos elementos tiwanacos con el fin de atribuirse poderes dinásticos y religiosos y así empoderarse aún más para entonces este gran pueblo (o pueblos) altiplánicos tenían ya fama de ser muy poderosos (Sánchez, 2022: 162).

Más adelante observaremos grandes similitudes entre las “familias” o conjunto de antaras arqueológicas de los nascas (Ica), las antaras de los actuales “chunchos de Huanta” (Ayauccho) y las familias de ayarachis de los ayarachis de Chumbivilcas (Cusco). Y todos estos se pueden emparentar con los conjuntos de instrumentos de los “Sikuras de Isluga” (Tarapacá, Chile), los “Aarachis de Umala” (La Paz, Bolivia), las “Sikuriadas de Tapacarí” (Cochabamba, Bolivia), los “Ayarachis de Miculpaya” (Potosí, Bolivia), etc.<sup>3</sup> Sus estructuras instrumentales y su orquestación son semejantes aun estando geográficamente distantes, advierten definitivamente un origen común desde probablemente el tiempo del Horizonte Medio, si no, mucho antes. En cambio, este tipo de evidencias con los sikus no tenemos por estos tiempos, ni la existencia del siku en sí mismo.

Por otro lado, la expansión de los ayarachis (como también de las antaras) por estos tiempos dará lugar a una multiplicidad de variedades que, en muchos casos, adquirirán nuevos nombres. Por ello planteamos el uso de una tipología al que llamamos “modelo ayarachi” (frente al “modelo siku”). Por ejemplo, los conjuntos de “Sikuras de Isluga” tocan “sikuras”, que son flautas de Pan “modelo *ayarachi*” o “*antara*”, y también suelen usar los tres tamaños de instrumentos separados por octavas, a los cuales denominan prácticamente de la misma manera que ya vimos: chuli o chili (chico), malta (medio) y mama (grande). Luego cada tamaño se duplica en dos o cuatro tocadores (siempre en pares). Es cierto que un análisis de la musicalidad puede exponer muchas divergencias (como también coincidencias); y lo mismo en términos organológicos, pues habría que tener en cuenta el transcurso del tiempo y de sus propios procesos interculturales con las nuevas etnias y poderes políticos que luego del Horizonte Medio sucedieron. La asimilación de la palabra “siku” y “sikura” forma parte de estos procesos interculturales.

En la actualidad, los conjuntos de ayarachis habitan en zonas aún “recónditas” o de “refugio”, como señaló Flores Ochoa a mediados del siglo XX y ello debe ser un factor importante para la sonoridad y música que expresan. Estos conjuntos nos trasladan fácilmente al pasado andino donde la sonoridad y sus componentes materiales (como el tambor) parecerían haberse perpetuado en el tiempo, expresando sentidos y colores sonoros que nos permiten distinguir “lo andino” de “lo occidental”. De esta manera Eveline Sigl (2012: 726), nos dice que estos grupos conservan aún escalas musicales no occidentales: “[...] sus escalas musicales no son pentatónicas, ni diatónicas, ni bien temperadas, es decir, que no caben en ninguno de los esquemas musicales occidentales”.

Ciertamente, con la caída del Tawantinsuyo y la desestructuración del sistema cosmogónico andino, también la historia de las flautas de Pan sufrirá inevitables consecuencias. El Chinchaysuyo, por su situación costera, es un territorio rápidamente expropiado, occidentalizado (evangelizado) y casi exterminado por las epidemias; el principal efecto será la desaparición de los aerófonos en general o, en el mejor de los casos, quedarán solo algunos

3 Si bien algunos de estos conjuntos hoy usan el término de siku, sikuri o sikura, para nosotros se debe a los procesos idiomáticos posterior a la caída de los puquinas, es decir, es parte del gran proceso de “aimarización” en el Altiplano (que continúa hasta ahora).

“bolsones” de refugio (más serranos que costeños). Estos lugares se convertirán en una especie de “nichos culturales” resistiendo un poco más las inevitables transformaciones que al final llegarán: “Las danzas rituales, en las que la antigua religión jugaba un papel importante, se fueron modificando poco a poco, transformándose primeramente en su apariencia, pues el espíritu de ellas permanecía, y de manera un poco disimulada, con el fin de evitar las dolorosas sanciones; frecuentemente las hacían coincidir hábilmente con la fecha de una fiesta católica” (d’Harcourt, 1925: 116). Este es el caso del Contisuyo y del Collasuyo, los cuales tendrán centros muy hispanizados (Puno y La Paz, por ejemplo) y también pueblos marginales alto andinos, donde se conservarán más las tradiciones musicales como los *ayarachis*. Sin embargo, los “sectores intermedios”, serán donde se construyan nuevas prácticas y sentidos de la música entre las poblaciones mestizas, quienes vincularán “lo andino” con “lo occidental”, asimilando elementos y sistemas musicales europeos (como el diatonismo) que serán incorporados en el sistema organológico de las flautas de Pan andinas (en especial a los *sikus*).

A lo largo de la Colonia, entonces, empezó a desaparecer la cuantiosa diversidad de las flautas de Pan del modelo *ayarachi*. En el mejor de los casos se enrolaron en “procesos de reconstituciones” tanto en la “estructura” (conceptos cosmogónicos, motivaciones y acciones) como en la “superestructura” (instrumentos, vestidos, música, etc.). Sin embargo, la “asimilación cultural” fue decisiva para este proceso de (re)creación de la cultura andina, al que José María Arguedas le daba mucha importancia. En ese sentido creemos que el tiempo de los *sikuris* se inicia y tendrá su gran desarrollo con la ampliación de los sectores mestizos que será determinante a lo largo del siglo XX.

Max Uhle observó por los primeros años del siglo XX a grupos como los “*chuta sikuris*” y opinó que se trataba de una “versión moderna del *sikuri*”, pues estaba conformado por mestizos y tocaban a un ritmo “alegre y contagioso”, “haciéndose muy atractivo y festivo”. También nos menciona que el término “*zampoña*” venía desplazando a todas las denominaciones indígenas, inclusive había sido adoptado por estos “indios”, al punto de pensarse que era una palabra nativa. En adelante el uso de la palabra “*zampoña*” será tan frecuente junto a “*siku*” y se “reinventará” historias profundamente indígenas alrededor de este instrumento y se entenderá mejor por qué Américo Valencia tituló a su libro *El siku o zampoña*. Sin embargo, esta historia del *siku*, es reciente, probablemente de 200 o 300 años, por lo mucho frente a una historia de más de 5.000 años de las antaras y *ayarachis*.

### **La sacralidad del *ayarachi* y su “carácter fúnebre”**

Es muy probable que las antaras mochicas y nascas hayan estado relacionados a momentos de gran ritualidad cuando se ponía en juego la vida y la muerte, en estos momentos de traslación es que participaban estos instrumentos, estos grupos de antaras. Es difícil imaginar gente danzando festivamente alrededor de estos conjuntos. Es más probable que haya sucedido –como ocurre hasta el día hoy– con la actuación de los antaristas “*chunchos de Huanta*”, donde no existe un cuerpo danzario propio ni se ve al público participando “festivamente” (no se sale a bailar cuando tocan estos grupos). Lo mismo acaecía con los *ayarachis* de Paratía (Lampa,

Perú) hasta mediados del siglo XX, cuando Flores Ochoa escribe justamente sobre las transformaciones que venían experimentando estos conjuntos, por ejemplo, el ingreso del grupo danzario femenino y los cantos. Vale decir que esta música de ayarachis no se bailaba y no se cantaba, sino hasta después de la mitad del siglo XX.

Este carácter ritual que se ha ido extinguiendo recién en el siglo XX (probablemente por acción y expansión de los sikuris), es el que deben haber visto los cronistas de la Colonia, pues en los pocos momentos que contextualizan a los ayarachis es en los ritos de las fiestas del Situa o Coya Raymi y en tiempos de Aya Marqay (también Ayamarka Killa) o “tiempo de celebración con los difuntos”.

Pero desde que Américo Valencia y otros autores altioplánicos escribieran sobre el “carácter fúnebre” de los ayarachis, sentimos que el tema se ha trivializado, pues hacen una interpretación caricaturesca y se cree que la música de estos es “triste” (pues es fúnebre), y se piensa que el ayarachi toca en entierros o en tiempo de muertes. Esto ha hecho reaccionar a muchos conocedores empíricos y a los mismos ayarachis en contra de esta idea, situándose también al extremo al señalar que estos no tienen nada que ver con lo fúnebre, lo que tampoco es correcto. Veamos:

Se menciona en el expediente del Ministerio de Cultura sobre la declaración como Patrimonio al ayarachi 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, pues los diversos estudios demuestran que este tipo de instrumentos y agrupaciones musicales ya se encuentran presentes en sociedades preincas. En segundo lugar, se reafirma 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. Una rápida interpretación lingüística y semántica de la palabra “ayarachi” en base al quechua, nos sugiere que se trata de un tema “fúnebre”.

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” (Flores, 1966: 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 [...]” (Flores, 1966: 81).

Por otro lado, Enrique Cuentas Ormachea, en 1982, escribe también sobre los ayarachis de Lampa (Puno) 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, 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 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, algunos relatos de ayarachis, uno de ellos contó que “[...] desde tiempos inmemoriales sus padres le habían contado que en las fiestas patronales y religiosas bailaban y tocaban el ayarachi en los homenajes a sus muertos o difuntos.” (Expediente del Ministerio de Cultura: 56). También otro ayarachi dijo 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” (Expediente del Ministerio de Cultura: 57).

Luego tenemos la continuidad de algunas costumbres de la fiesta Ayamarka Killa (“Fiesta de los Muertos”, celebrada en noviembre), 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 [...]” (Expediente del Ministerio de Cultura: 38). César Suaña Centeno, periodista y gran conocedor e 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”.

Así también lo entienden algunos estudiosos del tema como la antropóloga Yenine Ponce (2007), quien nos dice: “El siku, en este criterio de contextualización temporal y espacial, está, desde tiempos pre hispánicos vinculado a la culminación de un ciclo, al término de una etapa y a la muerte” (Ponce, 2007: 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 algunas especiales deidades andinas.

Por todo esto, no es casual que, en la actualidad, en la localidad de Conima (Puno, Perú), los lugareños relatan que los kallamachos (conjuntos de “modelo ayarachi”) de la parcialidad de Cambría, participaban antiguamente en rituales de inhumación de los guerreros muertos en combate y en ceremonias fúnebres de sus altos jefes. Por ello, los términos “kalla” y “macho” se traduciría como “acto de conducir el féretro del viejo”.

La música y los instrumentos musicales como las flautas de Pan, en tiempos precolombinos son fácilmente relacionables con “lo fúnebre” para la arqueología peruana. No sería entonces extraño que uno de los antiquísimos roles o funciones de los ayarachis haya tenido que ver con los ritos funerarios y más aún con las fiestas del Sitúa o Coya Raymi.

Anne Marie Hocquenghem (1996) relaciona las iconografías mochicas con las fiestas de los incas:

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 incas tirando con ondas de paja encendida o flores de color tornasol (Hocquenghem, 1996: 168).

Esta es una fiesta en la que participaban conjuntos de flautas de Pan. También 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 haberlos 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.

Ella menciona a la “ántara”, pero intuyo que es por el uso común que hacen los arqueólogos y antropólogos sobre este tema, no tienen la exigencia de ser específicos como es el caso nuestro.<sup>4</sup>

Flores Ochoa también se refiere a las costumbres andinas de acompañar a los muertos con música de “zampoñas” en tiempos precolombinos (posiblemente ayarachis, nos dice). Fue el primero en relacionar las fiestas del *situa* o Coya Raymi (fiestas de “alejar las enfermedades” y grupos de antaristas o ayarachi). Basada en las crónicas de Bernabé Cobo, quien

4 Tica Tica era un pueblo puquina donde se tocaban ayarachis.

señala que en las “Fiestas y sacrificios que se hacían en el décimo mes”, se refiere a los rituales de la fiesta del *situa*:

[...] 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 (Cobo, 1964: 273).

Lamentablemente en la cita Cobo no consigna el nombre de los instrumentos, pero la función y el empleo los distingue claramente. Estos conjuntos 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 ayarichis o ayarichic actuando hace más de cuatro siglos atrás. Son los actuales ayarachis (Flores Ochoa, 1966: 80).<sup>5</sup>

Otro cronista, 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).

Bernabé Cobo también los va ubicar en el mismo entorno a los ayarachis: “[...] hacían muy grandes y ordinarias fiestas con muchas ceremonias y sacrificio [...] un baile particular desta fiesta, y los que entraban en el veían vestidos de unas camisetas coloradas llamaban “ayarichi” a su instrumento, a la flauta de Pan (aunque no lo diferencia de siku).

Otro cronista determinante será Arzáns Orsua y Vela (1676 - 1736), quien menciona al ayarachi relacionándolo directamente con los rituales fúnebres como se ha señalado varias veces: “Cuando se juntaban tocaban ayarachis porque se sabía que no iban a volver” (citado por Nicolás, 2018: 38).

---

5 En el contexto de las fiestas del *situa* o *coya raymi*, se realizaban los rituales identificados por algunos cronistas como *purucaya*. Estos se realizaban en funerales y como recordación anual de los líderes más importantes de esta sociedad. Aquí hay personajes ataviados con plumas de aves sagradas (como el cóndor), lo cuales eran partícipes de este ritual. Es muy probable que la música que acompañaría estas actividades sería la de nuestros conocidos ayarachis, quienes hasta el día de hoy portan esplendorosos plumajes de aves totémicas.

Max Uhle en sus manuscritos titulado *El baile de los aymaras*, escrito a finales del siglo XIX (dado a conocer en facsímil en 1944), menciona a grupos como los “jacha sikuri”, los “sanqa”, los “mimulas”, los “kallamachos”, etc., quienes

[...] tocaban tonadas sencillas, sin variedad, muy triste y fúnebre. Los indios dicen que la música viene de los entierros de los incas [...] llevan plumajes como monteras [...] los bailes de sicuris de corte religioso como la “sanqa o jacha sikuri” y el “mimula” llevan indispensablemente cóndores (mallqus) que probablemente representan prototipos de caciques originales que han tomado forma de cóndores y que se creen haber descendido [...] (Uhle, 1944: 27).

Finalmente, en la actualidad 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 [...]” (expediente del Ministerio de Cultura, 55).

El hecho de que los ayarachis hayan participado en rituales fúnebres en tiempos precolombinos y coloniales no los 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 debieron acompañar y participar en estos contextos fúnebres, en actos o rituales “celebratorios”, pues sabemos que antiguamente “la vida no terminaba con la muerte”.

### **Los sikuris, expresión del mestizaje y la modernidad**

En el mencionado trabajo de Max Uhle se lee:

Los bailes de sicuris de corte religioso como la ‘sanqa o jacha sikuri’ y el ‘mimula’ llevan indispensablemente cóndores (mallqus) que probablemente representan prototipos de caciques originales que han tomado forma de cóndores y que se creen haber descendido [...]. Por el contrario los ‘chuta sikuris’ es considerado un baile moderno respecto de los demás sikuris pues inclusive intervienen gente mestiza e imitan a los sicuris antiguos y tocan el siku ira y arca” (Uhle, 1944: 52).

Es posible que el “modelo siku” adquiera fuerza y presencia lentamente a lo largo de la Colonia (con el mestizaje), pero el crecimiento evidente y contundente será en tiempos republicanos, en especial después de la guerra del Pacífico y su expansión será con la aparición de una gran variedad de sikuris mestizos como los “chuta sikuris”, “mozo sikuris”, “misti sikuris”, “zampoñadas”, “zampoñaris”, “sikumorenos”, “tantamorenos”, “sikuriadas”, etc. Todas tendrán que ver con el crecimiento de los pueblos mestizos, de “los cholos” (de “la cholada”), de los villorios, de los pueblos:

[...] mestizos y blancos llamaron ‘mozos sikuris’, mientras que los aymaras utilizaron el término ‘misti sicuri’ que en español sería sicuri mestizo [...] los aymaras adoptaron la palabra zampoña y junto al término ‘ri’ (de sicuri) resultó zampoñari, mientras que para los mestizos y blancos fue zampoñada e incluso sicuriada [...] (Ichuta 2023: 85).

En el mismo texto Gerardo Ichuta nos señala que el siku fue asimilado por los mestizos que habitaban los centros, barrios o haciendas hispanas con mayor énfasis hacia finales del siglo XIX y para inicios del siglo XX, ya se habían constituido grupos de “mistisikuris”. En el mismo sentido, Rigoberto Paredes en 1977, señala que “[...] en las danzas amestizadas predominan una mezcla de características de bailes y notas indígenas con otras extrañas venidas de fuera como el conocido con el nombre de mistisicuris [...]”. Lógicamente que, en este proceso, el *siku* de origen y escalas andinas, termina asimilando las traídas por los españoles: “[...] las escalas modales heptatónicas del modo hipodórico, uno de los ‘tonos gregorianos’ medievales de origen griego todavía se usaba en la música sacra en los tiempos de la Colonia, siglo XVI” (Gérard 1999: 40).

Entonces tenemos a los sectores , hispanizados y cristianizados como los principales propulsores del “modelo siku”:

[...] nacen en el seno de la clase mestiza blancoide y los gremios de cholos de los villorios de carácter hispano de la Real Audiencia de Charcas. Esta expresión se difunde tanto en el sur peruano como en la parte occidental de Bolivia, así como en el norte chileno y argentino; con características muy variadas como la denominación que reciben, pero con factores unificadores que son el marco musical y el aspecto religioso: zampoñas, bombo, tambor y platillos e inclusive matraca que son fundamentales para ejecutar la música que es el huayño sikuri con letra en español siendo casi siempre en todos los sectores los mismos temas. La religión católica es otro factor que está presente, pues esta danza sólo se concibe para venerar a las imágenes y acompañar en las procesiones y verbenas” (Ichuta, 2023: 90).

Pero si pensamos que esto es historia de los “sikumoreños”, pero no de los “sikuris campesinos o rurales”, pues no es así, puesto que el sikuri “campesino” (la Escuela Qhantati Ururi en el caso peruano) fue impulsado por el “misti” Natalio Calderón con el posterior apoyo de su compañero ideológico (indigenista y socialista), Vicente Mendoza. Estos mistis ilustrados, miembros del colectivo Orkopata de Puno, abrigaban ideales políticos y culturales provenientes del indigenismo (de tipo paternalista) y marxistas socialistas (positivistas, evolucionistas) (Sánchez, 2013). Desde este “piso teórico” gestan la aparición de un nuevo estilo musical *sikuri* con cánones bastante “modernos”, pues, por ejemplo, se le encarga al señor Mariano Villasante cortar sikus para afinarlos en “terceras paralelas” (o llamados popularmente “segundas” o “bajos”):

La historia cuenta que Natalio era un arpista que solía realizar duetos con un organista de la iglesia (aparentemente la música de cuerda no era de Conima). Inspirado en el sonido del órgano y basado en su conocimiento de la armonía del arpa, pensó en colocar el octavino bajo un tercio por debajo de las voces principales que llevan las melodías (el suli, malta y sanja) para que un conjunto sikuri “sonara como un órgano” (Turino, 1993: 13).

Así se establecen los nuevos caracteres de la “modalidad sikuri” que cautivó mucho sobre todo a fines del siglo XX e inicios del XXI, fue (es) una especie de moda irrefrenable que además generó un proceso de homogenización musical con base en el uso de las escalas musicales universalizadas (deberíamos decir occidentalizadas), los sikus temperados, la escala diatónica de siete tonos y la inclusión de intervalos (de sikus) “no andinos” como las “terceras”:

Qhantati transformó los valores y criterios musicales del sikuri indígena, por ejemplo, al uso de las tres octavas paralelas y de las quintas y cuartas; se adicionaron entonces las “terceras” propio de la música mestiza” (Turino, 1993: 130). Más adelante, inclusive había deseos de mayores “creaciones” como el que nos narra Thomas Turino: “[...] Filiberto me dijo varias veces que a él le gustaría crear un estilo sikuri totalmente nuevo y formar un nuevo conjunto con un nombre diferente dado que “ahora todos suenan como Conima” [...]. El uso de la música de algún modo había avanzado más allá de la identidad comunal de los viejos músicos, más allá de las relaciones con sus ancestros [...]” (Turino, 1993: 246).

Finalmente, hay que recordar con lo que concluye Gerardo Ichuta:

La sikuriada ahora es tocada y bailada por aymaras en los barrios marginales de las ciudades, en las localidades y en el campo con características muy andinas, pero no hay que olvidar que es de la clase mestiza de donde surge [...] (Ichuta, 2023: 96).

#### **“El pareado”: técnica musical del *ayarachi* frente al “trenzado”: técnica musical del *siku***

El sistema musical del *ayarachi* va ser conocido como el “pareado”, un derivado de la palabra “parear”, que para el caso es “tocar entre dos pares” (pares iguales, semejantes o “mellizos”). Este sistema, que en algunos casos también se le conoce como “chaski”, debe ser anterior al sistema musical del *siku* debido a la ley de la menor complejidad, pues la técnica musical de interpretación de este, del que ya hemos hablado bastante, es más complejo.

El *ayarachi* es un instrumento “completo”; un solo músico puede tocar la melodía completa: “[...] cada instrumento posee la totalidad de la escala utilizada, cada músico toca individual y enteramente la melodía en paralelo (unísono, octava) conjuntamente con sus compañeros de la tropa” (Gerard 1999: 261). Lo que indica que al agruparse resultaría una sumatoria de “melodías completas”, sonando al unísono y “armónico”, pero no es así, terminan construyendo una sonoridad multifónica debido al tañido disparejo (a destiempo) que realizan adrede y por la disonancia que producen estos instrumentos “no temperados”. Los grupos de ayarachis, al tocar, se organizan en parejas del mismo tamaño de instrumentos, pero estas parejas no necesariamente tocan al unísono, sino que buscan discordar de su compañero, de tal manera que uno va siempre adelante del otro por unos milésimos de segundo, generándose una disonancia que se acentúa con las afinaciones disimiles.

En algunos conjuntos de “modelo ayarachi”, esta propiedad se ha racionalizado y pronunciado deliberadamente. Por ejemplo, en los “suri sikuris” y más aún en conjuntos urbanos de “sikuriadas” de Oruro y Cochabamba. Ellos hacen un uso premeditado del “sistema musical pareado”, entre pares iguales que no es sino, un especial “diálogo musical”. Así, el “parear” será el diálogo entre ayarachis semejantes que se logra tocando los mismos tubos, pero con diferencia milimétrica de tiempos (como preguntándose y respondiendo), escuchándose “[...] como una especie de eco permanente” (Gerard 1999: 245).

Entonces, si bien el *ayarachi* es un instrumento individual, no quiere decir que esté ausente el “diálogo musical”. Este se encuentra de manera muy sutil o muy evidente, dependiendo de las zonas o de los grupos. En el primer caso, uno de ellos busca diferenciarse de su par en el “tiempo de soplo”, generando así una especie de eco o resonancia, esto lo hemos observado, por ejemplo, entre los grupos de ayarachis de Chumbivilcas. En el segundo caso, existe un “diálogo musical fluido” entre tubos de pares semejantes, pues ese toca en alternancia como si se tratase de sikus. Esto lo observamos en los conjuntos de “suri sikuris” (Bolivia), entre los “sikuras” (Chile) y entre los modernos grupos de “sikuriadas” (Oruro, Bolivia). A esta forma musical se denomina, en algunos lugares, “parear”. De ahí tomamos este verbo. Este se realiza par con par, es decir chili con chili, malta con malta y mama con mama. En algunos grupos han incorporado la denominación “ira” y “arca” por una razón práctica, también usan otros términos como “primera” y “segunda” para poder identificar los pares que dialogarán.

Para nosotros se trata de la continuidad de una estética sonora andina precolonial conocida como “sonido rajado” o “sonido tara”. Esta es una intencionada técnica interpretativa entre pares de ayarachis para lograr “disonancias” cuando estas, de acuerdo a la teoría musical occidental y deberían sonar al unísono (“como uno”), pues se trata de instrumentos “gemelos”. Sobre esta técnica musical prehispánica, de acuerdo a algunos ancianos de Chumbivilcas, se conoce como “chaski”, el que se traduce como “dar y recibir”, donde el guía que toca el “chilo” (chilec, chuli o chili) inicia la melodía y es seguido por su par (el otro “chilo”), y luego por todos los demás instrumentos, manteniendo así una especie de “diálogo permanente” o de pregunta y respuesta musical. En todo caso hay presente un “dar y recibir”, un “guiar y seguir”, un “empezar y continuar” entre pares iguales. Veamos este 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 ayarachis de Huaylla Huaylla. Durante 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).

En cambio, el estricto “diálogo musical”, característica del *siku*, es en primer lugar más exigido que el unitario ayarachi. Para tocar se requiere a dos músicos que logren una plena concordancia y eso es de por sí dificultoso (por ello será que casi no existe instrumento en el mundo que sea tocado por dos intérpretes). Luego esta técnica musical es explorada y explotada masivamente en el siglo XX. Se hizo muy atractiva para los instrumentistas como para el público (y para los turistas), esto sumado por supuesto a su carácter altamente festivo (¿alegre?). Con esto no estamos sosteniendo que el *siku* sea moderno o reciente, sino su difusión, su crecimiento, su masificación si sucede en el siglo XX, pero para ello incorpora códigos musicológicos y culturales (la vestimenta, los pasos, los tempos, etc.) urbanos contemporáneos que les resultarán muy efectivos.

## Conclusiones

Creemos que la historia musical de la primera gran etapa de la civilización andina estuvo alrededor de las flautas de Pan unitarias, tanto individuales como colectivas, nos referimos a las antaras como a los ayarachis. Su profunda antigüedad es evidente en su aspecto formal (vestidos, instrumentos, pasos, etc.) como en su música como hemos anotado. Su “función social” es el aspecto más trastocado o cambiado obviamente con el paso del tiempo, de pequeños grupos de carácter sagrado para rituales especializados en la transmutación de la vida a la muerte, hoy, los que existen tocan en fiestas religiosas cristiana y buscan impactar al público con ciertas adiciones como el crecimiento numérico. La participación en rituales a deidades como Illapa (“Rayo”) ha girado hacia San Santiago y otros “santos” o “vírgenes”, quienes han llenado eficazmente este vacío.

Finalmente, el proceso en el que se encuentran son: 1) muchos grupos siguen destinados hacia la desaparición (este es el caso de los ayarachis de Chumbivilcas); 2) muchos más se vienen resignificando y se encuentran en crecimiento potenciando el sistema musical pareado hasta convertirlo en un absoluto diálogo musical entre pares iguales (este es el caso de los conjuntos de sikuriadas de Oruro y Cochabamba, Bolivia) y 3) Algunos ayarachis han optado por asumir el *siku* como instrumento (este es el caso de los conjuntos de ayarachis de Paratía, de Sandía y los de Taquile, Puno, Perú).

Mientras tanto, al frente, los sikuris vienen ganando más terreno. Habiendo nacido en los “villorios” o pueblos mestizos, su crecimiento es incontenible y cual “tormenta en los Andes” han empezado a conquistar los centros hegemónicos (como las capitales de Perú, Argentina y Chile). Lamentablemente este posicionamiento los ha obligado a limitarse a una sola “escuela”, estilo o tendencia, que es Qhantati Ururi (Conima, Perú). En el caso de los sikuris, esta tendencia a la homogenización, a la unicidad, que es un peligro absoluto frente a la diversidad, es también producto de un tipo de modernidad del siglo XXI en el que se encuentran insertos.

En el caso boliviano, por el contrario, no se observa este “desborde sikuriano”, su concentración es en pequeños grupos y es casi insignificante su presencia y accionar salvo en La Paz, en

la provincia de Bautista Saavedra y Camacho (con los kantus y los sikuris de Italaque o el jacha sikuri) donde se mantiene una continuidad del *siku*. En cambio, el “modelo ayarachi”, bajo la denominación de “sikuriada” se encuentra muy presente y en franco crecimiento en pueblos y urbes de las provincias de Cochabamba y Oruro, donde los grupos de sikuriadas (así auto-denominados) hacen gala de una musicalidad con sus instrumentos que, siendo individuales, “conversan” o “trenzan” entre pares iguales de manera impresionante. Los grupos han pasado a ser decenas y con cantidad de integrantes que superan a veces el centenar. Los hemos visto, por ejemplo, en los festivales mineros de Huanuni (Oruro). En Bolivia, el futuro sí parece provisorio para este antiquísimo modelo de flauta de Pan al que, probablemente en tiempos antiguos, llamaban genéricamente “ayarichi” (*ayarachi*) y que hoy lo denominan “equivocadamente” sikuras o sikuriada, como consecuencia de procesos idiomáticos.

## Bibliografía

- ARKUSH, Elizabeth.  
2012. “Los pukaras y la poder: Los collas en la cuenca septentrional del Titicaca”. *Arqueología de la cuenca del Titicaca* (editado por Luis Flores Blanco y Henry Tantaléán): 295-320. IFEA. Lima, Perú.
- BELLENGER, Xavier.  
2007. *El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Titicaca*. Traducción de Sandra Recarte. IFEA/PUCP/ CBC-IRD. Lima, Perú.
- BERTONIO, Ludovico.  
1612 [1956]. *Vocabulario de la lengua aymara*. Internet Archive. Disponible en: <https://archive.org/details/diccionariocompl00rodrufi/page/n11/mode/2up>
- BOLAÑOS, César.  
2007. *Origen de la música en los Andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la región andina precolonial*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima, Perú.  
1988. *Las antaras nazca: historia y análisis*. INDEA. Lima, Perú.
- BUSTILLOS, Freddy.  
1989. *Instrumentos musicales Tiwanacotas*. MUSEF. La Paz, Bolivia.
- BOUYSSÉ-CASSAGNE, Thérèse.  
2010. “Apuntes para la historia de los puquina hablantes”. En: *Boletín de Arqueología*, núm. 14: 283-307. PUCP. Lima, Perú. Disponible en: <https://revistas.pucp.edu.pe/>
- CÁCERES, Justo.  
2009. *Culturas prehispánicas del Perú*. Guía de arqueología peruana (editado por Grimanesa Enríquez Lobatón). Lima, Perú.
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo.  
2010. “Contactos y desplazamientos lingüísticos en los Andes centro-sureños: el puquina, el aimara y el quechua”. En *Boletín de Arqueología PUCP*, núm. 14): 255-282. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/>  
2000. “El origen centro andino del aimara”. En: *Boletín de Arqueología PUCP*, núm. 4): 131-142. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletindeferqueologia/article/view/2201>
- CAVOUR, Ernesto.  
1994. *Instrumentos musicales de Bolivia*. CIMA. La Paz, Bolivia.
- COBO, Bernabé.  
1653 [1956]. *Historia del Nuevo Mundo*, vol. 81. Ediciones Atlas. Madrid, España.

FLORES, José.

1966. El ayarachi. En: *Folklore. Revista de Cultura Tradicional*, año 1, núm. 1: 67-81. Cusco.

GÉRARD, Arnaud.

2013. "Sonido tara en pifilas arqueológicas provenientes de Potosí". En: *Arqueo/antropológicas. Revista de la Universidad Mayor de San Andrés*, año 3, núm. 3: 27-58. Cochabamba, Bolivia.

2009. "Sonidos 'ondulantes' en silbatos dobles arqueológicos: ¿Una estética ancestral reiterativa?" En: *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 39, núm. 1: 125-144. Madrid, España.

2004. "Interpretación acústica del ayarachi lítico 'Yura' de los Museos Charca". En: *Jornadas Arqueológicas*. Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca. Sucre, Bolivia.

1999. *Acústica de las siringas andinas de uso actual en Bolivia*. Informe de investigación. Carrera de Física, Laboratorio de Acústica, Universidad Autónoma Tomás Frías. Potosí, Bolivia.

HOCQUENGHEM, Anne Marie.

1989. *Iconografía mochica*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.

ICHUTA, Gerardo.

2023. Del campo a la ciudad: Sikuri y sikuriada. En: *Revista Folklore. Arte, Cultura y Sociedad*, núm. 7. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA.

1978. *Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. INC/Oficina de Música y Danzas. Lima, Perú.

LUMBRERAS, Luis G.

2019. *Pueblos y culturas del Perú antiguo*. Petro Perú. Lima, Perú.

1981. *El imperio wari*. Editorial Juan Mejía Baca. Lima, Perú.

PONCE, Carlos.

2000. *El sistema sociocultural en Tiwanaku*. CIMA. La Paz, Bolivia.

RAMIRO, Humbert R.

2014. *Ayarachi Huaylla Huaylla: Música Tradicional de la región Cusco*. Ministerio de Cultura. Lima, Perú.

SÁNCHEZ H., Carlos.

2023. "El Antisuyo y su contribución a la música andina: Las antaras". En: *Revista Folklore. Arte, Cultura y Sociedad*, núm. 7. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

2022. *Antaras, sikus y ayarachis: Historias de la música*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

2018. *Música y sonidos en el mundo andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

2014. "Los chunchos de Huanta". En: *Revista Folklore. Arte, cultura y sociedad*, núm. 4. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

SIGIL, Eveline y David MENDOZA.

2012a. *No se baila así nomás. Danzas de Bolivia*. Género, poder, política, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danzas del Altiplano boliviano. Tomo I. s.e. La Paz, Bolivia.

2012b. *No se baila así nomás. Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia*. Tomo II s.e. La Paz, Bolivia.

VALENCIA, Américo.

1989. *El siku o zampoña. Perspectivas de un legado de un legado musical preincaico y sus aplicaciones en su desarrollo de la música peruana*. CIDEMP/Artex Editores. Lima, Perú.

TURINO, Thomas.

1993. *Alejándonos del silencio: música del altiplano peruano y la experiencia de la migración*. The University of Chicago Press (traducción de Mónica Rojas). Chicago, EE. UU.

**MESA 1**

**SONIDOS SOMOS: NATURALEZA,  
ESPACIOS E IDENTIDADES**





## DEL RUIDO AL SILENCIO: ANÁLISIS DEL ESPECTRO AUDIBLE DEL PAISAJE SONORO DE LA PAZ Y SU IMPACTO EN LOS ESPACIOS URBANOS

Andres Villegas Jorge<sup>1</sup>

### Resumen

La investigación para este artículo abarca el registro y análisis del impacto sonoro urbano sobre el paisaje sonoro de la ciudad de La Paz. Este estudio se realizó en cuatro puntos seleccionados entre parques naturales y espacios dentro de la mancha urbana de considerable actividad por parte de sus habitantes. El alcance de los registros sonoros describen –al igual que pasa con una fotografía– los fenómenos sonoros dentro del espectro sonoro audible. En este se presentan varios fenómenos acústicos que merman la calidad del paisaje sonoro, tanto en el nivel de presión sonora como en la ocupación de bandas en el espectro de frecuencias. En ese contexto, el impacto de las actividades urbanas altera la calidad del paisaje sonoro afectando el entorno para los ciudadanos y otras formas de vida presentes en la ciudad de La Paz. Para la conceptualización de esta investigación y conocer los fenómenos sonoros presentes en el paisaje sonoro de la ciudad, se identificaron los principales elementos que contribuyen a la generación de ruido. Tomamos el enfoque de la ecología acústica, que es el estudio de la relación entre los seres vivos entre sí y con su entorno. Por consiguiente, la ecología acústica es el estudio de los sonidos en relación con la vida y la sociedad.

**Palabras clave:** Ecología acústica, espectro audible, registro sonoro, paisaje sonoro (*hi-fi*), paisaje sonoro (*lo-fi*).

### Introducción

En el campo de la investigación de paisajes sonoros se contempla un amplio rango de métodos para evaluar los fenómenos físicos que comprende un paisaje sonoro. En este sentido, recibimos el apoyo y la tutoría del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) y su convocatoria a jóvenes investigadores para la Reunión Anual de Etnología (RAE) 2023.

El presente artículo pretende completar las investigaciones previas acerca del paisaje sonoro de Bolivia, visibilizando y concienciando los aspectos que están presentes en el entorno que los habitantes de la ciudad experimentan todos los días y que rara vez llegan a percibirlo de manera consciente. Estamos hablando de los sonidos que subyacen por las actividades humanas y de su impacto en la fauna de la ciudad de La Paz gracias al rápido desarrollo –tanto urbano como industrial– de los niveles de presión sonora a la que está expuesta la población; y en otro sentido, hablamos del enmascaramiento tanto en el ámbito

---

<sup>1</sup> Ingeniero de Sonido por la Universidad Técnica Privada Cosmos (UNITEPEC). Correo electrónico: andresvillegasjorge@gmail.com

de presión sonora como en el rango espectral que sufren los otros elementos de similares características y que forman parte del paisaje de la ciudad de La Paz. Es, en este contexto, lo que nos ocupa el presente artículo.

### **El paisaje sonoro de la ciudad de La Paz**

Antes de comenzar conviene hacernos la siguiente pregunta: ¿cuál será el contenido espectral audible y el impacto que tendrá este en el paisaje sonoro de la ciudad de La Paz en relación con los espacios denominados “parques ecológicos” frente a la mancha urbana? Para poder responder a esta interrogante, nos planteamos la creación de una librería (archivos) de registros de paisajes sonoros en cuatro puntos de interés: dos parques dentro de la mancha urbana y dos puntos de mayor conglomeración de la actividad urbana dentro de la ciudad de La Paz. Y de manera paralela bosquejamos los siguientes objetivos específicos:

1. Que los registros de los paisajes sonoros describan —al igual que una fotografía—, y mediante el uso de gráfica espectral del rango audible, las características sonoras de los puntos seleccionados de la ciudad de La Paz.
2. Contribuir con una librería de archivos sonoros, ampliando las referencias para el seguimiento y futuras investigaciones del paisaje sonoro.
3. Facilitar a la ciudadanía los registros sonoros para su escucha y concienciar, a través de estos audios, el impacto que tiene la industrialización y urbanización en el paisaje sonoro de la ciudad de La Paz.

La ciudad de La Paz es una de las urbes más importantes de Bolivia, no solo por su tamaño, sino también por su diversidad cultural y su historia. Sin embargo, en los últimos años esta urbe experimentó un rápido proceso de urbanización que generó cambios significativos en su paisaje sonoro.

El paisaje sonoro es una dimensión importante del espacio urbano que puede afectar significativamente la calidad de vida de las personas. El ruido excesivo generado por el tráfico, la construcción y otros factores urbanos puede provocar estrés, fatiga, irritación y otros problemas de salud. Además, el ruido también puede afectar negativamente la percepción del espacio urbano y reducir la calidad de la experiencia sensorial de los ciudadanos.

Es por eso que la realización de un estudio y registro del paisaje sonoro de puntos de interés dentro de la ciudad de La Paz es relevante e importante. Un estudio de este tipo permitiría conocer los fenómenos sonoros en la ciudad e identificar los principales elementos que contribuyan a la generación de ruido. Además, una investigación de estas características también puede ser útil para la generación de una librería de paisajes sonoros que ayuden en la planificación y el diseño urbano, ya que es posible proporcionar información valiosa sobre cómo los altos niveles de presión sonora alteran la percepción del paisaje sonoro urbano y la calidad de vida de los ciudadanos.

## **El paisaje sonoro**

La palabra “paisaje” nos sugiere, de manera inmediata, la representación realizada únicamente por la imagen o la fotografía de un espacio. Sin embargo, el término puede servir para representar también fenómenos sonoros. “Un paisaje sonoro consiste en acontecimientos escuchados, no en objetos vistos. Más allá de la percepción auditiva se sitúan la notación y fotografía del sonido, las cuales, al ser mudas, presentan ciertos problemas” (Shafer, 2013: 25).

En *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, de R. Murray Schafer<sup>2</sup> se formalizó la terminología “paisaje sonoro” en sus estudios de campo con el proyecto “Paisaje sonoro mundial; sonidos fundamentales”, donde definió como “tónicas” a una analogía con la música, donde una tónica identifica el tono fundamental de una composición alrededor de la cual se modula la música y “sonidos en primer plano” (con los que se intenta llamar la atención) y que denominó “señales sonoras”. Los sonidos que son especialmente considerados por una comunidad y sus visitantes, se denominan “marcas acústicas”, en analogía con las banderas que se usan para señalar puntos territoriales. Como ejemplos naturales de estos últimos podemos citar: los géiser, los saltos de agua y el sonido del viento, mientras que como ejemplos culturales podemos incluir ciertas campanas características, así como los sonidos de las actividades tradicionales.

### **Paisaje sonoro rural**

Como plantea (Shafer, 2013: 71) “[...] el paisaje sonoro de alta fidelidad (*hi-fi*), al tratar acerca de la transición del paisaje sonoro rural al urbano, utiliza los términos de alta fidelidad y baja fidelidad” para marcar las diferencias entre estos dos.

Un sistema de alta [fidelidad] es aquel que posee una favorable relación señal-ruido. El paisaje sonoro de alta fidelidad es, por lo tanto, aquel en el que los sonidos discontinuos pueden escucharse con claridad en razón del bajo nivel de ruido ambiental. Normalmente, el campo tiene una más alta fidelidad que la ciudad; la noche más que el día; y los tiempos de la antigüedad, más que los modernos. En el paisaje sonoro de alta fidelidad, los sonidos se solapan con menor frecuencia, y existe una perspectiva de primer plano y de fondo (Shafer, 2013: 71).

### **Paisaje sonoro post-industrial**

Hace directa referencia a espacios representados por grandes ciudades y presencia industrial:

El paisaje sonoro de baja fidelidad (*lo-fi*) fue introducido por la revolución industrial y se expandió con la revolución eléctrica que la siguió. Su origen está en la congestión sonora. La Revolución Industrial introdujo una multitud de sonidos nuevos, lo cual tuvo infelices consecuencias para muchos sonidos naturales y humanos, a los cuales aquellos tendían a hacer sombra. Este proceso entró en su segunda fase cuando la Revolución Eléctrica añadió sus propios efectos,

---

2 Para este artículo citaremos la versión en castellano publicada por Intermedio editoriales en 2013, con traducción de Vanesa G. Cazorla. El título original de este libro es *The Tuning of the World* (1977), publicado por editorial Knopf.

introduciendo mecanismos para almacenar sonidos y reproducirlos *esquizofrénicamente* en el tiempo y el espacio.

Al presente sufrimos una sobrepoblación de sonidos. Hay tanta información acústica que solamente una pequeña porción de ella puede aparecer con claridad. En el paisaje sonoro de baja fidelidad primordial, la relación señal-ruido es una correspondencia unívoca, y ya no es posible saber, en el mejor de los casos, a cuál escuchar. En suma, esta es la transformación del paisaje sonoro (Schafer, 2013: 109).

### ***Rasgos del paisaje sonoro***

Descubrir los rasgos significativos del paisaje sonoro —como aquellos sonidos importantes—, son hechos ora por su singularidad, ora por su numerosidad, ora por su predominancia. A la larga, algún sistema o sistemas de clasificación genérica habrán de ser ideados.

A estos podemos añadirles los sonidos arquetípicos, aquellos misteriosos y prístinos sonidos que a menudo poseen un oportuno simbolismo y que hemos heredado de la remota antigüedad o de la Prehistoria [...].

Los sonidos tónicos de un paisaje son los creados por su geografía y clima: el agua, el viento, los bosques, los pájaros, los insectos y el resto de animales. Muchos de estos sonidos pueden tener una relevancia arquetípica, es decir, pueden haberse quedado grabados tan profundamente en la gente que los escucha que la vida sin ellos sería sentida como un nítido empobrecimiento. Pueden incluso afectar al comportamiento o al estilo de vida de una sociedad [...]. Las señales sonoras son sonidos de primer plano y se escuchan conscientemente (Schafer, 2013: 27).

Pero como quiera que hemos concebido este artículo para el público general, nos limitaremos a mencionar aquellas señales que deben ser escuchadas porque constituyen mecanismos de alerta acústica: timbres, silbidos, bocinas y sirenas.

### ***Ecología acústica***

Dentro de las disciplinas que comprende el estudio del paisaje sonoro

La ecología es el estudio de la relación entre los seres vivos entre sí y con su entorno. Por consiguiente, la ecología acústica es el estudio de los sonidos en relación con la vida y la sociedad. Esta no es una disciplina de laboratorio. Tan solo puede ser concebida mediante la observación sobre el terreno de los efectos del entorno acústico en las criaturas que viven en él (Wrightson, 1999: 6).

### ***El paisaje sonoro y la sociedad***

Teniendo en cuenta que el paisaje sonoro comprende a un espacio y la relación que guarda este con las personas y también “Al describir la capacidad del paisaje sonoro para transmitir información, Truax (1984) describe al sonido como el mediador entre el oyente y el medio ambiente” (Wrightson, 1999: 2).

A medida que el paisaje sonoro se deteriora, disminuye proporcionalmente la consciencia de las sutilezas del medio ambiente sonoro. Como resultado, el significado que el sonido tiene para el oyente en los paisajes sonoros contemporáneos tiende a polarizarse en dos extremos –“ruidoso” o “silencioso”, apreciable o no apreciable; bueno (me gusta) o malo (no me gusta)–. Compararemos este nivel de consciencia sonora. En el mundo actual el decrecimiento de la calidad acústica decrece con cada generación y es más difícil poder apreciar los sonidos que provienen de la naturaleza por la depredación de los ecosistemas.

El sonido se convierte en algo que el individuo trata de bloquear, antes que escuchar; el paisaje sonoro *lo-fi*, de baja información, no tiene nada que ofrecer. Como resultado, muchos individuos tratan de bloquearlo por medio de la instalación de ventanas dobles o de perfume acústico (la música. La música –el paisaje virtual– se usa, en ese contexto, como medio para controlar el medio ambiente acústico, en lugar de cómo su expresión natural).

### **Ruido**

Según la norma boliviana, definimos al ruido como “Todo sonido indeseable que moleste, perjudique o afecte a la salud de las personas o que tengan efectos dañinos en los seres vivos” (NB 62005, 2005: 5).

Esta percepción que se tiene del sonido está presente en el desarrollo de las actividades humanas, tanto en los espacios de trabajo –oficinas o áreas industriales–, incluso en el hogar o espacios de descanso donde el sonido no se detiene y se presenta en una gran variedad como agente contaminante (ruidos continuos, impulsivos e intermitentes).

### **Diseño de la investigación**

Para este caso en particular elegimos el método exploratorio-descriptivo, pues nos sirvió para “especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis” (Hernández Sampieri *et al.*, 2014: 80). Y de tal forma proporcionar información disponible tanto en contenido escrito como en registros sonoros y de análisis espectral. En este sentido, podemos identificar las directas fuentes sonoras que constituyen un paisaje sonoro y dentro del mismo separar las variables que contribuyen a la contaminación acústica que adolecen ciertos puntos de estudio.

### **Selección de la muestra**

Los audios fueron registrados en cuatro puntos de la ciudad de La Paz, dos en espacios que, por su naturaleza, son parques naturales dentro de la urbe, como el parque ecológico de Pura Pura y el Montículo y otros dos puntos de contraste de alta densidad poblacional de la ciudad de La Paz: el atrio de la basílica de San Francisco y la Plaza del Estudiante.

## ***Instrumentos de recolección de datos y su validación***

### ***Registro sonoro***

Es importante tener en cuenta que cada técnica de microfonía tiene sus propias ventajas y desventajas, y es importante seleccionar la técnica adecuada en función del ambiente y los objetivos de la grabación. Además, es significativo elegir un equipo de alta calidad y utilizar técnicas de grabación adecuadas para obtener un registro sonoro óptimo.

Cabe mencionar que, dentro de los alcances que tienen las técnicas de microfonía estéreo, la grabadora de sonido digital Zoom H2N es la que mejor se aproxima a cómo el ser humano percibe los fenómenos sonoros.

### ***Medición de nivel de presión sonora***

La unidad de medida del sonido es el decibel (dB) y el equipo que se emplea para medir el ruido se denomina sonómetro. El indicador más sencillo para medir el ruido de manera instrumental es el nivel de presión sonora (NPS), expresado en dB y corregido por el filtro (A), que permite que el sonómetro perciba las frecuencias sonoras de manera similar a como las escucha el oído humano (NPS dB (A)).

- **SONÓMETRO**

Es un instrumento que permite medir el nivel de presión sonora y, según su construcción y tipo, puede procesar los datos registrados para la entrega de resultados instantáneos.

Los sonómetros pueden ser (Barti, 2010: 99) de cuatro tipos:

Tipo 0: utilizados de referencia en laboratorios.

Tipo 1: equipo de precisión que proporciona medidas exactas.

Tipo 2: equipo empleado con mayor frecuencia en el ámbito industrial.

Tipo 3: considerados únicamente como indicadores del nivel de ruido (medidas aproximadas).

En el caso que nos compete, se hará uso del sonómetro de Tipo 2, marca Wensn WS1361.

### ***Recopilación y registro de datos***

En la 151 reunión de la Acoustical Society of America, celebrada en Providence (Rhode Island, 2006) se realizó una breve demostración de la técnica de análisis del paisaje sonoro combinado (“Soundscaping”). Durante un paseo por la zona urbana cercana al hotel de la reunión, se realizaron mediciones de sonido físico y entrevistas de percepción en dos lugares del centro. Ambos lugares estaban cerca de oficinas y destinos de compras.

Replicando la metodología de la Acoustical Society of America, se realizaron las respectivas mediciones en cuatro locaciones, dos en parques urbanos y los otros dos restantes en zonas de alta actividad urbana.

### **Evaluación y análisis de datos**

#### *Nivel de presión sonora continuo-equivalente*

El nivel de presión sonora continuo-equivalente con ponderación de frecuencia para un intervalo de tiempo especificado, es el nivel de ruido estable que corresponde al promedio (integral) en el tiempo de la presión sonora al cuadrado con ponderación de frecuencia producida por fuentes de sonidos estables, fluctuantes, intermitentes, irregulares o impulsivos en el mismo intervalo de tiempo (NB 62005, 2005: 3).

Como describe Shafer (2013), en las imágenes sonoras la notación<sup>3</sup> del sonido es un intento por traducir los hechos auditivos mediante signos visuales. El valor de la notación, tanto para la preservación como para el análisis del sonido es, por consiguiente, considerable.

Existen tres sistemas de notación gráfica:

1. El de la acústica, en virtud del cual las propiedades mecánicas de los sonidos se
2. pueden describir de manera exacta sobre papel o sobre una pantalla de rayos catódicos;
3. El de la fonética, mediante el cual se puede proyectar y analizar el habla humana;
4. El de la notación musical, que permite la representación de ciertos sonidos con rasgos *musicales*.

Resulta de vital importancia darse cuenta de que los primeros sistemas referidos son descriptivos, pues describen sonidos que ya han ocurrido, mientras que la notación musical generalmente es prescriptiva, ya que proporciona pautas para producir sonidos.

Para el presente artículo emplearemos el primer sistema de análisis para los audios registrados de los paisajes sonoros. Se ocupará un software de edición de audio que, para este caso, es el Izotope RX 10 Standart y para la representación gráfica del contenido espectral se empleará el 2D de los audios registrados.

#### *Elementos del paisaje sonoro*

Tal y como se menciona en *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (Shafer, 2013), los sonidos pueden clasificarse de distintas maneras: con arreglo a sus características físicas (acústica) o según como sean percibidos (psicoacústica); conforme a su función y significado (semiótica y semántica) o de acuerdo con sus cualidades emocionales o afectivas (estética).

---

3 Según la RAE (2023): "Acción y efecto de señalar".

### *Fuente y origen del paisaje sonoro*

Según (Krause, 2013) clasifica tres tipos de sonidos:

- Geofonías: sonidos naturales de origen no biológico (por ejemplo, mar, corrientes de agua, viento, movimientos telúricos).
- Biofonía: sonidos producidos por los organismos vivientes de un entorno.
- Antropofonía: sonidos generados por actividades del ser humano.

### **Resultados**

El enfoque del paisaje sonoro ofrece un método de desarrollo, una base de datos de indicadores y parámetros acústicos. Se describen las áreas urbanas y otros espacios de vida al aire libre.

Los parámetros registrados permiten medir de forma fiable la calidad del sonido de los espacios que, fuera de tomar en cuenta la presión sonora, también se tomó en cuenta las características del sonido que provocan reacciones humanas específicas, tanto positivas como negativas.

#### ***Análisis e interpretación de los resultados (gráficas)***

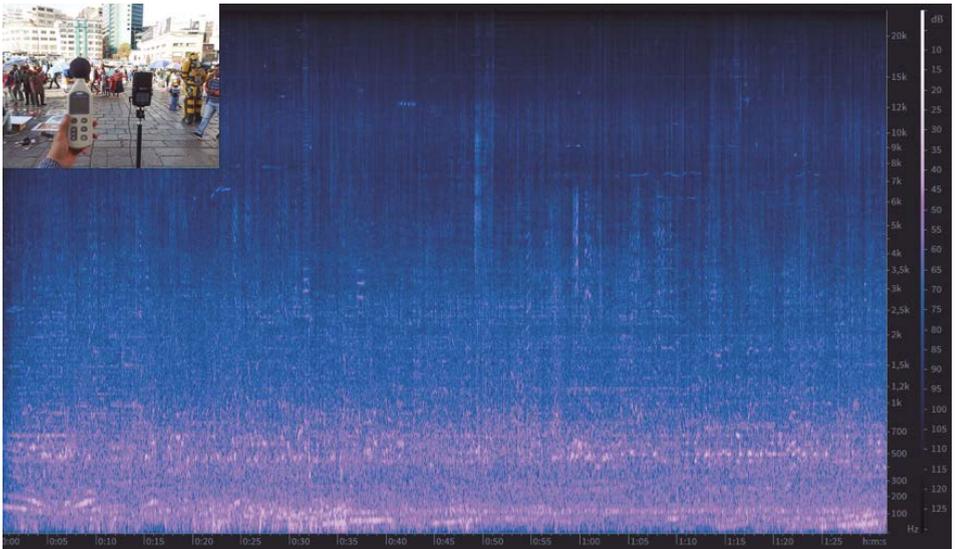
Los cuatro puntos constan de dos parques urbanos ecológicos y los dos restantes a alta actividad humana. Cada grabación tiene una duración de tres minutos por cada punto registrado. En el caso de los datos registrados por el sonómetro se obtuvieron 180 datos por cada punto.

Para representar los datos del sonómetro en gráficas se empleó el software Microsoft Excel y se tabularon los datos necesarios para elaborar y representar los resultados obtenidos de la medición de los niveles de presión sonora (NPS), calculando el respectivo  $Leq(A)$ ,  $L_{max}$  y  $L_{min}$  para cada punto y periodo diurno.

Para representar los datos en imágenes del espectro audible se empleó del software iZotope RX10 Standar y se cargaron para su representación gráfica de 2D los fenómenos sonoros registrados en él (paisaje sonoro).

#### *a. $Leq(A)$ en el atrio de la basílica de San Francisco (día)*

El resultado obtenido para el  $Leq(A) = 68,4$  dB para el horario que corresponde de 12:00 pm a 12:13 pm (con un nivel máximo de  $L_{max} = 73,5$  dB y con un mínimo de  $L_{min} = 61,7$  dB): Entre los sonidos más fuertes registrados corresponden directamente al parque vehicular, puntualmente a sus motores. Los datos de niveles de presión sonora se representan en la Figura 1.



**Figura 1:** Análisis espectral (RX10) del atrio de la basílica de San Francisco (día).

**Fuente:** Elaboración propia.

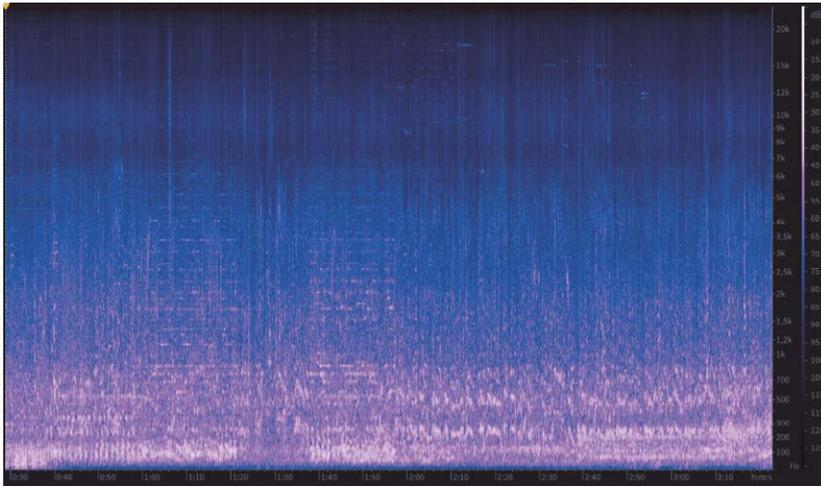
#### *Espectro sonoro en el atrio de la basílica de San Francisco (día)*

En la Figura 1 se representa el espectro sonoro audible perteneciente al paisaje sonoro del atrio de la basílica de San Francisco. A primera vista sobresale lo que se denomina como “perfume acústico”, es decir, la música de fondo que proviene de los negocios adyacentes. En los momentos transitorios se encuentran voces tanto de niños como de adultos, los cuales transitan este lugar. Como elemento continuo dentro de las bajas frecuencias están muy presentes los sonidos emitidos por los motores de diferentes vehículos que transitan una de las avenidas principales que se encuentra a pocos metros de distancia.

De esta manera, podemos decir que, en general, el paisaje sonoro del atrio de la basílica de San Francisco, posee más contenido antropofónico, es decir, que proviene de las varias actividades que realizan los habitantes y transeúntes en este lugar, tal como la recreación de niños jugando, personas que intercambian palabras y la presencia de lenguas extranjeras de turistas que visitan la ciudad de La Paz y sus atractivos.

#### *b. eq(A) en el atrio de la basílica de San Francisco (tarde)*

El resultado obtenido para el  $L_{eq}(A) = 74,8$  dB para el horario que corresponde de 17:30 a 17:40 (con un nivel máximo  $L_{max} = 80,1$  dB y un nivel mínimo  $L_{min} = 67,5$  dB): Entre los sonidos más fuertes se encuentra el sistema de sonido amplificado utilizado por artistas callejeros y el tránsito vehicular circundante.



**Figura 2:** Análisis espectral (RX10) del atrio de la basílica de San Francisco (tarde).  
**Fuente:** Elaboración propia.

### ***Espectro sonoro en el atrio de San Francisco (tarde)***

En la Figura 2, y tras el análisis espectral y de escucha, lo primero que podemos percibir es el sistema amplificado de sonido que emite música (o “perfume acústico”) utilizado por los artistas callejeros que se sitúan a unos metros junto a otros que realizan distintas actividades.

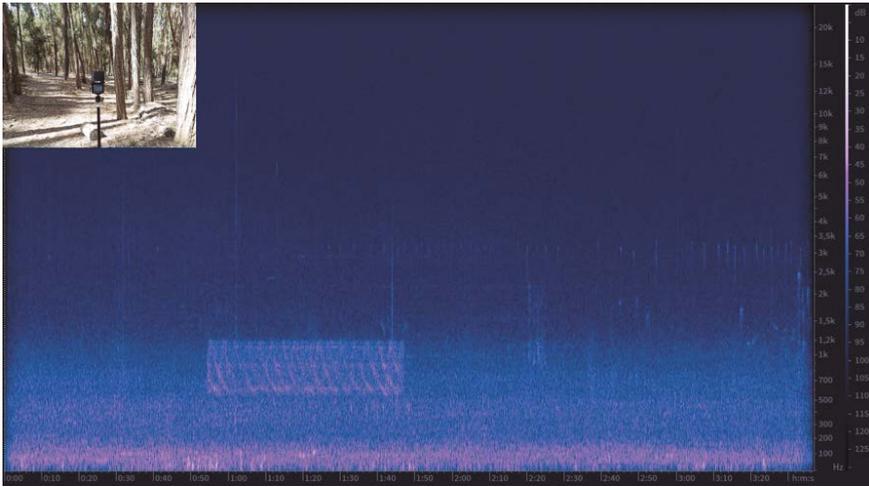
En términos generales, la naturaleza del paisaje sonoro es antropofónico; solo en breves momentos se puede escuchar el sonido del viento (geofonía), muy característico del atardecer paceño.

#### *c. Leq(A) del parque ecológico de Pura Pura (día)*

El resultado obtenido para el  $Leq(A) = 46,2$  dB para el horario que corresponde de 13:00 a 13:10 (con un nivel máximo  $L_{max} = 49,9$  dB y un nivel mínimo  $L_{min} = 40,7$  dB): Al tratarse de uno de los primeros parques denominados ecológicos dentro de la ciudad de La Paz, es apreciable los bajos niveles de presión sonora que solo es perturbado por fuentes sonoras lejanas como alarmas o sirenas que se pueden llegar a escuchar.

#### *Espectro sonoro del parque ecológico de Pura Pura (día)*

Al tratarse del primer análisis del espectro sonoro podemos apreciar en la Figura 3 la predominancia de sonidos que provienen del viento y de los movimientos leves de los árboles, por lo que nos encontraríamos en el primer paisaje sonoro de carácter geofónico y biofónico. También se puede apreciar el canto de unas cuantas aves y contadas fuentes antropofónicas eventuales, como la sirena de un automóvil.



**Figura 3:** Análisis espectral (RX10) del parque ecológico de Pura Pura (día).  
**Fuente:** Elaboración propia.

#### d. *Leq(A) parque ecológico de Pura Pura (tarde)*

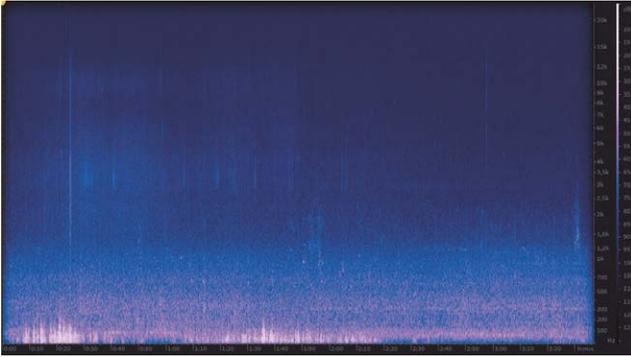
El resultado obtenido para el  $Leq(A) = 47,7$  dB para el horario que corresponde de 17:00 hasta las 17:10 (con un nivel máximo  $L_{max} = 52,1$  dB y un nivel mínimo  $L_{min} = 44,9$  dB): Para este periodo del día se presentó una fluctuación en las mediciones, ya que al atardecer hubo un viento moderado al interior del parque y que a su vez contribuyó al movimiento de la copa de los árboles. Además, la actividad de las personas asistentes al parque fue evidente, aunque el ambiente sonoro se mantuvo con una relativa quietud.

#### *Espectro sonoro del parque ecológico de Pura Pura (tarde)*

Para el respectivo periodo de tiempo, el análisis espectral (Figura 4) pone en evidencia mayor presencia sonora del viento y su reacción con el entorno, por ejemplo el ruido de los árboles al ser movidos por el viento, las hojas y ramas que caen al suelo, interrumpidos ocasionalmente por las risas de niños y voces a lo lejos que están dentro del parque y sutiles y breves chirridos, silbidos, trinos, etc., de las aves. Como resultado, se trataría de un paisaje sonoro generalmente geofónico con pocas interferencias antropofónicas y, en igual medida, biofónicas.

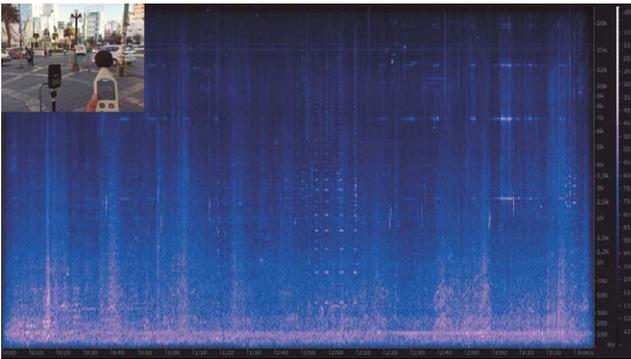
#### e. *Leq(A) Plaza del Estudiante (día)*

El resultado obtenido para el  $Leq(A) = 76,5$  dB para el horario que corresponde de 14:20 a 14:30 (con un nivel máximo  $L_{max} = 85,6$  dB y un nivel mínimo  $L_{min} = 68,3$  dB): Al tratarse de una de las principales avenidas y un flujo de tráfico continuo, los mayores niveles de presión sonora los representan los automóviles por sus motores y bocinas, otro elemento sonoro de carácter impulsivo (pero regular) son los silbatos empleados por los agentes de tránsito que regulan el flujo vehicular.



**Figura 4:** Análisis espectral (RX10) del parque ecológico de Pura Pura (tarde).

**Fuente:** Elaboración propia.



**Figura 5:** Análisis espectral (RX10) de la Plaza del Estudiante (día).

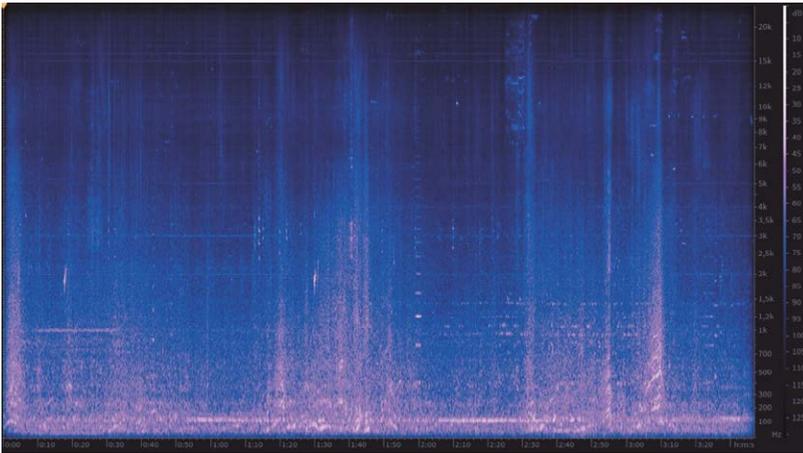
**Fuente:** Elaboración propia.

### *Espectro sonoro de Plaza del Estudiante (día)*

En el análisis espectral (Figura 5) se registran varios fenómenos ocurriendo al mismo tiempo. Sin embargo, sin solaparse entre sí más que por su presión sonora, se debe al rango de frecuencia que ocupa. El primer elemento constante es el tráfico vehicular con sus bocinas y motores, de manera regular el pitido de los agentes de tránsito al igual que el tintineo de una campanilla que procede de un vendedor de helados. Por lo tanto, es un paisaje sonoro completamente antropofónico.

### *f. Leq(A) Plaza del Estudiante (tarde)*

El resultado obtenido para el  $Leq(A) = 75,3$  dB para el horario que corresponde de 16:50 a 17:00 (con un nivel máximo  $L_{max} = 85,6$  dB y un nivel mínimo  $L_{min} = 68,3$  dB): Para este período del día el tráfico automovilístico se descongestionó, pero aún representa uno de los elementos que mayor nivel de presión sonora emiten, al igual que los silbatos empleados por los agentes de tránsito. Un elemento distintivo proviene del servicio de limpieza urbana municipal de recojo de basura, no solo por el motor del vehículo sino también por la melodía en bucle que proviene del mismo y con el que se anuncia a los vecinos.



**Figura 6:** Análisis espectral (RX10) de la Plaza del Estudiante (tarde).  
**Fuente:** Elaboración propia.

#### *Espectro sonoro Plaza del Estudiante (tarde)*

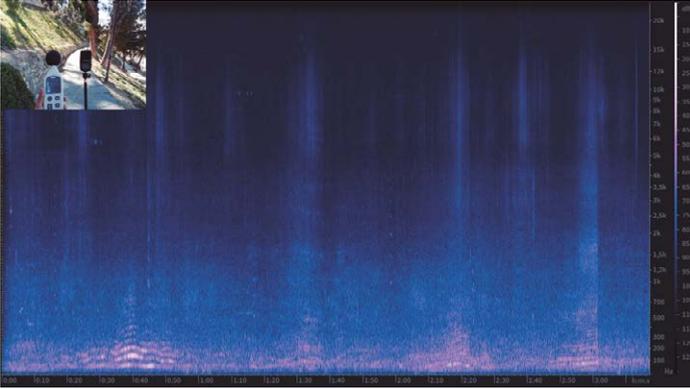
En el análisis espectral (Figura 6) se puede apreciar un leve cambio, ya que son más predominantes las frecuencias bajas que provienen de los motores y el viento que sopla regularmente, pero de manera leve. Ahora bien, si de marca sonora hablamos, se registró la melodía (que se reproduce en bucle), proveniente del vehículo de servicio de recojo de basura y con el que se anuncia a los vecinos, el cual recorre la avenida principal del paseo El Prado. Por lo tanto, la naturaleza del paisaje sonoro sigue siendo antropofónico, con una leve presencia del viento que sopla gentilmente.

#### *g. Leq(A) parque El Montículo*

El resultado obtenido para el  $Leq(A) = 62,4$  dB, para el horario que corresponde de 13:40 a 13:50 (con un nivel máximo  $L_{max} = 76,8$  dB, y un nivel mínimo  $L_{min} = 50,3$  dB): En este otro espacio de esparcimiento que se encuentra en el centro mismo de la ciudad, los niveles de presión sonora que “perturban”, por así decirlo, solo son los vehículos que transitan a unos metros y el pitido de las bocinas

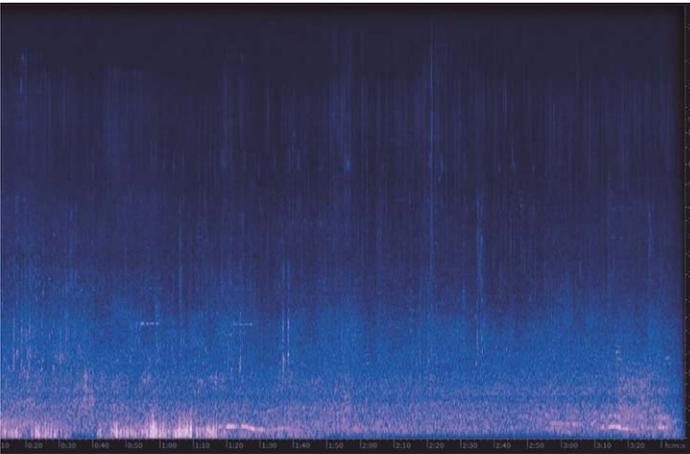
#### *Espectro sonoro del parque El Montículo (día)*

En el análisis espectral (Figura 7) se puede apreciar el rango de frecuencia baja que ocupa el parque automotor que transita a unos cuantos metros de los límites del parque. En la banda de frecuencias medias se pueden escuchar algunas cuantas voces lejas de las personas que visitan el lugar y, de manera más sutil, el canto de las aves por la presencia de los árboles del lugar. Por lo tanto, se trata de un paisaje sonoro que contiene en antropofonías como principales fuentes y las biofonías provenientes de las aves.



**Figura 7:** Análisis espectral (RX10) del parque El Montículo (día).

**Fuente:** Elaboración propia.



**Figura 8:** Análisis espectral (RX10) del parque El Montículo (tarde).

**Fuente:** Elaboración propia.

#### *h. Leq(A) del parque de El Montículo (tarde)*

El resultado obtenido para el  $Leq(A) = 57,8$  dB en el horario que corresponde de 17:20 a 17:30 (con un nivel máximo  $L_{max} = 65,4$  dB y un nivel mínimo  $L_{min} = 50,8$  dB): Para este período del día es apreciable la disminución del tráfico vehicular, lo que contribuye a un nivel de presión sonora inferior, solo representado un nivel máximo por la presencia del viento moderado.

#### *Espectro sonoro de parque El Montículo (tarde)*

En el análisis espectral (Figura 8) se puede evidenciar un menor contenido en frecuencias bajas que, para esta muestra, solo representa el sonido del viento entre los árboles y el sonido de los vehículos lejanos. Sin embargo, es más apreciable el canto de las aves que yacen entre los árboles y eventuales voces de visitantes del parque, al igual que los ladrillos y el caminar de canes alrededor. Por lo tanto, la naturaleza de este paisaje sonoro es de tipo geofónico y biofónico.

## Conclusiones

### *Conclusiones generales de la investigación*

Gracias a todo lo anterior, podemos interpretar que el enfoque del paisaje sonoro con la de la ecología acústica, ha demostrado ser una metodología valiosa y efectiva para desarrollar una base de datos de indicadores y parámetros acústicos que describen con precisión los fenómenos sonoros presentes en áreas urbanas y espacios al aire libre.

Los parámetros registrados, que incluyeron tanto la presión sonora como las características específicas del sonido que provocan reacciones humanas, permitieron medir de forma confiable la calidad del sonido en los espacios evaluados. Estos datos arrojaron resultados significativos, evidenciando altos niveles de contaminación acústica sobre todo en los puntos que se encuentran en la mancha urbana del centro de la ciudad La Paz.

El análisis de los datos y la representación gráfica, mediante tablas y gráficos del espectro audible, proporcionaron una visión clara y detallada de los fenómenos sonoros presentes en cada punto de estudio. Se identificó que el ruido generado por el parque vehicular, especialmente los motores, fue uno de los principales contribuyentes a los altos niveles de presión sonora.

Asimismo, se pudo observar, en algunos puntos de estudio, la presencia de música de fondo (“perfume acústico”), cuya fuente se encontraba en los negocios adyacentes y que también tuvo un impacto significativo en el paisaje sonoro. Por otro lado, en los puntos alejados del tráfico vehicular se destacaron los sonidos naturales como el viento entre los árboles y el canto de las aves.

## Bibliografía

- BARTI DOMINGO, Robert.  
2010. *Acústica medioambiental*, vol. I. Editorial Club Universitario San Vicente. Alicante, España.
- BARTLETT, Bruce.  
1990. *Técnicas de micrófonos en estéreo*. Instituto Oficial de Radio Televisión Española. Madrid, España.
- BRÜEL & KJÆR SOUND & VIBRATION MEASUREMENT A/S.  
2000. *Rudio ambiental*. Brüel & Kjær. Barcelona, España.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto, Carlos FERNÁNDEZ COLLADO y María del Pilar BAPTISTA LUCIO.  
2014. *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill / Interamericana editores. México D.F. México.
- KRAUSE, Bernie.  
2013. *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*. Little, Brown and Company. Boston, EE UU.
- Norma Boliviana NB62005.  
2005. *Calidad del aire - Rudio ambiental - Vocabulario*. Instituto Boliviano de Normalización y Calidad. La Paz, Bolivia.

RAE.

2014. “Notación”. Real Academia Española. Madrid, España.

SCHAFFER, R. Murray.

2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio Editores. Madrid, España.

SHULTE-FORTKAMP, Brigitte, Bennett BROOKS y Wade BRAY.

2007. “Soundscape: An Approach to Rely on Human Perception and Expertise in the PostModern Community Noise Era”. En: *Acustics Today*. Disponible en: [acousticstoday.org/soundscapes/](http://acousticstoday.org/soundscapes/) (consultado el 7 de julio de 2023).

PÉREZ VEGA, Constantino.

1954. *Sonido y audición*. Universidad de Cantabria. Departamento de Ingeniería de comunicaciones. Cantabria, España.

WRIGHTSON, Kendall.

1999. “Introducción a la ecología acústica”. En: *Estudio de Música Electroacústica*. Escuela Universitaria de Música. Montevideo, Uruguay.

## **SUXUX, SUXA, SUJAKIWA JALLUPACHANXA: EL SONIDO ES SUAVE Y LLANO EN TIEMPO DE LLUVIA**

Cristóbal Condoreno Cano<sup>1</sup>

### **Resumen**

Estas sonoridades valoran la comunicación audiovisual, ellas se han mantenido desde tiempos inmemoriales, y sugieren y analizan el cuerpo con el pensamiento, que va en busca de una *wak'a*, que es el *anchanchu* o la deidad de la música y que trata de cuidar de ese beneficio o maleficio a los instrumentos musicales y si se excediera esa dosis afectará a los cuerpos colonizados y por eso se unifican yendo al cerro a curar o a sanar la composición musical, y en lugares enigmáticos de la tierra en esos lugares se han rememorado.

**Palabras clave:** *Suxu*, semillero de sonidos, *illa*, *anchanchu*, cerros, *wak'as*, deidades ocultas.

### **Introducción**

Los sonidos en la sabiduría ancestral son un lenguaje musical oculto. En la cosmovisión aymara, al sonido se lo denomina *suxu* y a la acción de cantar le decimos *aru*. De ahí es de donde proviene el significado de las palabras en toda las lenguas.

El *aruwiyiri* es el que incendia la palabra y así están, con nuestra *arunakasa* y nuestras palabras, ordenados en *suxu*-fonemas; y si eso fuera parte nuestra, en una afasia casi silente, incendiaríamos el bosque, escucharíamos chirridos de muchas vidas inocentes consumiéndose y confundiéndose con la lluvia que comienza suave y llana, apagando las llamas e imaginando el sonido de las gotas sobre la ceniza, el recuerdo de nuestra casa quemada y que ya estaba al revés en el *chovoré*.

El sonido que no puedo olvidar es de la noche en que sonaron esos tambores, tanto en el viejo continente como en el nuestro; al escuchar el sonido de la caja indígena en la Amazonía que se acerca en varios meses de caminata a la ciudad de La Paz, ubicada a 4.300 metros sobre el nivel del mar (m s. n. m.), y cuando llegan tocando sus flautas y sus tambores, conmoviendo al mundo, de esa vida aislada en esta modernidad, pidiendo tierra, territorio y dignidad a su Estado.

Les invito a una encrucijada con sombras entre las montañas. Y si no fuera así, jamás se hubiera cantado en el mundo esa música del espíritu de un viajero en una apacheta

---

1 Cinematógrafo especializado en sonido del mundo audio-imaginario de los abuelos. Es autor de *Q'ipis sagrados de Topoboco: Constituciones NO escritas* (THOA, 2023). Correo telefónico: cristobalcondoreno99@gmail.com

tratando de pasar ese acantilado, y de ese precipicio se escucha un silencio transparente en contraposición a la cascada del agua que se precipita de lo alto de la cordillera. Y ahí renacen los ritmos y es de ahí de donde saldría a la luz del sol del mediodía; y esa ave de las alturas que vuela, y ahí estará el cóndor que no llore *qunchuwila*, así sangre turbia por el ojo izquierdo.

### Los sonidos de la *jallupacha*

Los sonidos de la temporada húmeda (*jallupacha suxu*), que se refiere a los sonidos producidos por la lluvia, y con la humedad los sonidos de la naturaleza comienzan a cambiar: las praderas reverdecen con trinos de aves y la lluvia cae fuerte, otras veces es suave y algunas veces llana, a veces con una cadencia como que se toma el tiempo a su disposición, y a veces, en momentos, cambia de intensidad a una frecuencia grave, y hasta hace reconocer a otras notas y de inmediato aclara esa amplitud de ondas que se oche oscura.

### La *illa* o espíritu del sonido

El espíritu de los sonidos es como el *sirinu –anchanchu* que se manifiesta en ceremonias rituales— e *illa* o *wak'a* como una especie de semillero de los sonidos, y una vez cumplido el ritual se la captura, y se la llevará en los instrumentos musicales que daría el *ajayu* de la melodía desconocida y que, posteriormente, sanaría a los enfermos y queda ese espíritu en la memoria, en enseñanza y aprendizaje que llega a ese sentimiento emotivo de la *chuyma*, internándose al tuétano, y que el flamazo mantenga el fuego ardiente.

El lugar de misterios en la lengua aymara se dice *uxuniwa uka chiqaxa* o “el lugar tiene mucho sonido misterioso”, y que puede ser confundido con el eco, es el *sunqumayu* que redoblará los ruidos, los pasos y las palabras que podrían convertir en tenebroso a una quebrada, y se dice *chhijuniwa, uka chiqaxa*, “ese lugar me destempla el coraje y el ánimo”.

—Suxtayasmaya, amukiti sarnaqiritä... ¡almatati!

(—Tienes que caminar siempre produciendo sonidos y no silenciosamente, ¿o acaso eres cadáver andante...? ¡alma!).

Las madres recomiendan a sus hijos, “siempre tienes que caminar haciendo ruidos porque te puedes chocar con un espíritu desconocido!”.

### La memoria del trauma intergeneracional

En el recuerdo de los disparos de fusiles en la campaña de la guerra del Chaco (1932-1935): Se cuenta en varios testimonios que se acercaba la patrulla de soldados que revisaban casa por casa capturando omisos, y que en un día de la fiesta patronal llegó al pueblo esa patrulla de soldados que mató a una persona y enfrió la fiesta.

Una señora de 64 años recuerda que, en el gobierno del general Barrientos, escuchó disparos y salió a la calle contenta, los soldados le estuvieron apuntando, y supongo que se desmayó y no se acuerda nada más. Y solo se acuerda cuando las bombas le despertaban en el golpe militar del coronel Banzer y esas detonaciones las asocia con el golpe militar del Alberto Natusch, cuando disparaban ráfagas desde los aviones, el 1 de noviembre en la mañana, sobre la ciudad de La Paz. Creo que esas sonoridades fueron para intimidar, y la gente seguía caminando, jugando en los campos deportivos; y más tarde desde helicópteros se disparó sobre la población con el amparo de la ley marcial, y el día acabó con gran cantidad de muertos y de luto. Estos son testimonios contados por nuestras abuelas en el amplio contexto de la ciudad de La Paz, y siguen repercutiendo esos sonidos de disparos para acallar los gritos internos dentro del cuerpo y a través del *janchi*, que siempre asume ese dolor.

### La sanación del *janchi* afectado

Los pueblos sojuzgados sanaban enfermos usando el fuego, la yerba, los sonidos metálicos agudos y esos *q'uchus* que llevaban al trance al *janchi*, desposeído y afectado por la tormenta de dolor; desde el interior escuchan disparos de pavor, con detonación de bombas se auscultan esos latidos del miocardio y el *jaqi* persona se abate en angustia de la *yangha*, del maligno en constante *ch'axwa* hasta que sea escuchada por la *chuyma* ancestral, y después de una pesadilla esos latidos se escucharán en gritos durante la noche de luna llena. Todos dirían: “Es por culpa de la oscuridad epistémica de la modernidad”; a las personas solo les haría falta ese arrepentimiento de haber soñado profundamente una premonición fatalista y que hay un remedio para voltearla. En la visión aymara al sueño, que es *qhinchha* o malagüero: Dicen que hay que darle la vuelta –primero contarle a las paredes del mingitorio, escribiendo con una tiza y que se escuche ese sonido de yeso crujiente, pero duro y estridente que estremezca hasta al cuerpo del escribiente, como si oyeran o escucharan esas paredes, y luego les contaras ese mal sueño volteado a un ser humano normal– y recomponiendo en total el claroscuro epistémico, o sea, un sobresueño, el que creo nos aproximaría a las concepciones de un discurso silencioso de la modernidad, que refleje la mutilación de ese sentir, el dolor de conocer los sufrimientos de la vida, y a esa realidad de uno mismo se la carga con el mismo dolor, ¡ni a quién contar!, ¡ni quién te escuche!

Pero muchos acuden al llamado de la montaña y tratan de conocer esas sonoridades que todavía existen en nuestros cuerpos y esos latidos de la savia del árbol que nos da todavía sombra. Todos escuchamos el peristaltismo de nuestros intestinos y vemos que todavía la vida bulle. El sonido es el ojo dentro de nuestro cuerpo que ausculta hasta el quejido interno de nuestras entrañas que grita de dolor, ansiedad, angustia, melancolía, desesperación y que podemos pensar en los sonidos armonizados, en la búsqueda del ruido con ritmo, en el encuentro del silencio estridente, el ritmo sonoro que quema el fuego hasta convertir en brasa a la ceniza. En el mito se exterioriza el temblor o el último suspiro de los signos vitales y antes que dejen de sonar esa savia del torrente del árbol, que cura la sordera ciega, está la música que puede sanar males asociados con ritos de duelos interrumpidos por el mundo moderno.

Nuestras curanderas usan sonidos, sahumero y el oído del paciente para que perciba sonidos que traspasan al *janchi* para reanimar el *chuyma* y el cerebro, y principalmente la hipófisis que comanda la orquesta, y al mando del hipotálamo el sonido hace funcionar el *janchi*-cuerpo. El sonido musical traspasa las dimensiones ocultas y en la cual uno puede conversar hasta con tus amigos y cantar lo que no hayas cantado en su vida y ahí nace la vida pujante, estudio de conocer hasta el latido de la raíz que encuentra el agua en la tierra.

### **A modo de cierre**

Desde la visión ancestral, la *pacha* te elige para que seas un sanador-curandero y si no sigues esas recomendaciones del *yatiri* podrías quedarte sordo. La sordera al atardecer de la vida es evidente, es que el oído se alejaría y luego la vista..., “*jinchumpi nayrampi nayra sarxirityayna*”, dicen los abuelos... Agradecemos a la tradición oral de los abuelos y a la sabiduría ancestral que nos dijo que la cabeza humana volaba de noche, y por eso en los cuentos aymaras se escucha el sonido del *qaqa*, que es el sonido que anuncia la muerte y que de ahí proviene el mito del *qatiqati*.

Sin embargo, existen muchas interrogantes: Los brazos emitiendo el sonido de *yiw*, se puede ir, y los intestinos lo mismo con peristaltismos continuos, y por lo menos se escucharán hasta que oscurezca el día, y el corazón seguirá latiendo. ¿Qué pasará con el corazón?, si la cabeza se fue en busca de agua, y el *chuyma* renace y se transforma y seguirá comunicándose con el normal de los vivientes.

### **Agradecimientos**

A los abuelos que nos dejaron esos valiosos conocimientos –no escritos–, que es el potencial que todavía vive y que no se ha borrado en el tiempo, ahí no pudo llegar la palabra escrita, porque la comunicación de nuestros pueblos siempre fue la tradición oral y la oralidad que se externaliza en la noche, y en el espacio de la cocina y alrededor del fogón después de cenar, *y ahí está la palabra consagrada que nos mantiene vivos y vivas por toda la noche...*

## UN MUNDO DE SONIDOS

Franklin P. Lique Lima<sup>1</sup>

### Resumen

Vivimos en un mundo sonoro y con amplia profusión de timbres coloridos. El sonido de la naturaleza está formado por cantos de viento y de pájaros, de fluidos de agua en el riachuelo, de mariposas volando y de una variedad de resonancias interminables. Su presencia está en todo momento, que lo primero que hace el ser humano al despertar por la mañana –después de un gran sueño– es escuchar los sonidos que le rodean. En el caso de una persona de la ciudad, serán los pasos de la gente que camina, el motor de un coche, el tictac del reloj e incluso el más silencioso: el latido del corazón. Sin embargo, también es cierto que existen sonidos agradables y sonidos desagradables, aquellos que te ponen de mal humor y los que te brindan una paz armoniosa. A esa sensación provocada por los sonidos, el hombre creó lo más bello de las artes: la música.

En ese sentido, este mundo de sonidos abordó el surgimiento de las primeras manifestaciones musicales, el papel del sonido como materia prima en la melodía, el aparato auditivo y las cualidades del sonido. Además, cabe destacar la importancia del sonido en la comunicación humana y animal, así como su impacto emocional en nuestras vidas.

“Un mundo de sonidos” es una exploración fascinante de la importancia del sonido y la música en nuestra vida cotidiana.

**Palabras clave:** Música, sonido, orquesta, mundo, fantasía.

### Introducción

En el mundo abundan los sonidos, resonancias que causan alegrías, enojo, emoción, curiosidad y una gran variedad de sensaciones. Es aquello que está presente desde que nos encontramos en el vientre de nuestra madre y hasta el último día de nuestras vidas, ¿pero qué tan importante es el sonido? Los seres humanos nos comunicamos a través de los sonidos, los animales también lo hacen de similar forma. Sin embargo, su importancia no solo es la comunicación, sino que va más allá de lo que imaginamos, es aquí donde las emociones, el sentimiento serán producto de los que escuchamos.

---

1 Es concertista de guitarra clásica, compositor e investigador musical y tiene un Diplomado en Educación Superior, Metodologías de Investigación y Neuroeducación. Ganó el XIV Concurso de Composición Musical Adrián Patiño con la obra *Nayra*. Actualmente es docente de la Escuela Boliviana Intercultural de Música (EBIM). Correo electrónico: franklinliquelima@gmail.com

El propósito del presente artículo es dar a conocer ampliamente cómo surgieron las primeras manifestaciones musicales, el sonido como materia prima en la melodía, el aparato auditivo por el cual percibimos los diferentes tonos de sonido, las calidades del sonido y una experiencia auditiva. Por otra parte, será una pequeña contribución a la teoría de la música para poder despertar las curiosidades del lector. Este artículo, además, concluye con la presentación de una composición musical inspirada en los paisajes andinos de la comunidad Colchani, ubicada en la provincia Aroma del departamento de La Paz.

## **Desarrollo**

La música es tan antigua como el hombre mismo. Desde el principio de los tiempos, los seres humanos han necesitado cantos para expresar la alegría y la tristeza, ritmos para hacer llevaderos los trabajos más pesados y danzas para comunicarnos con el más allá.

No sabemos cómo surgieron las primeras manifestaciones musicales, aunque suponemos que estaban ligadas a rituales y creencias religiosas. Los hechiceros o chamanes danzaban y cantaban en sus ceremonias, acompañando con sonidos corporales y rústicos instrumentos.

Es necesario una evolución muy larga para que el cerebro del hombre sea capaz de inventar una cosa tan extraordinaria como la música: Producir sonidos musicales con los músculos de la laringe, producir ritmos musicales con los brazos o las piernas (Gómez, 2001: 26).

### **a. La materia prima de la música**

El sonido, en combinación con el silencio, es la materia prima de la música. Los sonidos se reproducen cuando un objeto vibra. Este fenómeno es muy fácil de observar en una guitarra: al pulsar sus cuerdas vemos cómo se desplazan de un lado a otro; esta vibración es el origen del sonido.

Hay sonidos de toda clase: largos y cortos, fuertes y débiles, agudos y graves, agradables y desagradables. El sonido ha estado siempre presente en la vida cotidiana del hombre. A lo largo de la historia, el ser humano ha inventado una serie de reglas para ordenarlo hasta construir un lenguaje musical.

### **b. El aparato auditivo**

Percibimos los sonidos a través del sentido auditivo, que recibe las ondas sonoras y las transmite al cerebro. Esto sucede incluso antes de nacer. A las pocas semanas de la fecundación, aparecen en el feto unos rudimentarios oídos. Desde este momento, es capaz de oír y reaccionar ante los estímulos sonoros. Se ha demostrado que el gestante reacciona con placer ante una obra musical agradable, y se sobresalta ante los ruidos fuertes e inesperados.

### **c. La voz y los instrumentos**

El instrumento inicial utilizado por nuestros remotos antepasados fue su primera voz. Es fácil suponer que con ella trataron de imitar el silbido del viento, el trino de los pájaros y el retumbar del trueno. La voz es el más perfecto de todos los instrumentos. Una característica del ser humano es su capacidad para crear y emplear utensilios en sus actividades cotidianas. Los instrumentos son objetos utilizados para producir sonidos. Los hay pequeños y grandes, fáciles de construir y con mecanismos muy complejos.

Para hacer sonar un instrumento existen técnicas muy variadas. Las más usuales son soplar, golpear, frotar y rascar. Cada instrumento tiene un sonido peculiar que depende de su forma y del material con que esté fabricado y también del modo en que se toque.

### **d. El primer músico**

El primer músico del que tenemos noticia es un hechicero disfrazado con la piel y cornamenta de un animal y con un instrumento musical apoyado en la boca. Este personaje es conocido porque su figura aparece pintada en una gruta del Paleolítico llamada Tres Hermanos, ubicada en Francia. Los investigadores no se ponen de acuerdo acerca del cuál es el instrumento de este cavernícola. Algunos dicen que se trata de un arco de boca, otros piensan que es una flauta y, por último, hay quien afirma que está tocando un cazú o mirilitón (Gallach, 1997).

### **e. La orquesta troglodita**

Gracias a la arqueología se tiene referencia de algunos utensilios musicales de nuestros remotos antepasados prehistóricos, que en la actualidad se conocen como las familias de instrumentos de cuerda, viento y percusión.

La familia de la cuerda tuvo su origen en la caza. Los arcos se utilizaban a veces con fines musicales, golpeando la cuerda con un palito; en ocasiones se añadía una calabaza hueca que servía como caja de resonancia. Existió una gran variedad de instrumentos de viento. Para construirlos, nuestros ancestros se servían de huesos huecos, cañas o cáscaras de frutos. Para hacer percusión, valía cualquier cosa (troncos huecos, ramas o piedras). Las primeras tejoletas (fragmentos de tejas o de barro cocidos) se fabricaron utilizando dos piedras pulimentadas. Este rudimentario instrumento se emplea aún hoy en día en muchos lugares de nuestro planeta.

### **f. Los rombos volantes**

Los rombos volantes son unos primitivos instrumentos contruidos con una lámina de hueso, madera u otro material, que voltean atados con una cuerda. Cuando alcanzan una determinada velocidad, el aire choca contra sus bordes, y entonces vibra, produciendo su característico zumbido. Por eso reciben el nombre de zumbadores. En algunas antiguas culturas los zumba-

dores se utilizaron como instrumento ritual. A lo mejor su misterioso sonido les hacía evocar las voces de los espíritus y de sus antepasados muertos.

### **g. El sonido y sus cualidades**

Llamamos sonidos a la sensación que produce en nuestro sistema auditivo la vibración de un cuerpo.

Un objeto, al ser frotado o golpeado, vibra y esta vibración se transmite hasta nuestros oídos a través de las partículas del aire.

En el caso de la voz humana, esta vibración se produce en las cuerdas vocales; mientras que, en el caso de algunos instrumentos de viento como la flauta o la trompeta, lo que vibra son los labios del intérprete.

### **h. La transmisión del sonido**

El sonido necesita de un medio transmisor para propagarse. Normalmente, percibimos los sonidos a través del aire, aunque también el agua y los cuerpos sólidos pueden servir como transmisores.

### **i. La representación gráfica de la vibración sonora**

La vibración del sonido se representa gráficamente mediante la onda sonora que describe esquemáticamente el movimiento de las partículas del aire. Esta representación nos permite calcular parámetros sonoros tales como la frecuencia o la intensidad. Las cualidades básicas del sonido son cuatro: altura, intensidad, duración y timbre.

**ALTURA.** Es la frecuencia o número de vibraciones por segundos de un sonido. Esta cualidad nos lleva a identificar los sonidos como graves o agudos.

**INTENSIDAD.** Es la fuerza o volumen con el que recibimos el sonido. Depende de la mayor o menor amplitud de la vibración.

**DURACIÓN.** Es la prolongación de un sonido en el tiempo. Podemos imaginarnos sonidos largos como el de un platillo o breves como el golpe seco de una *clave*.

**TIMBRE.** Es el “color” del sonido, es decir, aquella característica que nos permite diferenciar, aun sin verlas, la voz de las personas que conocemos o distinguir unos instrumentos de otros, aunque toque la misma melodía.

## Cierre

Al final del presente artículo se presenta una composición musical inspirada en las colinas de la comunidad de Colchani, ubicada en la provincia Aroma del departamento de La Paz. La obra se titula “En lontananza”, tiene la forma musical de “fantasía aymara” y está compuesta para guitarra. Al apreciar auditivamente “En lontananza”, nos daremos cuenta que esta transmite un sinfín de colores tímbricos, los cuales serán un medio de transporte de la imaginación a los paisajes andinos de las regiones altiplánicas del departamento de La Paz.

A su vez, reafirmando lo anterior, termino con esta declaración: la materia prima de la música es el sonido; gracias a la combinación de estos elementos acústicos encontramos la melodía perfecta a nuestro gusto. De esta manera, la música se compone de diferentes características que la hacen diferente entre sí.

## Agradecimientos

A Isabel Calle Huiza, con profundo agradecimiento por su apoyo incondicional.

## Bibliografía

- ÁLAMO CABALLERO, Lamberto del y Vicente GIL ARRÁEZ.  
2003. *Música cultura*. Editorial SM. Madrid, España.
- ÁLAMO CABALLERO, Lamberto del y Vicente GIL ARRÁEZ.  
2002. *Música antigua*. Editorial SM. Madrid, España.
- CASARES, Emilio.  
1997. *Música*. Evergráficas. Madrid, España.
- DOMEQUE, Mercé, Eulalia LAGARRIGA y Eulália SEGALÉS.  
1988. *Audición musical. Procedimientos didácticos*. Edita Teid. Madrid, España.
- FENOLLOSA, Rafael Vicente *et al.*  
2002. *Música*. Almadra Editorial. Madrid, España.
- GALLACH, José María.  
1997. *Enciclopedia temática clásica*. Editorial Marin. Barcelona, España.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, Javier.  
2001. *Cultura clásica*. Printec. Madrid, España.

**“En lontananza”**  
Fantasía aymara  
Con espíritu (negra, 110)

Patacamaya, 7 de enero de 2012

**Duración:** 3:53

Franklin P. Lique Lima

The musical score is written for guitar in 4/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble clef staff and a bass staff. Fingerings are indicated by letters 'i', 'm', 'a', and '3'. Dynamics include *p* (piano) and *Arm.* (armonico). Performance instructions include *Poco vibrato* (measures 1-4), *rit.* (measures 13-14), and *rit.* (measures 17-18). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Measure numbers 3, 5, 9, 13, and 17 are indicated at the start of their respective systems.

*Mosso*  
*a mi a mi a mi a mi*

22

26

30

34

38

42

45 *Pim pim pim pim*

49

53

*Tempo primo*

*Poco vibrato*

58

62

*Arm. 12*

66

71 *Mosso* a m i m a m i m a m

0 4 2 1 2 1 2 1 2 1 2

p

73 im m a m i m m a m a

75 m i m m a m a

77 m i i p i accel.

79 *rasgueo con mucho brillo* i p i p

80

Musical notation for measure 80, featuring a treble clef, a 3/4 time signature, and a complex chordal texture with multiple notes per beat.

81

Musical notation for measure 81, continuing the complex chordal texture from the previous measure.

83

*rit.*

Musical notation for measure 83, including a *rit.* (ritardando) marking above the staff.

85

Musical notation for measure 85, showing a change in the chordal texture with more rhythmic movement.

87

*Poco vibrato*

Musical notation for measure 87, ending with a melodic phrase marked *Poco vibrato* and fingerings *m 4* and *i 3*.

90

94

*Tempo primo*

98

*Poco vibrato*

102

106

*Arm. 12* *pp* *pp*



## LA ORALIDAD Y ELEMENTOS EN EL RITUAL DE LA QHO'A DE INICIO DE SIEMBRA EN LA COMUNIDAD DE PISILI (MUNICIPIO DE TARABUCO)

Jhoselyn Abigail Miranda Llanqui<sup>1</sup>

### Resumen

El presente artículo de investigación tiene como objetivo estudiar los aportes de los rituales ancestrales de inicio de siembra como identidad cultural en la comunidad de Pisili (municipio de Tarabuco). Para la construcción del trabajo, se realizó un análisis de las diversas fuentes bibliográficas primarias y secundarias, como de la información de artículos, libros, etc., y de igual manera se analizó de forma específica el desarrollo del ritual, los elementos, espacios y sus características principales.

La importancia de la agricultura tradicional en los pueblos indígenas originarios campesinos de Bolivia es la base de esta investigación. En esta se encontró que los rituales ancestrales de inicio de siembra y cosecha influyen de manera directa en la identidad cultural de los pueblos andinos del Estado Plurinacional de Bolivia. La oralidad en la lengua originaria –y elementos– es parte importante dentro de los rituales de la comunidad de Pisili, porque se transmite la herencia cultural, musical, rezos, cánticos, danza, gastronomía y la vestimenta del territorio.

**Palabras clave:** Comunidad de Pisili, concepción cósmica, rituales de inicio de siembra, espacio sonoro, *qho'a*, lenguaje, identidad.

### Introducción

Bolivia es un país donde se reconocen diferentes formas de comprender la vida, el mundo, el universo e inclusive la muerte. Esto se debe a la gran diversidad cultural que el país posee y que se halla establecida dentro de la Constitución Política del Estado (2009).

El artículo 101 de la Constitución Política del Estado (CPE, 2009) establece que es patrimonio de las naciones y de los pueblos indígenas originario campesinos las cosmovisiones, los mitos, la historia oral, las danzas, las prácticas culturales, los conocimientos y las tecnologías tradicionales. Y es un patrimonio que forma parte de las expresiones e identidades del país.

---

1 Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca (USFX). Tiene un diplomado en Educación Superior y Gestión Universitaria por la Universidad Autónoma del Beni José Ballivián (UABJB). Correo electrónico: mirandallanquijhoselyn@gmail.com

Poder hablar de cualquier hecho social en un país como Bolivia es reconocer las realidades diversas, las cuales tienen una gran importancia en la asignación de sentidos y que varían según la ubicación desde donde se originan (el periodo colonial marcó el dominio de una civilización frente a las otras).

La cultura quechua o runa simi es una realidad viva que se expresa a través de sus prácticas, siendo una de ellas la recreación constante de la armonía; es por ello que la vida del hombre dentro de la cultura quechua tiene una relación importante con los demás elementos del cosmos, como un diálogo entre la naturaleza, lo espiritual y la colectividad humana con la finalidad de tener una armonía con la Pachamama (Madre Tierra).

La armonía con la Pachamama es vital para los rituales que permiten una comunicación dentro la comunidad de Pisili. Si bien estas pueden encontrarse en otras comunidades, el presente artículo de investigación se centró en el ritual de la comunidad mencionada, por el significado distinto y por el sentido que le otorga el colectivo que lo recrea.

Los rituales ancestrales de inicio de siembra son acontecimientos que se realizan de manera cíclica en base al calendario agrícola, que es propio de los pueblos quechuas. Los rituales son parte de la herencia cultural, pero estas prácticas se van perdiendo por los fenómenos sociales que ocurren en la actualidad, como la migración, los efectos del cambio climático, y sobre todo una débil transmisión de los saberes ancestrales hacia los jóvenes que en la actualidad se ven inmersos en nuevas tendencias tecnológicas y sociales.

El presente estudio fue realizado en la comunidad de Pisili del municipio de Tarabuco (provincia Yamparáez), del departamento de Chuquisaca. Una de las actividades principales de la comunidad es la agricultura, por la importancia y el interés en las prácticas rituales agrícolas que aún se mantienen vivas y que se transmiten de generación en generación. De igual manera, se podrá evidenciar cómo los efectos ambientales perjudican el ciclo del inicio de la siembra y las prácticas de ritualidad a la Pachamama.

Para la redacción de este artículo se hicieron diversos análisis de fuentes bibliográficas primarias y secundarias, al mismo tiempo se analizó de manera concreta el proceso de desarrollo de los rituales, los elementos y las características de los mismos. También se pudo evidenciar la gran importancia de la agricultura en la actualidad y se encontró que los rituales de la siembra influyen de manera directa en la identidad de los pueblos indígenas originarios de Bolivia, porque están llenos de elementos orales, corporales y propios de la comunidad.

### **Comunidad de Pisili (municipio de Tarabuco)**

La comunidad de Pisili se encuentra ubicada en el municipio de Tarabuco y es la primera sección de la provincia Yamparáez. Este municipio tiene una población de 16.944 habitantes según el Censo Nacional de Población y Vivienda (2012) y cuenta con diversos pisos ecológicos. En Tarabuco se celebra anualmente, cada tercer domingo de marzo, la *pukara* y

el *pujllay*. A cinco kilómetros del municipio se ubica la comunidad de Pisili, que pertenece a la cultura yampara. Está rodeada por un paisaje verde con aroma a pinos. Esta fue una gran labor realizada por los comunarios: la reforestación de las montañas del lugar para preservar la cultura originaria yampara. Yampara tiene alrededor de 1.000 habitantes, los cuales se dedican a la agricultura, al turismo comunitario y a la elaboración de textiles (en este último rubro se cuenta con maestras tejedoras que realizan el proceso de elaboración de su propia vestimenta).

En Pisili el quechua es la lengua materna que se utiliza para comunicarse y que está reconocida en el artículo 5, parágrafo 1 de la Constitución Política del Estado (2009), cuando determina que son idiomas oficiales del Estado “[...] el castellano y todos los idiomas de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, que son el aymara, araona, baure [...] *quechua*, sirionó, tacana, tapiete, toromona, uru-chipaya [...]”. Es entonces que el quechua es la lengua materna de todos comunarios de Pisili, y que es parte fundamental del proceso de aprendizaje en diferentes actividades del diario vivir de la comunidad.

Los habitantes de Pisili se dedican a la agricultura, por ejemplo, a la producción de papa, trigo, cebada, maíz y haba, entre otros. En los últimos años se mostró claramente que incursionaron en la producción de hongos, quienes fueron gradualmente aceptados por los comunarios y que en la actualidad son comercializados en diversos mercados del país.

La flora que existe en Pisili son especies arbóreas nativas como el molle (*Schinus molle*), Tipa (*Tipuantipu*), Jarca (*Acacia* sp), además de varias especies exóticas de pinos y eucaliptos.

También existen los siguientes arbustos que predominan en el lugar: el sirao, chacatea, *sunchu*, china *thola*, *añawi*, *karantalla*, fernandillo, *thola*, entre otras especies.

La fauna silvestre es diversa: zorro, liebre, gato montés, ratones, conejos, vizcachas y cuyes, al mismo tiempo se cuenta con una variedad de especies de aves, como el cóndor, *tarajchi*, loro, pájaro carpintero, hornero, perdiz, paloma, entre otras.

### Concepción cósmica

Para la nación quechua o runa simi

la cosmovisión es una forma de concebir el mundo y la vida, a partir de la cual las personas interpretan, conceptualizan y explican la vida social, económica, política y cultural de la humanidad que se adentra a todos los campos de la vida política, religiosa, moral, filosófica, sociocultural y lingüística en directa relación con la Madre Tierra (Pachamama) (s.f. [www.unibolquechua.edu.bo](http://www.unibolquechua.edu.bo)).

Es así que en la CPE (2009), capítulo sexto, sección III (Culturas), artículo 9, parágrafo III, remarca: “[...] el Estado asumirá como fortaleza la existencia de culturas indígena originario

campesinas, depositarias de saberes, conocimientos, valores, espiritualidades y cosmovisiones”, y de igual manera en el párrafo III complementa: “[...] será responsabilidad fundamental del Estado preservar, desarrollar, proteger y difundir las culturas en el país”.

Entonces se entiende que la cosmovisión es un espacio no habitado y desconocido, que está más allá del cielo y muy cerca del hombre; el cosmos no es accesible humanamente, pero se puede acceder a través de lo espiritual, puesto que no es posible alcanzarlo de forma material, lo que significa que no se puede tocar o palpar.

En la cosmovisión de los quechuas:

el *Pacha*, el cosmos, la integralidad de espacio tiempo situación ser, la visión integral de la vida del cosmos, nuestra Madre Naturaleza cósmica, el amor y respeto a nuestra Madre *PACHAMAMA* y como principios de vida comunitaria del SUMAQ KAWSAY.

A través de los *yatiris* la cultura quechua logra compartir con el cosmos, como pasa con otras culturas andinas del país, pues se agradece su presencia, porque se llega a tener con ella contacto de forma espiritual. Es aquí donde la cosmovisión andina lleva a penetrar el pensamiento, ordenar las ideas y la relación con el *pacha*.

### **Rituales**

Para las comunidades andinas, la práctica ritual y los elementos que componen fue y sigue siendo la unidad en su diario vivir. Esto porque se considera que todo lo que existe en la Pachamama y el cosmos está dotado de vida, aspecto que también se interpreta de la siguiente manera: que no solo existe en el mundo visible y tangible, sino también en un mundo espiritual. Y esto lo podemos evidenciar con una numerosa cantidad de rituales que aún se realizan y se preservan en el país.

Los símbolos de los ritos permiten que los actores asuman contenidos cognitivos referidos a los fundamentos del mundo y de la sociedad. De este modo, mediante el rito, se patentiza una cosmovisión que constituye objetos, actos, cualidades, relaciones y tramas según la lógica cultural del grupo que lo practica, reforzándose los lazos de adscripción de los individuos y vivificando el sentido de la reproducción de las tradiciones (Lozada, 2006: 139).

Es entonces que, mediante los rituales, los pueblos indígenas originario campesino, asumen este proceso de una forma particular de sentirlo y verlo.

Para el investigador Clifford Geert:

los símbolos de los ritos permiten que los actores asuman contenidos cognitivos referidos a los fundamentos del mundo y de la sociedad. De este modo, mediante el rito se patentiza una cosmovisión que constituye objetos, actos, cualidades, relaciones y tramas según la lógica cultural del grupo que lo practica (Lozada, 2006: 139).

Es una forma de presentar las diferencias de lo espiritual y religioso, aunque ambas forman un supuesto que concede una explicación de la cosmología y una manera de percibir la cosmovisión.

“El rito es una *pacha*, un momento en un espacio delimitado en el que los participantes se identifican étnicamente: circunstancia en la que se valida el orden social y político prevaleciente y se ponen al descubierto las nociones básicas compartidas sobre el mundo” (Lozada, 2006: 141). Esto facilita la recreación de la cosmovisión de un colectivo social.

Los rituales en la comunidad de Pisili se realizan de manera frecuente, como un proceso determinado, el cual es conocido por todos los comunarios que los practican y son parte importante del ritual. Los rituales alcanzan un valor de tradición muy importante, porque son parte de la herencia cultural que los ancestros dejaron a sus comunarios. Es, en este sentido, que los pueblos andinos cobran vida a través de los rituales del inicio de siembra, la cual se realiza cada año.

Nogués-Pedregal (2002: 2-3) encuentra las siguientes características en los rituales:

- Un evento, acto o acción que se repite regularmente.
- Responde a un contexto. Esto es, se realiza cada vez que las circunstancias que lo ocasionan se reproducen.
- Muestra una relación con lo sobrenatural.
- Está particularmente elaborado por actos u operaciones distintivas: trance, sacrificio, transustanciación, metamorfosis.
- Rigidez en las formas.
- Posee una secuencia determinada y es conocida por todos los participantes.
- Tiene un sentido aceptado por el colectivo y es coherente con la puesta en acción.
- Provocan un cambio de naturaleza (ontológico).
- Está sancionado por la tradición.

Es muy importante destacar que las principales características de los rituales es la aprobación social, lo que da lugar a la participación de cada uno de los miembros de la comunidad que lo practica. Al mismo tiempo, se realizan con base en el pensamiento que tienen los diferentes grupos sociales en relación con lo sobrenatural, que por medio de las prácticas rituales se transmiten las creencias, saberes y oralidades. Es por eso que son una parte importante de la identidad de cada comunidad. Cada ritual es único y cada uno está encaminado a un determinado propósito. Es por eso que los ritos agrícolas o funerarios están entre los más realizados en las comunidades, y cada uno de ellos tiene un valor simbólico sobre las personas que son partícipes de los rituales.

Gómez García (2002: 1-3) asevera que se constituye, ante todo, una práctica, un mecanismo simbólico de la vida social que, a escala general o sectorial, contribuye a la regenera-

ción permanente o periódica de esa vida mediante la repetición a lo largo de las generaciones. La acción ritual suele estar muy elaborada: articula gestos y, en ocasiones, palabras o cantos realizados por personas cualificadas en lugares y tiempos predeterminados (consagrados a tal fin), utilizando objetos a veces muy sofisticados y también parafernalias.

Los rituales ancestrales son importantes porque dentro se encuentra una simbología única que posee y que trascienden en algunas ocasiones en la vida cotidiana. Las expresiones de los rituales interceden de diversas formas en la interacción social donde participan los miembros de la comunidad. Los cantos, las oralidades, los sentidos y los bailes son las acciones que expresan en una participación conjunta, donde también se exponen las creencias, vivencias y sensaciones en los procesos de los rituales.

Gómez García (2002: 2-4), en el artículo “El ritual como forma de adoctrinamiento”, señala los seis rasgos formales e importantes que tiene un ritual ancestral al momento de realizarlo:

1. repetición (de ocasión, contenido y forma).
2. actuación (en el sentido teatral de representar un papel).
3. estilización (o carácter extraordinario de la conducta).
4. orden, secuencia.
5. estilo “presentacional”, evocador (provocar de un determinado estado mental).
6. dimensión colectiva.

Es importante poner énfasis en estos seis puntos, porque el ritual tiene un orden en el cual debe ser realizado, puesto que a través de ellos las manifestaciones se constituyen en un proceso de despliegue de la ceremonia sin saltarse ningún paso (y de esta manera poder realizar un rito en orden secuencial).

### **Elementos de los rituales**

Los rituales ancestrales se desarrollan en un tiempo y espacio que determinan el proceso que se debe seguir, lo cual significa que los rituales no son improvisados y menos aún se realizan al azar, puesto que cada uno de los elementos establece momentos acordes al ritual. Para Gómez García (2002: 9-10) los elementos utilizados como cofactores del ritual son la dimensión del espacio y del tiempo, los personajes oficiantes y participantes que asumen papeles y, a veces, una indumentaria peculiar, los cuerpos que realizan gestos y acciones, las diferencias de sexo y de edad, los objetos y sustancias instrumentalizados en la actuación (una procesión, una comida, una curación, una inauguración, etc.), el uso de la palabra, de la música y otras artes.

En los rituales se encuentran diversos elementos que son imprescindibles para el desarrollo del mismo. De igual manera, puntualiza el rol que cumplen los participantes en el proceso simbólico (es a partir de lo detallado que se da lugar a la interpretación en relación con los rituales de la siembra):

- **TIEMPO:** los rituales de siembra son llevados a cabo de acuerdo al calendario agrícola de cada región, donde se establece el tiempo en el cual es adecuado sembrar, aporcar, deshierbar y cosechar.
- **ESPACIO:** los rituales de siembra se realizan en el lugar (terreno) en el cual se iniciará el cultivo.
- **PERSONAJES OFICIANTES:** es quien dirige los rituales, es la persona mayor de edad o de mayor conocimiento o algún representante de la comunidad.
- **PERSONAJES PARTICIPANTES:** son los miembros de la comunidad y los dueños de los terrenos a cultivarse con quienes componen los procesos de los rituales.
- **INDUMENTARIA:** son los objetos que se utilizan en los rituales y que varían de acuerdo al ritual y al lugar donde se desarrollará.
- **DENTRO DE LOS RITUALES:** uno de los elementos importantes –subjetivo– es con el que se relaciona con las deidades. Esto es importante porque es a quienes va dirigido los rituales y las ofrendas que se realizan. La religiosidad de los pueblos andinos está estrechamente vinculada a su cosmovisión, pero actualmente la creencia está en un ser divino o un dios supremo como lo creen los comunarios de Pisili.

Warminchikpa awasqa p'achanchikkunawanmi allichakunchik, ponchonchikta, monteranchikta, unkunchikta, calzonanchikta, chancaskunata servichikunchik, doncellakunata hinaspa Pachamamatapas respeto qawachinapaq kasqanrayku, chayna kasqanrayku imaynatas paypamanta yacharqani chayta (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

Nosotros nos preparamos con nuestra propia ropa, que son tejidas por nuestras esposas, utilizamos nuestros ponchos, nuestra montera, el *unku*, la calzona, chanquetas, porque es una forma de demostrar respeto a las vírgenes y a la Pachamama, y porque es así que yo aprendí de mi papá (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

Los ritos cumplen una función sociológica en cualquier colectividad, y expresan experiencias, valores, cosmovisiones, y es un proceso vital para los pueblos indígenas, porque enarbolan la unión y la igualdad entre hombres y mujeres.

Qho'a pukyuta rantiyta yachanayki tiyan, chay sipaskunaman, Pachamamaman ima haywana-paq mesaqa allin wakichisqa kanan tiyan, imaraykuchus mesa ukhupi, milluyuyq kanayki tiyan, illaswan, uywa wirawan, wakjina misteriokunawan, asukarmanta, mirramanta, sullumanta, incensomanta ruwasqa siqikuna, Pachamamanchikpaq (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

Hay que saber comprar bien la *qho'a*, debe de estar bien preparado la mesa que se va ofrendar a las vírgenes y a la Pachamama, porque dentro de la mesa tiene que tener *millu*, con *illas*, grasa animal, diferentes misterios, figuras hechas de azúcar, mirra, *sullu* e incienso, es para nuestra Pachamama” (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

Los rituales ancestrales tienen como principal protagonista al cuerpo, el cual es el objeto y el sujeto de la acción del ritual, que se convierte en signos orales, corporales y gestuales. Es entonces que dentro del proceso del relato mítico (ritual), ponen en primer plano la repre-

sentación mental, la oralidad, el cuerpo y con ello los sentidos que representa el espacio y la unificación que se constituye con el tiempo mítico que se vive en un ritual.

### **Rituales para el inicio de la siembra**

El proceso de la siembra en la cultura quechua está ligado a la fecundidad (abundancia), buscando la producción de granos, frutas, tubérculos y otros; mientras que los rituales dentro de la cosmovisión andina se realizan con el objetivo de conseguir cosechas prósperas para permitir la provisión de alimentos para el sustento de cada familia. Es entonces que a modo de agradecer a la Pachamama (Madre Tierra), se realiza los rituales de siembra para tener armonía con la naturaleza y así conseguir una próspera cosecha.

Los rituales del inicio de la siembra buscan conservar la esencia y la cercanía en las comunidades donde las practican, pues es casi imposible desconocer los acontecimientos que ocurrieron después de la llegada de los españoles a América. Es por ello que se efectuaron varias modificaciones, por ejemplo el cambio de lugares donde se realizaban, porque a partir del despojo de los lugares que eran destinados a los rituales, se empezó utilizar nuevos espacios (como el caso de las chacras).

Sánchez Flores (2019: 37) describe el procedimiento que se sigue para realizar el proceso del cultivo, y son cinco las actividades que son definidas de manera etnográfica: “1) permiso para entrar en la chacra, 2) formar un círculo de personas, 3) presentación de ofrendas y solicitud, 4) diálogo ameno y 5) compromiso y despedida”.

Los datos etnográficos relatan estos momentos como parte de los rituales de la siembra, los mismos que se llevan a cabo en el terreno o montículos destinados a este fin. Todo esto confirma que los pueblos indígenas desarrollaron sus rituales con base en una visión de respeto hacia la Pachamama. Se demuestra que ven a la naturaleza como un ser vivo que siente y que buscan una relación de armonía en el proceso de los rituales de siembra. El compartir alimentos con la Pachamama es un acto de mucha importancia que se realiza como una forma de compartir respeto, además de unidad entre los comunarios y la Madre Tierra.

### ***Qho'a* para la Pachamama**

Es un ritual que se lleva a cabo al inicio de la siembra en una comunidad y se emplaza en el lugar o terrero donde se realizará. La *qho'a* es el ofrecimiento de una mesa preparada especialmente con *illas*, grasa animal, diferentes misterios, figuras hechas de azúcar, mirra, *sullu* e incienso, todos los cuales son ofrendados a la Pachamama.

La *qho'a* es una tradición que se realiza en diversas regiones del país. La Pachamama se alimenta más aún en fechas carnavaleras con diferentes ofrendas y cada devoto tiene diversas peticiones como abundancia, prosperidad, suerte, entre otras, que son atraídas con la ayuda

de la Madre Tierra. La *q'oa* es un acto de reciprocidad que tienen las personas con la Pachamama para agradecer los favores que recibieron.

Es uno de los rituales más practicado, también conocido como *jaywaku*, y tiene el objetivo de que la Pachamama pueda bendecir al cultivo, pues es una forma de pedir permiso antes del inicio de la siembra y de esta manera dar las gracias por los beneficios y la buena cosecha del año agrícola. Don Martín Champi, de la comunidad de Pisili, al momento de ofrendar la *qho'a*, estando de rodillas y sosteniendo la ofrenda en el lugar donde se hará la siembra, menciona lo siguiente: “Kay mikuna kanpaj, allinta puqurichun kay wata” (“esta comida es para vos, que produzca bien este año”) (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

Luego se realiza la siembra de los tres primeros surcos y se dispone el lugar de la ofrenda al medio de la parcela, lugar donde se prepara el fuego (con brasas) y donde se coloca la *qho'a* con un poco de hojas de coca, cigarrillos y la merienda, que consiste en *phiri* (harina de trigo tostado y cocido al vapor).

Don Martín Champi reflexiona sobre la oralidad en la ritualidad de la *qho'a* para que la Pachamama siempre otorgue abundancia, y para ello se la debe alimentar no solo con la *qho'a*, sino también con alcohol, chicha y coca. Todos los que están presentes, además, deben participar por respeto a la Pachamama, para que así se tenga una buena cosecha.

Las familias de la comunidad de Pisili consideran que la oralidad en el ritual de inicio de la siembra es muy importante. A través de la siembra y de la oralidad se solicita a la Pachamama el permiso y se espera una próspera cosecha. El modo de relacionarse en el proceso del ritual es como “estar” y ocurre a través de la oralidad con conversaciones, diálogos en la lengua originaria y también expresiones gestuales desde las representaciones del colectivo. Es evidente que las actividades culturales, espirituales y materiales son de reciprocidad y de respeto a la Pachamama, esto para que se multipliquen en el sentido de brindar ofrendas que se inscriben en la representación de la larga historia que facilita la comunicación que va de la mano de los saberes y las prácticas de los antepasados.

### **Acullico**

Los comunarios de Pisili inician cada actividad agrícola con el ritual del *acullico* —el mascado de la hoja de coca—, de manera individual o colectiva, según sea la ocasión. En el caso de estar en grupo se ofrece un puñado a la otra persona, mientras que las personas mayores suelen pronunciar una oración o petición para que la jornada sea un buen día para todos los integrantes de la actividad.

El espiritualismo andino, en la comunidad de Pisili, se da en el diálogo con la naturaleza. Esto se demuestra a través de los diferentes rituales que se realizan en la comunidad. Las prácticas que se realizan son importantes para la agricultura, para la integración de los comunarios. La mayoría de los rituales están vinculados con el calendario agro-festivo. En las

actividades de ritualidad para la Pachamama –como la *qho'a*– es común la bebida, el *acullico* y la música tradicional con instrumentos de viento típicos de la región. Los rituales denominados “costumbres”, gradualmente están siendo abandonados por las nuevas generaciones, en palabras de los mismos comunarios de Pisili, “las costumbres se están perdiendo por diversos motivos sociales”. Esta realidad es la percepción que se tiene en la comunidad. Se ve cada vez más difícil que los jóvenes aprecien y participen de las costumbres (rituales y fiestas).

### La oralidad de la lengua materna en el ritual de la *qho'a*

En la comunidad de Pisili la oralidad se regula en la conducta de los comunarios, pues aquella tiene como base principal a la lengua materna para la comunicación oral en todas las actividades que desarrollan en su diario vivir. Mediante la oralidad se pueden designar diversas responsabilidades sociales con el objetivo de garantizar la armonía de la comunidad.

Entonces la oralidad se convierte en un elemento clave e importante de las prácticas culturales orales, como ocurre con el ritual de la *qho'a* para el inicio de siembra; los miembros de la comunidad de Pisili tienen un lazo inseparable con la coca porque esta también es un elemento significativo dentro de los rituales orales. Para más detalle se presenta el siguiente testimonio:

Kay ritualta yachanchik Pachamamakunapaq, tayta mamanchikmanta, ñuqaqa sapa kutim taytaywan kani hinaspaya paymantam yacharqani mañakuykunata chaynallataq creenciatapas, chaynallataqmi yachaywasikunapipas yachachiwarqaku, ichaqa mana atispaykuqa maqawarqaku hinaspaya chaymi mana kutiyta munarqanichu, ichaqa kunanqa ancha allinmi llapallan runakuna mañakuykunata rimayta yachankupaq, para ripuptinqa llakikuyupaqmi kanqa achka ayllu runakuna mana allintachu wakin mañakuykunata yuyarisqankurayku, ichaqa taytaymi yachachiwarqan “devotos” nisqanchiskunata mañakunaypaq, paykunapaq Pisiliq puntanpin kashanku Mallku Kara Kara orqokuna, mallku punta, Mariano orqo orqokuna hawapi esquinapi (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

Nosotros aprendemos este ritual para la Pachamama de nuestros padres, yo siempre he estado con mi papá y de él aprendí los rezos como el credo, y además en las escuelas nos enseñaban, pero cuando no podíamos [los rezos] nos pegaban y por eso también no quería volver, pero ahora es muy importante que todos puedan aprender a realizar los rezos; y cuando se va a ir la lluvia será triste porque muchos de los comunarios no recuerdan bien algunos rezos, pero mi papá me enseñó a rezar a nuestros “devotos” que están en la punta de Pisili, en las cordilleras Mallku Kara Kara, Mallku Punta, cordillera Mariano Arriba en el rincón que nos protege (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

Dentro de la comunidad, la oralidad se constituye en una fuente primordial de comunicación entre todos los integrantes del colectivo. Las leyendas y mitos explican claramente los sucesos del pasado, que son transmitidos de forma oral de generación en generación. La comunidad de Pisili continúa en la actualidad con la oralidad. Todas las actividades sociales que realizan son para preservar, mantener y revalorizar la oralidad en su lengua materna, para que las futuras generaciones no pierdan el aprendizaje de su comunidad.

Por ejemplo, para la entrega de la mesa participa toda la familia de don Champi y otros miembros de la comunidad de Pisili, quienes ayudan en la siembra. Es entonces cuando el señor Martín Champi, encargado del ritual, inicia el acto importante. Don Martín pide permiso y evoca una oración a la Pachamama en su lengua materna:

Virgenkunamanmi mañakuyku, huk doncellayoqmi kani Wara Wara sutiyoq, ñawpaqtaqa qonqoriykukuspan Credota mañakunayki, doncellamanta mañakunaykipaq, allin produccionta qowananchispaq manataqmi ñoqanchismanta burlakunanchischu imaraykuchus sichus mana respetanchischu chayqa doncellakuna, muchuchiwasunman, granizowan otaq ch'akiywan, chaymi ñinanchis kay doncellakunapi allin ruruchiwananchispaq (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

Nosotros rezamos a las vírgenes, yo tengo a una virgen de nombre Wara Wara, primero hay que rezar de rodillas el rezo del Credo, para pedir a la virgen, para que nos otorgue buena producción y no debemos hacernos la burla porque si nosotros no respetamos a nuestras vírgenes, nos pueden castigar, con granizadas o sequías, y hay que creer en estas vírgenes para que tengamos buena producción (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

Don Martín Champi inicia el rezo en su lengua materna de la siguiente manera:

Creeni Dios tukuy atiyniyoq Yayapi, hanaq pachata kay pachata kamaq. Sapallan Churin, Señorninchis Jesucristopi ñini; Santo Espirituq llank'ayninwan khuyapayakuyinwan ima wiksallisqa karqan, Santa Virgen Mariamantan nacerqan; Poncio Pilato kamachikusqanpi ñak'arirqan, chakatasqa karqan, wañurqan, p'ampasqataq karqan; infernoman uraykamurqan, kinsa p'unchaypi wañusqakunamanta kawsarimpurqan; hanaq pachaman wichaspa, tukuy atiyniyoq Yaya Diospa paña ladonpi tiyashan. Chaymanta hamunanmi kawsaqkunata, wañusqakunatapas juzganapaq. Santo Espiritupi ñini; Santa Católica Iglesia, Santokunaq Comunión nisqa; hucha pampachay, cuerpoq kawsarimpuyin; wiñay kawsaytapas (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

Creo en Dios Padre todopoderoso, Creador del cielo y de la tierra. Creo en Jesucristo, su único Hijo, nuestro Señor; que fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo, nació de Santa María Virgen; padeció bajo el poder de Poncio Pilato, fue crucificado, muerto y sepultado; descendió a los infiernos, al tercer día resucitó de entre los muertos; subió a los cielos y está sentado a la diestra de Dios, Padre todopoderoso. Desde allí ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos. Creo en el Espíritu Santo; la Santa Iglesia Católica, la Comunión de los Santos; el perdón de los pecados, la resurrección de la carne; y la vida eterna. Amén Martín Champi (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

En este acto también pide por las familias y para que no les falte alimentos. Una vez ya incorporada la mesa ritual sobre la brasa se realiza la *ch'alla* correspondiente con singani y vino, y comienzan a hacer lo mismo todos y cada uno de los participantes que se encuentran en el lugar sin que llegue a faltar ninguno. La *ch'alla* siempre se inicia por el lado derecho o como mencionan en su lengua materna *paña makiqhita ch'allanki*. Posteriormente se los ve a todos a un lado de la chacra y comienzan a *acullicar* y conversar sobre diferentes temas, entre ellos la agricultura.

Ñuqaykuqa qu'wata sumaq tarpunapaq qharariyku Pachamamaykumanta qhisnichayta mañakunaykupaqmin, jap'irichispataq ch'aki llant'ata, carwunilla nisqata aqllarispataq un chiqanta maypichus q'usnichiyku q'uwa qharakuta jallp'a jap'irinapaq, alculawan ch'allarikuspataq "virginkunapaq", Pachamamapaq mañarikuspa qhisnichayninta, allin tarpuy, allin mukhuna urqhariy karinapaq. Chaymantapis tukuy chaypi kaqkunapis ch'allata ruwananku tiyan; sapa kuti, pañamanta qallaririspá, chaymantataq cuca laqhisituta acullirikuspa, jallp'ayuq runakuna mink'arikusqankuman jina (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

Nosotros realizamos la *qho'a* para siembra, es para pedir permiso a nuestra Pachamama, se prende fuego troncos pequeños secos o carbón, en un sector del terreno o tierra, se hace *sau'mear* y con alcoholcito se *ch'alla* para las "vírgenes", la Pachamama, pidiendo su bendición y permiso para que sea una buena siembra, buena cosecha, y todos los que estamos aquí debemos de hacer la *ch'alla*, siempre empezando de la derecha, y después se *p'ijchea* la hoja de coca, que nos invitan los dueños del terrero (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

De acuerdo a Álvarez (2001: 351), la "oralidad es sonora secuencial, es una línea de tiempo que se transmite entre el hablante y oyente, una línea de sonidos que desvanecen al desaparecer la emisión".

Esta cita nos brinda una descripción de una serie de lugares usuales en torno a la oralidad, y se asume que la voz tiene permanencia en la memoria y se asume que el sonido es un fenómeno físico, y que es autónomo de quien lo escuche. La "voz", entonces, es la materia primordial dentro de los procesos culturales de las colectividades.

### **Espacio sonoro en el ritual de la *qho'a***

Los seres humanos distinguen y se actualizan a través de la escucha y, al mismo tiempo, se construyen los espacios sonoros, que es la identidad y la memoria para el relacionamiento y para formar parte del "ser" y del "estar" en el mundo.

Según Basso (2018: 12-30), el sonido es usado en el lenguaje cotidiano para expresar dos cosas diferentes: la onda física que se propaga por el aire y la percepción de esa onda.

Es entonces que el espacio sonoro forma parte primordial del ritual y la oralidad de la *qho'a* de inicio de la siembra dentro la comunidad de Pisili, porque permite dar cuenta de las formas sensibles que se adquieren en las prácticas colectivas, en la vida cotidiana y en las expresiones culturales que se realizan a lo largo del año.

"Oír" el rezo para la Pachamama en lengua materna y en voz de don Martín Champi, involucra los niveles de cognición como la selección y la interpretación de los que participan en el proceso ritual. Entonces se puede denominar "identidad sonora" al espacio y lugar donde se efectúe el ritual, en otras palabras, el lugar es quien define la relación entre el orador y los sonidos que existen en el espacio.

## Paralenguaje en el ritual de la *qho'a*

Es evidente que cada acción durante el proceso del ritual tiene su momento, pero es la persona asignada y los propios comunarios que toman decisión sobre el lugar y el tiempo en el que se va a desarrollar el ritual de la siembra.

Gómez García (2022: 2-4) afirma que la acción ritual suele estar muy elaborada, pues articula gestos y en ocasiones palabras o cantos realizados por personas calificadas en lugares, tiempos predeterminados y consagrados a tal fin, utilizando objetos y parafernalia a veces muy sofisticados.

Entonces los rituales que se realizan en la comunidad de Pisili –sentidos, emociones, sonidos, gestos corporales y paralenguaje– afloran cuando el encargado de realizar el ritual está en profunda conexión con las deidades.

Tomando lo mencionado por Gómez García (2022: 2-4), se pudo observar los gestos o movimientos corporales y las palabras emitidas en su lengua materna para que la Pachamama les otorgue permiso para la siembra de diferentes tubérculos.

Tal como lo señalan Carles y López (1989: 95-110), el sonido puede cumplir diferentes funciones informativas, estéticas, emocionales y una de ellas es la de contribuir a determinar la identidad de un objeto, producto o lugar.

Empleando lo dicho por Carles y López (1989: 95-110), la naturaleza de la comunidad de Pisili entonces está caracterizada por la presencia de sonidos naturales –pájaros, otros animales, el viento, los árboles azotados por este, etc.– son acompañados por los sonidos emitidos por los comunarios que están presentes en el ritual de la *qho'a*. Cabe resaltar que en general estos espacios son propicios y adquieren mayor importancia durante los actos culturales porque el ambiente sonoro se asocia con la calma y la tranquilidad, y se percibe como un ambiente sonoro que se opone al ruido urbano.

Al estar don Martín Champi de rodillas y con la cabeza de frente al horizonte (y delante de él la *qho'a*), se pudo sentir la energía positiva entre los integrantes que presenciamos el ritual al momento de iniciar el rezo para la Pachamama en su lengua materna; también se pudo escuchar un silencio por parte de todos los integrantes, el cual es una forma de respeto hacia el orador (solo se pudo escuchar la voz del oficiador de la ceremonia y el sonido de la naturaleza).

Ququrchakunchik mañakunanchikpaq imaraykuchus chayqa Pachamamamanta, doncellakunamantawan permisota mañakunapaq, kay qho'ata ruwaspaqa, mana phiñakunanchikchu, nitaq llakikunanchikchu, imaraykuchus phiñasqa kaspapa chay kikin sienteyta doncellakunaman transmitinchik hinallataq ritualpi pusawaqniykupas (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

Nosotros nos arrodillamos para hacer el rezo porque es una forma de pedir permiso a la Pachamama y a las vírgenes, y cuando realizamos esta *qho'a* no debemos de estar enojados o tristes, porque si estamos enojados, ese mismo sentir transmitimos a las vírgenes y a los que están acompañándonos en el ritual (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

## Lenguaje como identidad cultural

Si vemos la historia del lenguaje comprobaremos que es inseparable del ser humano y que está presente en las diferentes sociedades dispersas por el mundo. Cada lenguaje se asemeja a las condiciones de vida de una comunidad, porque la lengua es una herencia pura de los antepasados y se la aprende con los diferentes procesos sociales que marca la identidad de un pueblo.

El lenguaje está conformado por distintos elementos y se lo construye a través del tiempo, bajo el contexto en el cual se habita y en base a la convivencia. Todos los idiomas creados alrededor del mundo incluye también a las diferentes formas de escrituras.

La investigadora Luisa Rodríguez Sala-Gómezgil (2002: 153) afirma que “En cualesquiera de las formas en que se exprese el lenguaje, su función ya ha sido establecida en especial por los sociolingüistas y es eminentemente social y por lo tanto íntimamente ligada a lo cultural”.

Ñawpa watakunapi, aylluymanta runaqa quishwallata rimakuj kanku. Ñuqapis quishwallata tatasniymanya, jatun tataymanta, jatun mamaymanta ima yachakurqauni; paykunapis mama qhallullata yachachiwarqanku... Kunanqa yuraq qallu-kastillanu simitapis yachaukukuni, anchary, yachanaypuni karqa imaraykuchus llaqtapiqa kastillanu simillata rimanku. Kunan kay kawsaypiqa waynakuna, sipaskunapis manaña qhichwa rimaytaqa yachakuyta munarinkuchu, qunqaspa mama qhalluta, kastillanu simillata rimayta munarinku (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

Hace años atrás, todos aquí en la comunidad solo hablaban quechua, yo he aprendido a hablar quechua porque mis abuelos y mi papá me enseñaron... Ahora sé hablar igual el castellano, he tenido que aprender porque en la ciudad solo hablaban castellano, y ahora los jóvenes ya no quieren aprender a hablar quechua, se están olvidando y solo quieren hablar el castellano (Martín Champi, agricultor. Comunidad Pisili, 2023).

El lenguaje es una reconstrucción social, propio de los seres humanos. Estos, a través del tiempo, desarrollaron maneras particulares de comunicarse entre sí. Además, está estrechamente ligado a cada nación o pueblo, pues es parte de su identidad y porque a través de él expresan ideas, pensamientos, sentimientos, etc. Los dialectos y gestos corporales se convierten en las particularidades propias de los grupos sociales y colectivos.

## Conclusiones

Las prácticas de los rituales durante la *qho'a* y la oralidad en las comunidades andinas como Pisili, conforman (dentro de la colectividad) un lazo de unión. La práctica de este ritual es un

regreso al origen que sus ancestros realizaban. Mediante algunos elementos de la oralidad se van comunicando al interior de la comunidad como sociedad; es muy importante remarcar que, a través de los diversos elementos centrales de la cosmovisión andina, se puede ver, sentir e interpretar el mundo, lo que conlleva a adquirir una riqueza oral y saberes de las prácticas de los rituales que se desprenden desde el seno de las comunidades.

Se pudo evidenciar que en la comunidad de Pisili las costumbres y tradiciones culturales son parte fundamental en el proceso de enseñanza y aprendizaje a través de la oralidad en la lengua materna. Cabe mencionar que los comunarios de Pisili revalorizan y rescatan los rituales de inicio de siembra en relación con el calendario agrícola que existe en la zona. En cuanto al ritual de la *qho'a*, esta se realiza en medio de rezos, peticiones y buenos augurios, pues marca el inicio de un nuevo ciclo agrícola, y se efectúan ofrendas que se comparten con la Pachamama, así como los integrantes de la comunidad como símbolo de respeto y agradecimiento.

Se llegó a la conclusión de que el ritual de la *qho'a* de inicio de la siembra y la oralidad son prácticas culturales-tradicionales en la comunidad de Pisili, las cuales han sido heredadas por sus ancestros, y son portadores de sabidurías, oralidades, cultura en unión con los elementos de la naturaleza.

Los rituales de la *qho'a* de inicio de siembra, en la comunidad de Pisili, no cuenta con un registro, sino que es transmitida con la vivencia de los mismos comunarios. Los ancianos y ancianas son los principales agentes transmisores de esta práctica por su experiencia dentro de ellas. Es así que la transmisión del ritual de la *qho'a* y la oralidad se la hace a través del diálogo y la interacción constante con las nuevas generaciones para que puedan ser implicadas en cada etapa de las tradiciones de la comunidad.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ, MAURO Alexandra.  
2001. *Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana*. Universidad de los Andes-Grupo de lingüística hispánica, vol. 15. Mérida, Venezuela.
- BASSO, Gustavo.  
2018. *Percepción auditiva*. Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires, Argentina.
- CARLES, José Luis e Isabel LÓPEZ BARRIO.  
1989. "El estudio de paisajes sonoros". En: *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, núms. 518-519: 95-115.
- GESTIÓN PÚBLICA INTERCULTURAL (GPI).  
2001. *Suma qamaña. La comprensión indígena de la Vida Buena*. s.e., núm. 8. La Paz, Bolivia.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro.  
2002. "El ritual como forma de adoctrinamiento". En: *Gazeta de Antropología*: 5-18. Granada, España.
- LOZADA, PEREIRA Blithz.  
2006. *Cosmovisión, historia y política en los Andes*. Producciones CIMA, vol. 8. La Paz, Bolivia.

NOGUÉS-PEDREGAL, Antonio Miguel.

2002. “El ritual como proceso”. Ponencia para la conferencia *Programa Hipócrates-jóvenes. Red de apoyo para la prevención de la violencia en el medio escolar*. Universidad Miguel Hernández de Elche. Alicante, España: 221-229.

RODRÍGUEZ SALA-GÓMEZGIL, Luisa.

1983. “El lenguaje como elemento cultural de identidad social en la zona fronteriza del norte de México”. En: *Estudios Fronterizos*. Instituto de Investigaciones Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México, año I, núm. 2: 153-164.

SÁNCHEZ FLORES, Francisco Germánico.

2019. “Ritualidad en la siembra en camellones y cultura en el sur del lago San Pablo, en Otavalo, Ecuador”. En: *Arqueología Iberoamericana*, año 11, núm. 42: 28-41.

UNIBOL QUECHUA, CASIMIRO HUANCA.

2010. Disponible en: [www.unibolquechua.edu.bo](http://www.unibolquechua.edu.bo) (consultado el 11 enero de 2023).

## Entrevista

Martín Champi, agricultor de la comunidad Pisili (2023).

## MÚSICA QAÑAQ'I Y JAYINTILLA EN LLAMAS DE BOLIVIA

Sixto Icuña Funes<sup>1</sup>

### Resumen

La música *qañaq'i* y *jayintilla* consiste en recopilar la historia oral de la *marka* Andamarca, más precisamente de la comunidad de Parqu Wanu, además de la vivencia experimentada junto a las llamas y el estar cerca a personas sabias –los mayores– que interrelacionan estos conceptos.

En ese marco, todas las acciones como la *t'ikacha* –el adornado de las llamas con aretes– es la interacción entre la humanidad con las llamas y las deidades; es por eso que cada ritualidad tiene su procedimiento, además del uso adecuado de determinados elementos con los que se celebra a las *illas* o *samiris*.

Comprendiendo el ciclo de vida, el presente artículo hace referencia exclusivamente a la temporada de reproducción, lluvia y alegría. Por eso, la *tarka* se toca para interconectarse con los seres del más allá. Sin embargo, la *tarka* también es una manifestación de alegría, pues el sonido de esta es similar a la alegría que emiten las llamas en el proceso de la cópula (denominado *tara*).

Finalmente, las piedras vegetales (denominadas *jayintillas*) se generan en las llamas que hacen el *qañaq'i*, es decir, las que se asustan y las que alertan de depredadores y otros seres intrusos en un determinado territorio.

Dichas *jayintillas* aún son utilizadas, en el marco de la concepción andina, para el susto.

**Palabras clave:** llamas, *jayintillas*, *qañaq'i*, *tarka*, *illa*, *conopas*.

### Introducción

El presente artículo sobre música, *qañaq'i* y *jayintilla* recoge la historia oral de la *marka* Andamarca a partir de la vivencia junto a las llamas y personas sabias –los mayores– habitantes en dicho territorio.

La *t'ikacha* es el adorno a las llamas. Es un proceso de interacción entre la humanidad con las llamas y las deidades, por eso cada ritualidad celebra a las *illas* –deidades– o *samiris*.

1 Investigador de los Andes y Comunicador Social. Este artículo fue escrito a partir de sus vivencias, pero también fue reflexionado y dialogado con diferentes autores que hicieron referencia a la misma temática. Actualmente trabaja en la consolidación del Centro Cultural a Toda Llama, ubicado en Achocalla (departamento de La Paz). Correo electrónico: jilatasixto@gmail.com

Es una época de reproducción, lluvia y alegría. La *tarka* es el instrumento que permite hablar con las nubes —en aymara *ch'iwi qallu*—, y así atraer estas y a la lluvia para la producción de alimentos.

Las piedras vegetales (denominadas *jayintillas*) se generan en las llamas que hacen el *qañaq'i*, es decir, las que se asustan y las que alertan de depredadores y otros seres intrusos en un determinado territorio.

La sabiduría de Felipa Funes —mi madre— ayuda a comprender con mayor precisión sobre el sentido de la ritualidad, la cosmovisión andina y las *jayintillas* en las llamas, además de su uso para el susto.

### **La *t'ikacha*, la *illa* de las llamas y su festejo trasciende más allá de la ritualidad**

La *t'ikacha* —colocado de aretes a las llamas— es un momento de regocijo por la reproducción de aquellas. Es un ritual de alegría, que va entre la música y el baile. La jornada de la *t'ikacha* se inicia con el arreo de todas las llamas para que sean “areteadas”. Mientras los animalitos se alimentan, en casa hay todo un ajeteo debido a que están ultimando detalles para la *t'ikacha*; además de estar en los preparativos de la comida y bebida, cada familia hace las cosas de prisa por su cariño a la llama. Una vez en el corral, se inicia con el ritual, siempre agradeciendo a la Pachamama.

La *t'ikacha*, entonces, consiste en adornar a la *tama* —conjunto de ganados— de llamas, “en sus orejas atestiguan también de las relaciones privilegiadas que unen estos animales con sus propietarios y sus seres tutelares” (Lecoq y Fidel, 2018: 8). Existe en todo momento una interdependencia con los tutelares. Sobre este tema, sobre el inicio del ritual de agradecimiento a la Madre Tierra, con incienso y *copala*, y sobre esta misma reciprocidad, nos dice la socióloga Bibiana Vilá en su artículo “Los camélidos como parte del patrimonio biocultural de los Andes”:

La relación entre los pueblos originarios de los Andes y los camélidos se manifiesta en intercambios y reciprocidades entre los animales y la gente, al grado de existir algunas profundas conexiones como las que se observan en algunos llameros que se comunican con sus llamas (Vilá, 2019: 48).

Dicha conexión es comprendida como el cuidado y la crianza mutua, momento en el cual las familias llameras conviven y adornan a los animalitos. Esto consiste en colocar los aretes, *chimpus*, el marcado de las orejas, además del mimo a las crías recién nacidas; en conjunto, el objetivo es embellecer a todas las llamitas. Previamente, sin embargo, existe una ritualidad en conexión con las deidades —*illas*—, instancia donde se pide permiso para el accionar humano. Por ejemplo, en el caso de la familia Icuña de la comunidad de Parqu Wanu, Taykas María es el sitio sagrado donde se encuentra la *illa* o *samiris* de las llamas.



**Figura 1:** Las *illas* en Taykas María, lugar sagrado.  
**Fuente:** Sixto Icuña Funes.

La *illa* es una piedra que, de manera natural, tiene una forma de llama. María Fernández Murillo (2018: 343), al referirse a las *illas*, afirma que “[...] el término *conopa* [...] hace referencia a las miniaturas de camélidos elaboradas en piedra pulida, que fueron utilizados en ritos privados y públicos desde tiempos del imperio Inka”. Esa misma representación está expresada en un lugar sagrado llamado Taykas María, espacio donde antes de hacer la *t’ikacha* –areteo– a las llamas, se cumple la ritualidad un día antes.

Siendo un lugar sagrado, algún familiar o sabio realiza la *jarqaqha* –el permiso para hacer la ritualidad– y solo recién toda la familia se aproxima al lugar con coca, alcohol, cigarro y la *wilancha* –sacrificio de una llama–. Esto es todo un protocolo y en este caso, nuestros guías por toda una generación han sido Cristóbal y Felipa, los mayores de la familia.

“Las *conopas* no son expuestas públicamente, están ocultas en la casa, envueltas en ropa y son cuidadosamente protegidas por los miembros de la familia” (Fernández Murillo, 2018: 346). Bien ocultas, nuestras *conopas* se ubican a unos 100 metros de la casa de la familia, en medio de leñares, enterradas a unos 50 metros de la superficie de la tierra. Ese es el sitio sagrado familiar en la comunidad de Parqu Wanu. Ahí, al menos una vez al año, se realiza la ofrenda para promover la fertilidad camélida y protección del núcleo familiar.

Las *illas* tienen poder vital y fecundador. Sin embargo, para que tenga efecto, este poder debe ser renovado con una ofrenda cada año, casi siempre en época de Carnaval. En Parqu Wanu, cada vez que se realiza la *t’ikacha*, se cumple el ritual indicado en el protocolo manifestado por las personas mayores. Además, se precautela y advierte que, si no se realizan los ritos correspondientes, la *illa* se vuelve “hambrienta” y para saciar su hambre come la energía de las personas. Por eso, hay que considerar un tiempo suficiente para cumplir con la acción descrita anteriormente, aunque en los últimos años, entre la familia y las responsabilidades laborales



**Figura 2:** Junto a las llamas en Parqu Wanu.  
**Fuente:** Sixto Icuña Funes.

ciudadinas, hay prisa, y ya no se cumple de manera correcta. Sin embargo, las personas mayores o sabios son rigurosos en hacer cumplir los procedimientos correctos.

Cumplido lo anteriormente descrito, toca recién realizar la *t'ikacha* para celebrar la fertilidad o, como Jorge Flores de Ochoa explica: “[...] es la conservación, bienestar e incremento de los rebaños [...] así como establecer una relación armónica del hombre con la Madre Tierra [...]” (Flores de Ochoa, 1995: 102; citado en Lecoq y Fidel, 2018: 8). Instancia donde las llamas son adornadas con *t'ikachas* (aretes), *chimbus* (señales con lana de colores), *añurayas* (collares con lanas de colores definidos) y *k'illpa* (marcaje en la oreja para identificar la llama). Mientras se procede con el ritual, a manera de descanso o para identificar de quién es cada una de las llamas, se van interpretando canciones *-jayllis-* en honor a las hembras y otras en honor de los machos (todo este proceso es acompañado por una *tarkeada*).

Después de esta larga jornada, tras el ritual de la *t'ikacha*, las llamas son despedidas desde el corral al son de la *tarkeada* y, mientras tanto, los dueños cargan los restos de las *t'ikachas* y los instrumentos utilizados. Llevan en la mano banderas blancas que hacen flamear al ritmo de la música andina. Todo es alegría y festividad, según dicen los abuelos, la felicidad es compartida entre todos; se dice que las llamas se van bailando, expresada en los saltos y movimientos de los cuellos de las llamas.

Es una instancia de mutua alegría, de aprendizaje y enseñanza intergeneracional. Las personas mayores –abuelos y abuelas– van transmitiendo permanentemente la sabiduría acumulada a lo largo de muchos años, van tomando en cuenta que esas mismas acciones –en décadas posteriores– deberán ser lideradas por las nuevas generaciones. Al menos, en las enseñanzas que brindan, dejan reflejada esa situación, y por eso hasta permiten que te equivoques porque la idea de fondo es que se haga.



**Figura 3:** La *r'ikacha*, un momento de convivencia junto a las llamas.

**Fuente:** Sixto Icuña Funes.

### La *tarkeada*, la reproducción de llamas y sus *illas*

En “La flauta de la llama. Malentendidos musicales en los Andes”, un artículo de Henry Stobart, se relaciona ciertas flautas andinas con los sonidos que emiten las llamas. En la comunidad de Parqu Wanu de Andamarca, titularíamos al texto de Stobart: “La tarkeada para la llama”, comprendiendo a la crianza de la llama como un espacio de cuidado mutuo, con ritmo musical.

La época de pastoreo permanente de las llamas –día y noche– en Parqu Wanu va de noviembre a mayo. Los factores determinantes para dicha acción se deben a la temporada de reproducción de las llamas y los sembradíos en proceso de producción, pero además por el cuidado de los animalitos depredadores como el zorro –*atuq Antuniu*–. Por eso se decía que no podía faltar ninguna llama durante las 24 horas del día.

Por tanto, en el proceso de reproducción y temporada de lluvia, si se trata de la música, se toca y baila exclusivamente la *tarkeada*; mejor aún: para llamar a la lluvia. Según Martínez, Eveline Sigl, Ulpian Ricardo López y Andrea Chamorro, la música contribuye a definir, marcar e intensificar el tiempo ritual y la transición estacionaria. Así se reconoce una época fría y seca asociada al sonido de zampoñas, quenas y *sikus*, y una época lluviosa y cálida que se extiende desde la fiesta de Todos los Santos (en noviembre), hasta la despedida de los Carnavales (en febrero o marzo), y se vincula con lo femenino, la fertilidad, la abundancia de las lluvias y el crecimiento de los sembradíos.

Precisamente es la temporada de festejo por la reproducción de las llamas, ahí se celebra a las *illas* de las llamas. Por eso, cada año en Taykas María –lugar donde están guardadas las imágenes de las llamas– se celebra con todos los elementos rituales que se requiere, comenzando con la *wilancha*.



**Figura 4:** La tarqueada es el instrumento musical de la época de reproducción de las llamas.

**Fuente:** Sixto Icuña Funes.

Todo llamero toca la *tarka* y más aún cuando se va pasteando. En su mente está la melodía, todas las mañanas mientras las llamas aguardan ir a comer a primera hora se van apareando; en ese accionar las llamas machos, en todo momento generan un sonido gutural, el mismo es la “*tara*” de la *tarka*.

Henry Stobart (2001: 106) dice: “La *tara* es tocada con dos dedos produciendo un sonido vivo y zumbador [...] el rico y estéticamente apreciado sonido de la *tara* es explícitamente comparado con los sonidos sexuales emitidos por las llamas macho”. Cada instrumento tiene una melodía diferente de *tara*, así como en las llamas cada una de ellas tiene una melodía distinta, además de la duración de dicha melodía.

Pero la tonada de la *tarkeada* es variada, reflejo de la inspiración de cada uno de los tunantes o sirinante (persona que crea un nuevo ritmo musical con la *tarka*, utilizando la combinación de las diferentes melodías). A eso mismo hace referencia Stobart (2001), pues en la llama y en la *tarka* ha identificado también otra melodía, *q'iwa*, haciendo referencia al sonido agudo, que sería un sonido fino y claro pero chillón. En el marco de la vivencia y pastoreo, la llama genera ese sonido fino y agudo cuando no se maneja en algo que no está de acuerdo el animalito, es decir, cuando se le hace algo a la fuerza y en contra de su voluntad. No recuerdo que la llama emita un sonido *q'iwa* cuando está hambrienta, por eso con firmeza digo que lo afirmado por Stobart es una equivocación o falta de conocimiento a profundidad, porque cuando la llama está hambrienta solamente realiza otro sonido menos notable y corto.

Por tanto, en el marco de la cosmovisión andina, se acostumbra interpretar la *tarka* en esta época, porque es el instrumento que nos permite hablar con las nubes, es el presagio de las lluvias y tiene como fin atraer la lluvia a las zonas altiplánicas, siendo que cada vez hay más sequía.

De acuerdo a lo comentado por doña Felipa –mi madre– la falta de lluvias siempre es una preocupación. Por eso, siendo ella una autoridad originaria, iba a pedir lluvia para la comunidad mediante actos rituales. Además, según mi progenitora y otras abuelas, preguntándoles sobre el tema de la *jayintilla*, dicen que no tienen todas las llamas, excepto las que hacen el *qañaq'i*.

Es importante manifestar que mi madre tenía un bulto secreto al que llamaba *qulla q'ipi'* –bulto de medicinas para curar–. Ahí tenía la *jayintilla* muy bien guardada, al igual que otros productos utilizados para diferentes rituales.

### **El *qañaq'i* y el nacimiento de la *jayintilla*, piedra de la vida**

En Andamarca se ha constatado, a partir del recuerdo y experiencia de las personas mayores, el uso de la *jayintilla*. Esta es empleada para llamar el ánima perdida después de un susto. Según Amadeo Villca, comunario de la población, es muy querida y efectiva para las personas que se han asustado.

En el proceso investigativo para este artículo he colaborado en la búsqueda de la *jayintilla*, que solamente se encuentra en el estómago de las llamas, en aquel lugar donde existen, a manera de celdas, ahí se ha ubicado, incrustadas, algunas un poco difíciles de sacar. De varios estómagos revisados, solamente en tres se ha evidenciado y obtenido la *jayintilla*; estas de diferentes tamaños, además de cantidades variadas. Brillosas-oscuras, con el tiempo la tonalidad ha ido cambiando.

Por tanto, en el encuentro y exposición de resultados de investigación en el marco del “Goalito: el estómago, la piedra y la llama”<sup>2</sup> se ha afirmado que la *jayintilla* es una piedra sagrada y medicinal, siendo utilizada en Bolivia para curar el susto. Esta piedra es fuente de energía positiva. En la cosmovisión andina el *ajayu* es equivalente al alma y dichas energías vitales no solo las tienen los seres humanos, sino también los animales e incluso las deidades. Esta piedra sirve para llamar el *ajayu* perdido.

En ese marco, Gumercindo de la comunidad de Cahuaya ha advertido y puso en evidencia el temor a fetichizarla, siendo que es importante cuidar esta “piedra de la vida”.

### **A manera de cierre**

A los conceptos manifestados en el título de este artículo “Música, *qañaq'i* y *jayintilla* en las llamas de Bolivia”, se comprende de manera integral, tomando en cuenta que la relación con las llamas y su crianza mutua es celebrada junto a las deidades.

2 “Goalito: El estómago, la piedra y la llama” fue un laboratorio llevado adelante por un grupo de investigación entre el 5 y 8 de julio de 2022 en el Centro Cultural de España en La Paz. Concentró su trabajo en el uso médico, farmacológico y mágico de enterolitos en el Altiplano boliviano y su influencia en la Europa Occidental durante la Colonia.

Más que cerrar y dejar por sentado lo manifestado en el presente artículo, es importante aún preguntarse ¿en otras comunidades de los carangas y de los andes de Bolivia, utilizan la *jayintilla* solamente para la ánima?, ¿será que el vínculo con las llamas y deidades es solamente la *tarka*? Tomando en cuenta que la *jayintilla* se usa para recobrar el *ajayu*, ¿las *illlas* o *samiris* pueden estar expresadas de distintos modos, además en diferentes lugares sagrados, pero las ritualidades y el modo de interconectarse serán practicadas de diferentes modos?

Finalmente, lo cierto es que históricamente se ha evidenciado la presencia de la *jayintilla* y ha sido muy requerida (hasta robada por otras culturas, como la europea). Ahora el desafío es dar un uso adecuado que aporte a una mejor convivencia en los andes de Bolivia.

## Bibliografía

- BARRA, Rodrigo.  
2020. "Las piedras bezoares, el talismán de los reyes antiguos". En: *Debate Antropología*. Santiago de Chile, Chile.
- COBO, Bernabé.  
1964. *Obras del P. Bernabé Cobo*. Editorial Atlas. Madrid, España.
- CHAMORRO, Andrea.  
2020. "El llamado de la lluvia: la tarqueada en Arica como experiencia y performance sonora". En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 25: 83-95. Santiago de Chile, Chile.
- FERNÁNDEZ MURILLO, María Soledad.  
2018. "Almas de la piedra". *La colección de líticos del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. MUSEF. La Paz, Bolivia.
- LECOQ, Patrice y Sergio FIDEL.  
2018. "Prendas simbólicas de camélidos y ritos agropastorales en el sur de Bolivia". En: *Textos Antropológicos*, vol. 14, núm. 1: 7-54. La Paz, Bolivia.
- LÓPEZ GARCÍA, Ulpían.  
2007. *Anata andino: máscaras y danzas de los ayllus de Oruro*. CEPA. Oruro, Bolivia.
- STOBART, Henry.  
2001. "La flauta de la llama: Malentendidos musicales en los Andes". En: *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial. Lima, Perú.<sup>3</sup>
- SIGL, Eveline.  
2009. "Donde papas y diablos bailan. danza, producción agrícola y religión en el altiplano boliviano". En: *Maguaré*. Bogotá, Colombia.
- VILÁ, Bibiana.  
2015. "Los camélidos como parte del patrimonio biocultural de los andes". En: *Revista Rúbricas*, núm. 9: 39-51.

3 Este texto fue publicado originalmente en 1996 en *Early Music*, con el título de "The llama's flute: musical misunderstandings in the Andes". Traducción a cargo de Mercedes Braco.

**MESA 2**

**SONIDOS SAGRADOS: CANTOS,  
POÉTICAS Y CEREMONIAS**





## BARROCO MISIONAL: MÚSICA DE VÍSPERAS EN LAS REDUCCIONES DE CHIQUITOS

Carolina Guadalupe Perez Quenallata<sup>1</sup>  
Yolanda Genoveva Perez Quenallata<sup>2</sup>

### Resumen

El presente artículo fue escrito con base en nuestras investigaciones realizadas sobre Música de Vísperas en las reducciones de Chiquitos tanto desde un enfoque histórico como desde una perspectiva lingüística. Presentamos información sobre los aspectos más sobresalientes entorno al barroco misional, su origen europeo, la relevancia del mensaje que contiene y el fenómeno actual alrededor del estilo musical. En cuanto al primer elemento, se describe el proceso que atravesó el barroco para finalmente dar surgimiento a un estilo entorno a la vida misional de las regiones a las cuales llegaba y que posteriormente dejó una vasta herencia del trabajo de las reducciones, herencia que se creía inexistente y que fue hallada en las iglesias de la región chiquitana. El compendio Música de Vísperas contiene 18 canciones recopiladas por el sacerdote musicólogo Piotr Nawrot; para ilustrar el ejercicio se utilizaron dos piezas como ejemplo concreto, que fueron empleadas para describir, a través de sus estructuras, los recursos lingüísticos usados y su mensaje en contexto. Como parte concluyente, se describe el fenómeno actual, la importancia de su mensaje y su valor patrimonial para la humanidad. La música ya es escuchada, pero ahora haremos que vuelva a resonar para siempre.

**Palabras clave:** Misiones jesuíticas, reducciones de Chiquitos, barroco misional, Música de Vísperas, recursos lingüísticos.

### Introducción

Este artículo describe el fenómeno de la música barroca, específicamente la que fue introducida en las misiones jesuíticas de la Chiquitanía, tomando el caso Música de Vísperas en las reducciones de Chiquitos, un conjunto de dieciocho piezas agrupadas por el musicólogo investigador Piotr Nawrot que originalmente tienen letras en latín y vienen de una tradición eclesíastica en función a las horas canónicas. Nuestro aporte incluye una traducción del latín al español de dos piezas para poder realizar el análisis y contextualización de los cantos, también una descripción de su procedencia, sus compositores y establecer la singularidades entre el barroco europeo y misional. De este modo, podemos estudiar la vida en la reducción a través de su creatividad musical. Por consiguiente, se generan temas de investigación que requieren de nuevos enfoques y métodos, cuyo objetivo es estudiar este fenómeno como un

1 Egresada de la Carrera de Lingüística por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA).  
Correo electrónico: pcarolinav@yahoo.com

2 Egresada de la Carrera de Historia por la UMSA. Correo electrónico: paul\_solotu@yahoo.com

proceso histórico-musical que ocurrió en un tiempo determinado con una producción artística bien definida que –como en este caso– genera una corriente propia.

La primera parte del trabajo comprende una descripción sobre el barroco para diferenciarlo del barroco misional. La segunda parte toma las piezas en contexto, describiendo de dónde se extraen y su traducción. El tercer acápite recoge el fenómeno actual que gira alrededor de esta música y su relevancia.

En 1972, mientras Hans Roth realizaba trabajos de restauración del templo de San Rafael, encontró en la sacristía, depositadas en una valija, más de 3.000 partituras manuscritas. A partir de su hallazgo se han realizado innumerables trabajos de restauración, tanto de las partituras como de la reconstrucción histórica, y dio lugar al surgimiento de un nuevo estilo musical. De esta música que se creía perdida, somos el principal repositorio del mundo.

La importancia de la música como instrumento principal de evangelización en la Chiquitanía creó vínculos profundos entre los chiquitanos y los misioneros. Durante la Colonia, las piezas de estilo barroco compuestas por músicos europeos que llegaban a Potosí y que fueron introducidas a las reducciones mediante los padres y músicos locales, quienes viajaban a través de la red de misiones para perfeccionar su técnica y aportaban con un nuevo repertorio musical, el cual adquiriría identidad propia con la inclusión de instrumentos propios de la región y arreglos corales (así se importaron piezas de Zipoli, Hasse, Araujo, entre otros). La música dentro de las reducciones fue litúrgicamente relevante, puesto que su real importancia era la de dirigir las mentes y los corazones hacia Dios. Todo el repertorio es propiedad de las misiones, y es el fruto de la vida litúrgica y de comunidad, es por eso que, aunque las producciones musicales sean de extranjeros o naturales, surge del pueblo y para el pueblo, con el propósito de contribuir a la mayor gloria de Dios.

## Barroco

La época barroca fue una fase de revolución musical. Durante este período, los compositores y artesanos desarrollaron muchas de las características de la música occidental que conocemos hoy en día. Se ubica desde 1600 con la ópera *Orfeo de Monteverdi* hasta 1750 con la muerte de J.S. Bach y el estreno de *Jephta*, de Georg Friedrich Händel. La palabra “barroco” se utiliza en otras artes, como un estilo sobrecargado y lleno de ornamentaciones.

En este período surge el llamado humanismo, etapa en la cual la música seguiría al texto, ya que este último se consideraba como una expresión del hombre. Esto se logró con la presencia de una sola voz con acompañamientos que no la opacaban. Bukofzer (1947: 43) señala que una de las formas básicas del estilo barroco fue el *basso continuo*, que era una base armónica que se presentaba durante toda la pieza.

Los compositores barrocos desarrollaron las bases de la armonía tonal. Este sistema se basa en la construcción de acordes a partir de la relación entre las notas. La música podía

representar sentimientos, tendencia conocida como “Doctrina de los afectos”.<sup>3</sup> Estos afectos podían ser expresados por el modo o tonalidad, intervalos, ritmos, disonancias, ornamentos, tempo y carácter (Quanz, 1967; citado en López, 2000).

Ejemplos específicos de cómo se expresaron los afectos en la música barroca:

- emociones positivas: modo mayor, intervalos ascendentes, ritmos rápidos
- emociones negativas: modo menor, intervalos descendentes, ritmos lentos

Por otra parte, Beard (2010: 145) hace la diferenciación de numerosas formas sinfónicas musicales dentro del barroco, como el *rondó* (forma musical donde un tema principal alterna con otros temas diferenciados), la *sonata* (pieza para uno o dos instrumentos que debe “sonar”, ya que se contrapone a la cantata que debe cantarse), la *suite* (composición que consiste en una serie de melodías para danzar, como la *allemanda*, *sarabanda*, *giga*, *gavota*, *bouré* y *minueto*), el *concerto grosso*, las variaciones, el preludio, la fuga y el concierto (donde se escribe para un instrumento solista y orquesta).

Con respecto a los compositores algunos de los más importantes de la música barroca son:

- ITALIA: Claudio Monteverdi, Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Giovanni Battista Pergolesi, Francesco Geminiani, Domenico Scarlatti.
- ALEMANIA: Johann Sebastian Bach, George Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel.
- FRANCIA: Jean-Baptiste Lully, Marc-Antoine Charpentier, François Couperin.
- ESPAÑA: Tomás Luis de Victoria, Juan de Araujo, Sebastián Durón.
- REINO UNIDO: Henry Purcell, John Blow.

En relación con las interpretaciones vocales, la ópera es una forma de música dramática que combina canto, música instrumental y escenografía (O’Neil, 1995: 114). Es la creación vocal más importante y que tuvo una decisiva influencia sobre las otras. Nace a finales del siglo XVI y principios del XVII, gracias a la contribución de la *Camerata Fiorentina*<sup>4</sup>. La característica más relevante de la ópera es la división del drama entre el aria (estática) y el recitativo (acción). Este mismo esquema de aria y recitativo se utilizó en las cantatas y en aalos oratorios.

Según Grout y Palisca (1984: 65), la cantata era similar a una escena de ópera, pero la poesía y la música estaban pensadas a una escala más íntima. No usaba escenografía ni ves-

3 Concepto desarrollado en el ámbito de la música barroca, especialmente en la música vocal. Esta idea se refiere a la creencia de que la música tiene el poder de evocar y expresar emociones específicas en el oyente.

4 Fue un grupo de intelectuales, músicos y poetas que se reunieron en Florencia, Italia, a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Este grupo desempeñó un papel crucial en el desarrollo de la ópera y en la transición del Renacimiento al Barroco en la música.

tuario y fue dirigida a un público más pequeño. Estas obras podían ser seculares o sacras.<sup>5</sup> Los textos sobre los que se construye la cantata sacra barroca derivan de las lecturas dominicales o de los días festivos de la epístola y del evangelio. En el caso de Bach, además, muchas de sus cantatas fueron creadas en concordancia con el año eclesiástico luterano.

El oratorio se desarrolló a partir de los dramas litúrgicos del siglo X-XIII, cuyo propósito era que las personas aprendieran los pasajes bíblicos. También ejercieron influencia otros oficios religiosos como la misa, la recitación musical del evangelio que se hace de la Pasión de Jesucristo durante Semana Santa y las *historie*, género musical basado en textos de la Biblia. Luego surge el *actus musicus* o *actus oratorio* en 1649, similar a las *historie*, pero con interpolaciones no bíblicas y acción dramática (Smither, 1977:158).

Otro antecedente fue la *masque* inglesa, composición que incluía cantos, danzas y prelude instrumentales (Paxman, 2014: 97). Pero sin duda, su antecedente principal es la *laude*, canción espiritual basada en textos bíblicos. Las fuentes principales de sus *librettos* eran: la biblia, la vida de los santos y temas alegóricos sobre las virtudes cristianas.

### Barroco misional

La cultura viva de las Misiones Jesuíticas como Patrimonio de la Humanidad es el aporte más valioso de los pueblos que conformaron las reducciones del Oriente boliviano. Uno de los componentes de esta herencia cultural es la música que identifica a la población chiquitana que aprendieron a cantarla y ejecutarla adaptándola incluso después de la expulsión de los jesuitas. Esta expresión cultural se ha guardado, reproducido, transmitido y en la actualidad conserva la esencia de su época de esplendor. De esta vida musical perfeccionada surge un repertorio particular: el barroco misional.

Uno de los hitos fue el hallazgo de una valija por Hans Roth con partituras y manuscritos elaborados entre 1691 y 1767 en la sacristía del templo de Santa Ana. A lo que denominamos Música de Vísperas (compendio de 18 piezas) es el resultado de un proceso de larga duración en el que intervinieron especialistas de diferentes áreas de estudio. Durante la década de los 90, surge Música de Vísperas de las reducciones de Chiquitos, cuyo principal impulsor fue el sacerdote musicólogo e investigador Piotr Nawrot.<sup>6</sup>

5 Música sacra: Diseñada para propósitos religiosos o espirituales. Suele abordar temas de adoración, fe, devoción y es utilizada en contextos litúrgicos o ceremoniales dentro de las tradiciones religiosas. Se incluyen himnos, misas, cánticos religiosos y música para servicios religiosos.

Música secular: Esta se centra en temas no religiosos y aborda una amplia gama de temas que no están relacionados con lo sagrado. Puede tratar sobre el amor, la vida cotidiana, experiencias personales, política, entretenimiento y más.

6 Nacido en Poznan (Polonia), es doctor en musicología y completó sus estudios de teología y sociología, obteniendo su licenciatura en la Universidad Católica de Lublin en 1981. En 1985 estudió en la Georgetown University de Washington DC y en la Catholic University of America. En 1988 completó sus estudios en Música Litúrgica, obteniendo el grado de Máster. El mismo año obtuvo la beca Paul Hanly Ferfey que le permitió obtener el grado de doctor en artes musicales con la presentación de su tesis *Vísperas Musicales en las Reducciones del Paraguay*.

La música fue el instrumento principal de evangelización en la Chiquitania:

[...] Quedaron sorprendidos los bárbaros por la música instrumental y vocal de estos compañeros del padre y en especial por algunos cánticos en lengua guaraní; de tal modo que uno de ellos, llamado Yrapuí, pretendió desde luego ser llamado José como el padre Arce y al mismo tiempo comenzó a aprender los cantos y oraciones. Claro está que los padres quedaron también encantados por tan buenas disposiciones, viendo cómo aquellos les querían llevar a sus tierras para ser instruidos por ellos como sus hermanos guaraníes, quedando una semana entera como huéspedes en la casa de los padres (Matienzo *et al.*, 2011: 11).

Al respecto, Baptista (2001: 25) explica que los naturales de esta región habituados a los ruidos o tempestades del Chaco, se emocionaron al oír instrumentos como flautas, violines y otros instrumentos que creaban melodías maravillosas. Entonces, los jesuitas entendieron bien que no hay mejor lenguaje que la música para llegar al corazón de los pobladores, en lugar de confundirlos con teología.

Durante la Colonia, las piezas de estilo barroco compuestas por músicos europeos llegaban a Potosí y fueron introducidas a las reducciones jesuitas por medio de los padres y los maestros músicos chiquitanos, quienes viajaban a través de la red de misiones para perfeccionar su técnica y aportaban a la misión con nuevo repertorio musical que ingresa y adquiere identidad propia, realizando la inclusión de instrumentos como flautas, órganos, violines (así se importaron las piezas de Zipoli, Hasse, Araujo, entre otros).

### Compositores

La influencia y raíces europeas en la música generada en las misiones son innegables. Dadas sus características y su desarrollo, muchos musicólogos y especialistas han designado este estilo musical como barroco misional, un término que se utiliza para identificar correctamente el período y el estilo. Un elemento crucial para la singularidad del barroco misional es la participación de los chiquitanos, ya que fueron ellos quienes, al apropiarse de la parte genérica, lograron imprimir un sello de autenticidad.

La esencia del barroco misional reside en su orientación hacia lo sagrado. La música dentro de las reducciones siempre fue, y solo fue, relevante litúrgicamente. Su verdadera importancia radicaba en dirigir las mentes y los corazones hacia Dios. Todo el repertorio pertenecía a las misiones y surgía de la vida litúrgica y comunitaria. Aunque las producciones musicales fueran de extranjeros o nativos, emanaban del pueblo y para el pueblo, con el propósito de contribuir a la mayor gloria de Dios. La identificación de los compositores que crearon música para las reducciones se realiza a menudo a través de partituras. Sin embargo, muchos compositores religiosos e indígenas no solían firmar las partituras como muestra de humildad frente a la obra y su motivo religioso. La autoría solo se pudo recuperar gracias a la experiencia de expertos musicólogos que, mediante estudios caligráficos y comparaciones con registros parroquiales, lograron identificar a los compositores, como en el caso del padre Schmidt.

En relación con la música indígena ancestral de los grupos chiquitanos, hay escasos registros, probablemente debido a su transmisión oral y al hecho de que las canciones de temática profana no se solían documentar. En cuanto a la música en el ámbito rural, su repertorio podría haber llegado hasta nosotros transformado en folklore, con variaciones según el espacio y la época.

La figura destacada en el barroco misional en el Nuevo Mundo fue Doménico Zipoli,<sup>7</sup> cuyas composiciones sacras eran enseñadas en las escuelas de música de las reducciones chiquitanas.

## Análisis

El barroco, por esencia, es complejo en cuanto a la composición y lenguaje musical. Como parámetro general, para que una pieza musical sea más amena y comprensible, es imprescindible adquirir información previa. Por ejemplo, en la obra *Las cuatro estaciones*, de Vivaldi, pocos saben que en sus partituras hay poemas escritos con el propósito principal de ubicar al músico en una mentalidad dada para concretar una relación entre el instrumento tocado y un personaje, una actitud, una situación, etc.

En el caso de Música de Vísperas (barroco misional propiamente), la pieza “Euge Serve Bone” (“Muy bien”, “Servidor bueno”) está compuesta de tres frases que, a través del ritmo y el acompañamiento instrumental cuya tonalidad mayor tiene tonos ascendentes, crea una ambientación de energía y sentimientos positivos. Todas estas características propias del canto dan una referencia del mensaje, pero al ser solo de tres frases se requiere un contexto más amplio. Por consiguiente, es necesario acudir al texto de origen del cual fue extraído.

Altozano afirma que “Mucha música barroca es música muy ornamentada, [...] con mucha complejidad intelectual, muchas capas, mucha densidad, muchas voces respondiéndose unas a otras” (2021: 11). Estos cantos tienen como base dos clases de raíces musicales: el canto gregoriano (piezas extraídas de la Biblia Vulgata Clementina<sup>8</sup>) e himnos en honor a la Virgen María (refleja diálogos de María con Dios y una alabanza de los fieles católicos a María como madre de Jesús).

Hubo factores clave en Occidente que determinaron el curso de la música religiosa. Uno de ellos fue la presencia de las funciones litúrgicas de los himnos. En este caso, contem-

7 Domenico Zipoli (1688-1726) fue un compositor italiano del periodo barroco. Destacó como organista y misionero jesuita en América del Sur, específicamente en Paraguay y Argentina. Su obra, de estilo barroco con influencias italianas, incluye misas, motetes y música para teclado. A pesar de su corta vida, dejó un legado duradero en la música sacra, siendo redescubierto y apreciado en tiempos más recientes. Falleció a los 37 años en Córdoba, Argentina.

8 El Papa Clemente VIII promulgó una revisión de la Vulgata en 1592, que se conoce como la Vulgata Clementina en honor al Papa. La Vulgata Clementina fue declarada como la edición oficial y auténtica de la Vulgata por la Iglesia Católica, y se convirtió en la Biblia latina estándar.

plando la división del día en horas canónicas;<sup>9</sup> el otro fue el cambio que sufrió el lenguaje de la liturgia con el paso del griego al latín, lo que hizo que, a partir del siglo IV (Smither, 1977: 88), los salmos se retradujeron a prosa latina. A través de estos cambios es posible resaltar la libre expresión de los sentimientos descritos en los textos de los salmos presentes en el compendio Música de Vísperas: sentimientos de alegría, serenidad, arrepentimiento y de paz.

El análisis de las piezas del compendio Música de Vísperas en las reducciones de Chiquitos fue realizado a través del entorno semántico de palabras de mayor repetición dentro de cada uno de los cantos que, en totalidad, suman un total de 62 minutos y 36 segundos de grabación. La selección del *corpus* se realizó bajo los siguientes parámetros: canciones de duración menor a 02:00 minutos, que incluyan un patrón de repeticiones de palabras durante su ejecución y que tengan proximidad en la nómina de canciones.

Para la versión traducida de los cantos fue utilizada la Biblia Latinoamericana, por su lenguaje claro y accesible, y ha sido diseñada específicamente para reflejar la realidad y los contextos culturales de los pueblos latinoamericanos y su vigencia específica como biblia oficial para la Iglesia Católica.

I. “Deus in adiutorium meum intende”

*Deus in adiutorium meum intende* (1)  
*Domine*, (3)  
*ad adiuvandum me* (3)  
*festina* (2)  
*ad adiuvandum me festina* (1)  
*Domine* (3),  
*ad adiuvandum me* (2)  
*festina* (2)  
*ad adiuvandum me festina* (2)  
*V. Glória* (3)  
*Glória Patri, et Filio* (1)  
*et Spiritui Sancto* (4)  
*R.Sicut* (2) *erat in principio*, (1)  
*Sicut erat in principio* (1)  
*et nunc, et semper*, (1)

1. “¡Oh, Dios!, dignate a librarme”

*¡Oh, Dios!, dignate a librarme;*  
*Señor, apresúrate a socorrerme.*  
  
*Gloria al Padre y al Hijo y al Espíritu Santo.*  
*Como era en el principio, ahora y siempre,*  
*por los siglos de los siglos. Amén.*  
*Aleluya.*

9 Momentos específicos del día dedicados a la oración en la liturgia de la Iglesia católica. Estas horas están destinadas a estructurar y santificar el día con oraciones. Se dividen en:

- Laudes (al amanecer): Oración de la mañana, generalmente antes del amanecer.
- Tercia (a media mañana): Oración de la tercera hora, aproximadamente a las 9 a.m.
- Sexta (al mediodía): Oración de la sexta hora, alrededor del mediodía.
- Nona (a media tarde): Oración de la novena hora, alrededor de las 3 p.m.
- Vísperas (al atardecer): Oración de la tarde, generalmente al atardecer.
- Completas (antes de dormir): Oración antes de acostarse.

*et in saecula saeculorum, Amen* (2).  
*et in saecula saeculorum, Amen* (2).  
*Alleluia* (8)

**Figura 1:** “Deus in ajuntorium”.  
**Fuente:** Elaboración propia.

Fragmento extraído del libro Psalmi 69:2 (únicamente el versículo dos). Este capítulo comprende un total de seis versículos. El canto tiene una duración de 02:29 cuya interpretación es realizada por el conjunto coral y acompañamiento instrumental a excepción de la primera línea interpretada por un tenor como solista hasta los 00:12 segundos. Las repeticiones son enfatizadas en las palabras: “Apresúrate a socorrerme”, “aleluya al Espíritu Santo y Dios”. El salmo 70 comienza con la frase “En la persecución” y el versículo extraído para el canto sintetiza el conjunto de versículos del salmo en torno al pedido de auxilio ante Dios como entidad superior que, con la presencia de una doxología, resalta la divinidad y el poder superior del mismo. El lenguaje es denotativo y utiliza términos simples y el mensaje es explícito en contenido y finalidad.

II. “Domine quinque talenta”

*Domine* (1)  
*Domine, quinque talenta* (1)  
*tradidisti mihi;* (1)  
*tradidisti* (1)  
*tradidisti mihi* (1)  
*ecce alia* (1)  
*alia quinque* (1)  
*superlucratus sum* (1).  
*Superlucratus* (1)  
*superlucratus sum* (1).

*ecce alia* (1)  
*alia quinque* (1)  
*Superlucratus* (1)  
*superlucratus sum* (1).

2. “Señor, me has confiado cinco talentos”

*Señor, tú me encargaste cinco;*  
*tengo además otros cinco que gané con ellos.*

**Figura 2:** “Domine quinque talenta”.  
**Fuente:** Elaboración propia.

Fragmento de Matthæus 25:20 (se toma en cuenta el versículo mencionado desde la segunda mitad) Este capítulo comprende un total de 46 versículos, no obstante, el fragmento al que pertenece el canto es incluido en la Parábola de los Talentos, del versículo 14 al 30. El canto tiene una duración de 01:58 y comienza con la interpretación en solitario de una flauta acompañada por el clavecín y, a partir de 00:09 segundos, el comienzo de la interpretación vocal de una contralto. Las repeticiones cobran énfasis en: “Tú me encargaste cinco /...otros cinco que gané con ellos”. Por ser un texto breve, este requiere ser contextualizado

especialmente por las connotaciones enlazadas a ese contexto más amplio. El libro Mateo: 25 comienza con la parábola de las diez jóvenes, un relato a través del cual Cristo resalta la importancia de ser previsor y estar listos para el día del juicio final. Posteriormente, se incluye la parábola de los talentos en donde un hombre rico da diferentes cantidades de dinero (talentos) a sus siervos antes de irse. Y espera que inviertan y multipliquen esos talentos. Al regresar, elogia a los siervos que hicieron crecer sus talentos, pero reprende al que enterró su talento sin generar ganancias. La lección es la importancia de usar los dones que se nos han dado en lugar de desperdiciarlos.

Se hace uso de lenguaje figurado, especialmente metáforas y simbolismos, tales como: talentos, no se refieren únicamente a habilidades personales, sino también a una unidad de moneda en la antigüedad. Aquí, los talentos representan los recursos y habilidades que Dios confía a cada individuo; con la multiplicación de los talentos, destaca la importancia de invertir y multiplicar las habilidades y recursos dados por Dios. Estos elementos figurados contribuyen a la riqueza y profundidad del mensaje de la parábola, permitiendo que sus enseñanzas se apliquen de manera amplia a la vida espiritual y práctica de los individuos.

### **Impacto actual**

En primer lugar, los festivales promueven la música barroca y la hacen más accesible al público en general. Los festivales ofrecen una variedad de eventos, como conciertos, clases magistrales y conferencias que ayudan a educar al público sobre la música barroca. También proporcionan una oportunidad para que las personas experimenten la música barroca en vivo, lo que puede ser una experiencia transformadora.

Asimismo, los festivales ayudan a preservar la música barroca. A menudo presentan música barroca que no es interpretada con frecuencia. Esto ayuda a mantener viva la música y a garantizar que las generaciones futuras puedan disfrutarla. Fomentan la creatividad y la innovación, además de ofrecer una plataforma para que los músicos experimenten con nuevas formas de interpretar la música barroca. Esto puede ayudar a mantener la música fresca y relevante para el público moderno, ayudando a desarrollar nuevas audiencias.

### **Conclusiones**

El trabajo examina el fenómeno de la música barroca y la música barroca misional en el contexto de las misiones jesuíticas de la Chiquitanía. Este periodo musical, que abarca los siglos XVII y XVIII, se distingue por la amalgama del barroco europeo con influencias locales, dando origen a lo que se conoce como “barroco misional”. La música desempeñó un papel crucial en el proceso de evangelización, estableciendo vínculos profundos entre los misioneros y las comunidades locales.

Al centrar el enfoque lingüístico en dos cantos se obtuvo que: El canto “Deus in adjutorium” refleja un llamado urgente a la ayuda divina, con énfasis en la presencia del Espí-

ritu Santo y la divinidad de Dios. La duración del canto y la participación de un tenor solista al principio brindan un toque dramático y destacan la importancia del mensaje inicial. Las repeticiones enfatizadas resaltan conceptos cruciales y dan énfasis litúrgico. La combinación del coro y acompañamiento instrumental sugiere un enfoque majestuoso y litúrgico, adecuado para un salmo. La música refuerza el mensaje espiritual y la solemnidad de la petición.

El canto “Domine quinque talenta” destaca la responsabilidad de utilizar los dones y recursos que se nos confían. El uso de términos figurados como “talentos”, añade capas de significado, relacionando habilidades personales y recursos materiales. La introducción con flauta y clavecín, seguida por la contralto, sugiere un enfoque más solemne y reflexivo. La duración de 01:58 es suficiente para transmitir el mensaje sin extenderse innecesariamente. Las repeticiones de frases resaltan la centralidad del mensaje de la parábola, enfocándose en la responsabilidad y el uso efectivo de los dones. La interpretación musical y la breve duración del canto permiten una conexión efectiva con el contexto más amplio de la parábola, facilitando la comprensión del mensaje espiritual.

En resumen, tanto el canto “Deus in adjuntorium” como “Domine quinque talenta” se abordan con sensibilidad en sus interpretaciones musicales, destacando los aspectos espirituales y reflexivos de los textos bíblicos correspondientes. La elección de instrumentación y el énfasis en repeticiones contribuyen a la expresión artística de ambos mensajes religiosos.

En el contexto contemporáneo, los festivales de música barroca juegan un papel esencial en la preservación y difusión de este género. Más allá de su contribución a la conservación del patrimonio cultural, estos festivales han reavivado el interés en la música barroca, atrayendo nuevas audiencias y proporcionando un espacio propicio para la creatividad y la innovación en la interpretación musical. Su impacto se refleja en el aumento del interés general, el apoyo financiero a músicos y proyectos barrocos, y la vitalidad continua de esta forma musical en la escena cultural contemporánea.

## Agradecimientos

Agradecemos profundamente a Piotr Nawrot debido a su papel fundamental en la formación y desarrollo de nuestro trabajo.

## Bibliografía

- ALTOZANO, Javier.  
2021. *Criterios de interpretación musical*. Ediciones Maestro. Cochabamba, Bolivia.
- BAPTISTA, Joaquín.  
2001. *El ejecutante como intérprete. Un estudio acerca de la cooperación interpretativa del ejecutante en la obra musical*. Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Buenos Aires, Argentina.
- BEARD, Antoine.  
2010. *Historically Informed Performance Practice of the Baroque Era*. Columbus State University. Georgia, United States of America.

BUKOFZER, Michael.

1947. *Music In The Baroque Era-From Monteverdi To Bach*. W. W. Norton & Company. Columbus State University. Georgia, United States of America.

GROUT, Danielle y Carmen PALISCA.

1984. *Historia de la música occidental, vol 1*. Alianza Editorial. Buenos Aires, Argentina.

LÓPEZ, Rodrigo.

2000. *Música y retórica en el barroco*. UNAM. Ciudad de México, México.

MATIENZO, Javier, et al.

2011. *Chiquitos en las anuas de la Compañía de Jesús (1691-1767)*. Itinerarios. Cochabamba, Bolivia.

O'NEIL, Edmund.

1995. *Jauchzet Gott in allen Landen, BWV 51 de Johann Sebastian Bach: Una breve descripción de la práctica escénica*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile

PAXMAN, Jeremías.

2014. *Cronologías de la historia de la música occidental*. Editoriales Alambra. Buenos Aires, Argentina.

SMITHER, Humbert.

1977. *Historia del oratorio en el barroco*. Editorial Estévez & Sánchez. Santa Cruz, Bolivia.



## HABLANDO CON LOS MUERTOS EN EL MONTE TSIMANE' PEYACSI SÄÑITY IN

Fernando Vladimir Alvarez Burgos<sup>1</sup>

El tsimane' se comunica con sus Espíritus creadores, pero la modernidad le cobrará caro esta su fe en sí mismo.  
¡*Quieren* mutarlo hasta que olviden su espiritualidad!

### Resumen

La fiesta sagrada *Umba'* o Hablando con los muertos, era una ceremonia creencial Tsimane' celebrada anualmente, cuando en el cielo brillaba en todo su esplendor la estrella Venus, cuando en el continente Sur aparece la significativa constelación Cruz del Sur. Inicio del nuevo año, fiesta muy esperada por el pueblo Tsimane' que marcaba la comunicación con los Espíritus Guardianes de los animales, con quienes pactaban tres puntos que representan la filosofía fundamental del pensamiento Tsimane': reciprocidad, prudencia y respeto por la naturaleza viva del monte.

*Umba'* es la fiesta de la Renovación, se celebraba por siete noches, los participantes eran *Cocojsi'*, que desarrollaban estas prácticas mágicas preparando chichas rituales, fuerte tabaco con la mágica sal del monte mítico Pa'sene, elemento esencial en todo ritual. La celebración se efectuaba entre música, cánticos y danzas originarias, cuando los Espíritus del Monte "materializados" arribaban y compartían con estos; se les pedía el favor de soltar a sus animales silvestres para alimentar al pueblo Tsimane'. Si la fiesta terminaba satisfactoriamente, el pacto estaba acordado hasta el próximo año, cuando se los vuelva a invocar.

Esta fiesta ancestral ha desaparecido oficialmente por la intolerancia propagada por las religiosidades foráneas que empezaron a ingresar al territorio amazónico, calificándola de satánica, idólatra, fetichista, etc. Entonces los tsimane' empezaron a ocultar sus manifestaciones creenciales y espirituales de comunicación con la naturaleza.

**Palabras claves:** Tsimane', *Umba'*, *Cocojsi'*, Pa'sene, Espíritus Guardianes.

### *Ji'cöyaqui*: Presentación

Fiesta de la Renovación, Fiesta de los Animales, Ceremonia de *Umba'* o Hablando con los muertos (*Peyacsi säñity in*); estos cuatro conceptos se relacionan en un conjunto a razón de la mayor ceremonia creencial ancestral realizada anualmente en mayo (*obadye*), como petición de renovación del pacto por la vida con los Espíritus Guardianes y protectores (*A'mo*) del

1 Investigador. Correo electrónico: f24xseg@hotmail.com

monte amazónico. Cuando la naturaleza florecía en todo su esplendor y el árbol toborochi (*vójsšinaj*) o la flor de mayo lucía ostentosa; cuando los animales de monte aparecían grandes, gordos (*vajedyedye*), bien alimentados y eran soltados de sus corrales en buena cantidad por los *Amo* que moran el monte profundo; cuando en el cielo brillaba la resplandeciente estrella Venus (*Kawáwarej*) tan venerada por los pueblos del continente Sur; cuando el jaguar brama en las playas de los ríos, una época de abundancia en fauna y flora.

En esta época de plena abundancia en el monte, se invocaban a los Espíritus Guardianes de los Animales, la naturaleza y Antepasados Tsimane' para que lleguen a esta dimensión profana de la vida y participen con Espiritistas tsimane' (*Cocojsi*) de la Ceremonia de *Umba* en la choza de culto creencial (*Shípa*) y pedirles otro año más de beneficio con buena cantidad de carne y producción. En reciprocidad, los tsimane' se comprometían a respetar los ciclos reproductivos y el crecimiento de la vida. **¡En la ceremonia *Peyacsi sãñity in*** visualizaban a los Espíritus y hablaban con ellos para pedirles los favores deseados!

### ***Naijjodye' tui'tyi'*: Lucero de Alba**

La ancestral ceremonia creencial Hablando con los muertos se la realizaba una vez al año, coincidiendo con el calendario mítico de inicio del año nuevo Tsimane', el 3 mes de mayo, época donde la Amazonia brillaba al amanecer en su potencial esplendor el Lucero del Alba (*naijjodye' tui'tyi*). “Realizaban”, porque hace más de 50 años que esta gran ceremonia no se celebra abiertamente por la intolerancia de organizaciones religiosas foráneas, católicas, evangélicas y cristianas que predicán su “verdad” con la Biblia, fue proscrita, llamándola “idolatría al diablo”, instando a comunarios convertidos a quemar estas *Shípa*. Los tsimane', en respuesta instintiva, empezaron a esconder en monte adentro sus tradicionales rituales ceremoniales para sus Padres Creadores (*Jen*) y Espíritus de los animales y la naturaleza.

Los indicios de floreciente naturaleza anunciaban la proximidad para realizar esta ceremonia con —inequívoca señal que cae siempre en mayo—, otra señal de este mes es cuando los animales silvestres, marimonos (*odo*), venado (*ñej*), anta (*shi*), ciervo (*báchona*), capiguara (*óto*), chanco tropero (*mu'mujñi*), jochi (*shätij*), etc., aparecen grandes y gordos en el monte. Otro signo es la floración del árbol flor de mayo (*óba*) o árbol toborochi de base gruesa con espinas como algodón, de donde brotan sus frutos. También se escuchaba el tronante bramido (*fucfucyi*) del jaguar (*ítsiquij*) cerca de los ríos, y otros animales del monte cantan homenajeando al cielo que alumbraba como faro. La muestra más importante para los sabios *cocojsi*' está en la visualización nocturna en el cénit de la estrella *Kawáwarej* que al anochecer brilla resplandeciente, en esa estrella también vive gente que espera el Juicio Final, y que vendrán luego. Los *cocojsi*' se preparaban desde mucho antes, así llegaba el momento creencial de comunicación con los Espíritus dueños de los animales para pedirles favores en la ceremonia de *Umba*: renovar el pacto de reciprocidad de la vida por otro año más.

Esta fiesta siempre cae el mayo, porque es el mes de los bichos; los marimonos, el anta, los puercos y otros animales; porque en el mes de mayo los animales son gordos. Solamente una vez se



**Figura 1:** Cazador tsimane' en actividad.

**Fuente:** Facebook.com/  
Historiasdebolivia

hace esta fiesta grande. Los antiguos sabían que llegaba el mes de mayo, porque había un pájaro que cantaba y también se fijaban cuando florecía el umba y por eso sabían que ya venía el mes de mayo. En este tiempo florece también el árbol de mapajo. Los antiguos también se fijaban en una estrella (Riester, 1993: 430).

Esta ancestral ceremonia creencial del pueblo indígena originario Tsimane' se la realizaba en uno de los lugares más acudidos, estaba en un sitio a mitad del río Maniqui, en la comunidad de Karakara, donde antiguamente vivía un reconocido Espiritista, Herman Huayata, que, a su reconocida *Shípa*, hacía llegar a los Espíritus del monte en la ceremonia de *Umba'*. Karakara está cerca de Pupujri'tumsi', otra comunidad con mucha connotación sobre relatos mitológicos, donde según el mito de la mágica sal (*jicoj*) Tsimane', están encerrados como en una cárcel los Espíritus de los animales mitológicos (*Vashvhashyis*) que vivían en el monte mítico Pátsene.

### **Cocojsi': Espiritista tsimane'**

*Cocojsi'* es el Espiritista, sabio y curandero del pueblo Tsimane', tiene conocimiento tradicional sobre prácticas mágicas, hechicería y brujería del pasado inmemorial que aprendió por transmisión de los viejos (*bába*). Los *cocojsi'* tradicionalmente fueron consejeros familiares, gozaban de sabiduría, no eran corregidores de la comunidad, en sentido el occidental y moderno del concepto. Ellos tenían influencia espiritual, su rol no era ser líderes políticos de la organización comunitaria. Conocían bien el ánimo de la naturaleza, las amenazas temporales y los beneficios por las señales sobrenaturales dictadas por los *Ámo'*. Es intermediario espiritual entre el mundo profano terrenal y el mundo espiritual de los míticos Antiguos (*Urucya' muntyi' in*), Antepasados ascendentes (*Vóshi*), Espíritus Guardianes de los animales (*Ámo'*) y Dueño de la naturaleza del bosque (*Soso'naqui*).

Los *cocojsi'* eran preparados para officiar ceremonias creenciales desde muy jóvenes, algunos niños ya nacen con el don natural: sueños, visiones, facultades, trances o encuentros fortuitos con los *Aïmo'* del monte. Mientras que a otros, ancianos espiritistas experimentados, les enseñaban en la práctica técnicas, ritos, nombres, trances, preparación de brebajes, múltiples relaciones, cánticos secretos, interpretación musical, etc. ¡Con la experiencia también se aprende a ser *cocojsi'* que invoque a Espíritus!

En toda cultura, invocar a lo sobrenatural tiene grados de peligrosidad, por lo que había que tener cuidado, sin respeto reverencial podría tornarse peligrosa. El comportamiento incorrecto traería problemas; muchas veces no era fácil entender el deseo de los Espíritus. La preparación del joven *cocojsi'* era cuidadosa, debía evitar comer algunos alimentos, pero sí plátano verde o solo carne de aves y no así de mamíferos ni pescados. También mascaba constantemente tabaco (*cos*) y bebía pócimas de tabaco con sal,<sup>2</sup> que le ayudaba a sumirse en trances. Un *cocojsi'* no tiene vida común al resto, generalmente está aislado y conserva el celibato, pues puede permanecer grandes temporadas experimentando en la *Shípa*. Solo se consagraría *cocojsi'* cuando los propios Espíritus se comunicaran abiertamente con él.

Conocían los secretos de yerbas y semillas, entendían culturalmente cuáles son aliménticias, curativas, ritualistas, venenosas, adormecedoras o alucinógenas. Estas yerbas eran generalmente recogidas en el monte, para lo cual realizaban largas caminatas por el territorio amazónico para conseguirlas, sabían cómo encontrarlas en ríos, serranías y bosques para elaborar brebajes, chichas rituales, ungüentos, emplastos o alimentos, según cada curación o ceremonia espiritual a officiar. La sabiduría creencial Tsimané', desarrollada desde la época inmemorial de los *Jen'*, les enseñó a manejar energías de las oscuras entrañas espirituales que aprendieron de viejos *cocojsi'* que los iniciaron en el mundo de la magia sobrenatural.

### **Shípa: Choza ceremonial de culto**

La ceremonia de *Umba'* se celebraba en la amplia choza ritual de culto creencial llamada *Shípa*, construida estéticamente con materiales finos del monte: troncos de madera (*yäcãñi*), techado con paños de jatata (*quibaqui*) y cubierto —a manera de pared— con caña de chuchío (*éuv*). Este templo es circular como un cono —a diferencia de las simples chozas hogar Tsimané' de ángulo cuadrado. Al centro estaba plantado un poste delgado y largo (*shoshokiñe*) con un extremo que salía por un hueco afuera del templo, por allí descenderán (*waiwari*) los *Aïmo'* a su llegada.

*Shípa* se llama la casa redonda de los *kukuítzi*. En medio del *shipa* hay un palo redondo. A esta casa vienen a pasear los muertos y los *mikikantí*. La fiesta dura una semana, y los *kukuítzi* no salen de la casa durante la fiesta. Ellos se ponen bis en la cara y se pintan (Riester, 1993: 430).

Los *cocojsi'* que celebraban constantemente rituales espirituales, de curación o comunicación con Espíritus, permanecían mucho tiempo adentro la *Shípa*, antes y después de ceremonias

2 El tabaco, la sal propia, el ají, la yuquilla tierna, son elementos de valor ancestral utilizados en ceremonias rituales y de hechicería.

preparativas. Sin embargo, se corría el riego, cuando el *cocojsi*' se iba a su casa, que los Espíritus lo siguieran en busca de chicha o alimentos. Este espiritista comía frecuentemente maleza, raíces y frutos de una planta ritual llamada *ro'bodye*' y tomaba jugo de tabaco, que le ayudaba a protegerse de cualquier embrujo de malos Espíritus.

Mi hermano prepara este tabaco de la siguiente manera: lo desglosa, le echa agua, un poquito de sal y ya se puede tomar, pero es muy fuerte. Le echan sal para que esté fuerte; por eso, cuando uno lo toma, el pecho se quema y uno se puede emborrachar (Riester, 1993: 442).

### **Umba': Fiesta Hablado con los muertos**

*Umba'* duraba una semana. El *cocojsi*' anfitrión, acompañado de otros *cocojsi*' participantes, no salían de la *Shípa* durante el tiempo de la ceremonia. Antes de empezar el ritual, se pintaban el torso, la cara, brazos y piernas con resina de goma roja de árbol achiote (*oroco*). Este teñido servía para mutar su apariencia y encarnar —por mimesis— a los Espíritus, abandonar el “cuero” humano y volverse inmaterial, sobrenatural. Al estar recubierto con resinas, además, ocultaba su olor humano natural. Para participar en la ceremonia, ¡había que dejar de ser humano! Después, con polvillo negro bis (*ki*), árbol de hoja grande, se trazaban finas líneas negras desde la frente hasta la punta de la nariz. Con el mismo polvillo negro se pintaban una cruz sobre el pecho con los palos de igual tamaño.

Los *cocojsi*' vestían largas túnicas ceremoniales hechas de corteza de árbol corochó (*as-haba*), corteza húmeda machacada a garrote hasta que su fibra adquiriera forma de vestimenta, la cual los protegía de ser devorados por tigres (*ítsiquij*: jaguar):

al iniciarse el rito, todos los participantes, casi siempre, «se visten de ceremonia», es decir, se ponen en primer lugar los vestidos fuera de lo corriente, de modo que podamos ver que existen divisorias sociales («el contexto pertinente») (Leach, 1989: 76).

Al ingresar a la *Shípa*, lanzaban un mechón de su cabello encima la choza de culto, así se resguardaban de no morir durante la ceremonia. Este acto tiene representación metafórica, pues al dejar parte del cabello, que volverá a crecer, se hace inversión temporal de pasaje al tiempo mágico: ingreso y salida indemne, mientras el cabello crece.

Muchos *cocojsi*' llegaban con pequeñas muñecas hechas de tabaco rallado, manifestaban que eran gente y tenían vida, eran sus asistentes que les ayudaban a curar —o advertirles de posibles hechizos y enfermedades—, porque adentro esas muñecas vivían Espíritus del monte o viejos *cocojsi*' que fueron sus anteriores dueños. ¡Siempre evitaron mostrar estas muñecas a personas inadecuadas!

Para comenzar el *Umba'*, los *cocojsi*' se hacían gotear jugo de raíz de la planta yuquilla (*bui'si*) en sus ojos; con este líquido podían ver a los Espíritus, los ojos tendían a blanquearse; luego, en el transcurso de la ceremonia, se enrojecían (*jáijnäs*).

Los *kukuitzi* se echan *bühzü*, una planta en los ojos. Con *bühzü* ellos pueden ver las cosas y también pueden ver a la gente del cerro. Con esto reciben también la fuerza. Cuando se echa un *bühzü* a los ojos, éstos se ponen colorados. Aparte de *bühzü* se hacen también muñecas de tabaco, *kus* (Riester, 1993: 402).

La fiesta de *Umba'* se la realizaba del anochecer hasta el amanecer. En el transcurso del día los *cocojsi'* dormían y, por la noche, coincidiendo con la luna llena y acompañados por la brillante estrella *Kawa'warej*, cantaban tonadas espirituales. Durante todo este tiempo, estaba prohibido tener relaciones sexuales con sus esposas, pues los Espíritus del monte podrían enojarse y no llegar o enfermar gravemente al infractor. Si alguien hubiese tenido relaciones sexuales, por tornarse en peligro, la ceremonia se suspendía inmediatamente.

Al interior de la *Shípa*, los *cocojsi'* se sentaban en círculo, comían (*jejmitidye'*) carne de animales de monte en generosa cantidad (dicen que antiguamente se comía carne humana), no preparaban ninguna clase de pescado; y mucha chicha de ritual (*shocdye'*) que eran fermentadas de maíz, yuca y plátano tierno, supervisadas por el *cocojsi'* principal. Durante el ritual eran atendidos por adolescentes casi niñas vírgenes (*jojoi' jambi' chi*) que aún no habían menstruado.<sup>3</sup> Las muchachitas servían las chichas en pequeñas tutumas (*i'po*) o vasos (*tyéquis*) realizados en barro fino (*po'tso*) para la ocasión. Compartir chicha es signo de hospitalidad hacia quien llega y ayuda a establecer alianzas sociales y rituales.

Los *cocojsi'* participantes bebían las chichas, el anfitrión, instalado cerca del poste central tomaba solo él un fuerte brebaje de *ro'bodye'* mezclado con jugo de tabaco y sal, mientras invocaba uno a uno a los Espíritus guardianes de los animales para que se hagan presentes y entonaba cánticos (*eijnaqui*) espirituales paseando rítmicamente bajo la *Shípa*. Los otros *cocojsi'* escuchan silenciosos. En la ceremonia fumaban mazo de fuerte tabaco en forma de puro. Al soplar (*pu'shaqui*) su humo purifica y conjura contra malos Espíritus y hechicerías. También tomaban el jugo de tabaco con sal. Poco a poco se conectaban en trance y se levantan a danzar (*ro'yacdye'*), cantar e imitar –poseídos– el comportamiento de los animales del monte. Cada persona tiene alguna identificación espiritual con determinado animal. En la ceremonia de *Umba'* hay una alienación general: los *cocojsi'* dejan de ser humanos e ingresan a otra dimensión, al mundo de los Espíritus que los aceptan y los poseen.

El *kukuitzi* al tomar el líquido del tabaco, se pone a cantar fuerte; desde lejos uno puede escucharlo. El toca su *punú* con un palito; llama al *punú*, *yakenó*; así, lo nombra cuando está cantando, pero el resto de la gente, los que no son *kukuitzi* dicen *punú*. Cuando el *kukuitzi* está cantando el *shubané*, llegan los *mikikanti'*; este canto *shubané* sólo sirve para llamar a los *mikikanti'*, y así al escucharlo el *mikikanti'* sale a pasear y viene acá (Riester, 1993: 442).

La ancestral música (*ma'edyes*) que se escucha en esta ceremonia está compuesta por canciones espirituales sagradas en melodía y cánticos, tocadas por el *cocojsi'* principal exclusivamente

3 Las mujeres menstruando (*japacoban*) o embarazadas no deben preparar chicha (*shocdye'*), porque la chicha es el vehículo para que los espíritus embrujen y enfermen si se sienten ofendidos, según viejas costumbres tsimane'.

para la fiesta de *Umba'*. El instrumento originario (*ponoj*) estaba construido solo para esta ocasión y luego era destruido. *Ponoj* es una caja hueca como un bombo fabricado de arcilla colorada (*puñuj*) cocida y se golpea con un palito delgado. Iniciaban la ceremonia con ritmos suaves, los sonidos se agudizaban en éxtasis al intensificarse el rito; estos sonidos rítmicos se escuchan hasta muy lejos. Las personas ajenas a la cultura que lograron escuchar, dicen: “Esoj espiritistaj tenían suj casaj bonitaj, el dios Shipa le llaman, tenían una caja pero hecho de barro que se toca, y suena maj fuerte que no sé qué, suena bien lindo eso, eso tocan; tun-tun-tun” (Jemio, Colección tradición oral, 2002: 32).

Con los tambores, llamados punú, hechos de arcilla, y de los que hay dos tipos, que están en relación con las “contradicciones” de una dualidad (ayakú-rína'rína), los kukuitzi baten un ritmo monótono, que acompaña a sus canciones. Cada canción está dentro de un determinado marco, referente a cada acción que tiene lugar en la shípa, la cual es expresada de manera abstracta en una palabra.

#### CANCIÓN CULTURAL DEL CHAMÁN\*\*

Baihú, baihú'i, baahhu'u'i, wahau'\*\*\*\*  
 Traducción Libre (en sentido figurado):  
 Se bajan, vienen de arriba, están cayendo

---

\*\*Se trata del primer canto cúlctico del chamán, que anuncia el comienzo de la fiesta úmba en una shípa. El chamán se pinta el rostro con el color del fruto bis (*Bixa orellana* L.). Con una “caída” anuncia el chamán que va a pintarse con los frutos maduros del árbol bis y que después puede comenzar la fiesta. Los diversos seres que tienen contacto con el chamán pueden ahora entrar (bajarse, caerse) en la casa cultural shípa y tomar parte activa.

\*\*\*Verbo utilizado para nombrar el “caer” de los frutos maduros, pero también para determinar que “algo cae”. El cantor modifica la palabra en sus distintas [distintas] posibilidades (Riester, 1976: 304).

Pasaban varias jornadas del ritual entre chicha, comida y tabaco en continua invocación a los *A'mo'*. En lo más efervescente de la ceremonia anunciaban los Espíritus su llegada. Afirman los tsimane' que arriban por los cielos en una larga canoa y descendían corporizados en humo por el poste del medio de la *Shípa*: el dueño de los reptiles (*Dojity*), el dueño de los peces (*Idojore*), el dueño de las aves (*Cujij*) y otros Espíritus que vivían en el monte, creen que venían desde el monte mítico Pa'tsene. Los *A'mo'* participaban de la fiesta, se entremezclaban en la danza espiritual, solo los *cocojsi'* podían verlos: la gente que vio alguna vez el ritual, dice, es asombroso el momento en que ingresaban los Espíritus entre bailes y música.

En diferentes versiones contadas por tsimane' de Maniqui río arriba, la llegada de los Espíritus a la fiesta de *Umba'* tiene referencia directa al mito fundante de *Dojity* y *Mícha'*. Se cree que, en los tiempos de creación los Espíritus de animales, una vez creados por *Dojity*, se escaparon a Pa'tsene, y allí vivían en una guarida debajo la gigante piedra de sal (parte del mito, roca

de sal que desapareció mágicamente). Entonces son también guardianes de la sal, esa mágica sal utilizada en la elaboración de los brebajes del ritual; por lo que, cuando los Espíritus guardianes de los animales del monte llegaban a la *Shípa* en la fiesta de *Umba'*, venían desde Pa'tsene.

Era impresionante cuando el Dueño de animales silvestres (*Jájábā*) arribaba y la energía de su presencia era tan fuerte que se hacía sentir con una repentina ráfaga de viento que apaga antorchas y mecheros. Descendía lentamente entre humo por el tronco del medio. Era recibido afablemente por los *cocojsi'* asistentes. ¡En el tiempo ceremonial de la fiesta de *Umba'*, el contacto con los Espíritus dueños de los animales realmente era directo!

Los *Amo'* conversaban íntimamente con el *Cocojsi'* principal; él, en trance, cambiaba súbitamente a una voz ronca y oscura; les invitaban chicha ceremonial, también les proveían comida y fumaban tabaco con ellos. Los *cocojsi'*, entre risas y canciones, se pasaban las noches enteras hablando con los muertos, tomaban chichas hasta emborracharse con los Espíritus porque estaban vivos: porque están vivos –no están vivos ni están muertos– están presentes, pero en otra dimensión, más aún en el tiempo de invocación.

La ceremonia sellaba el pacto de reciprocidad con Dueños de los animales y los *Tsimane'*; se les pedía abrir sus corrales donde protegían sus animales de monte para beneficiar al pueblo *Tsimane'*, para que puedan cazarlos y no falte alimento cárnico a sus familias. Los *tsimane'* se comprometían a cazar animales en la cantidad racional, sin dañar hembras preñadas o pequeños en crecimiento para que la naturaleza se renueve en su propio ciclo reproductivo y crecimiento hasta el próximo año, cuando en otra ceremonia de *Umba'* vuelvan a sellar otro pacto de reciprocidad con la vida.

*Umba'* se celebraba en penumbras durante siete noches; antes que aclare la luz de amanecer (*naijdyem*) detenían la ceremonia, todos cantaban una canción al Lucero del Alba para despedir a la resplandeciente estrella *Kawa'warej*, cuando aparecía a la alborada en mayo. Los Espíritus se iban para regresar la noche posterior.

Hacia al alba, se escucha la canción llamada *naihuyé*, anuncia que los seres han tomado parte en la fiesta, abandonan la *shípa* para retornar al anochecer, invitados por los cánticos del *kukuitzi*.

#### CANCIÓN CULTURAL DEL CHAMÁN\*\*\*

Aykíka	naihuyé'ú	shin'yé
llegando	madrugada	alumbrando (la luz)
yéshi	naihu	
viene	la mañana	

#### TRADUCCIÓN LIBRE:

Ya llega la madrugada, ya está aclarando; la mañana llega.

\*\*\*Se trata del último canto del chamán, que anuncia el fin de la fiesta úmba, que realizaban los chimanes en la shipa. Este canto pertenece a un ciclo de canciones cúllicas, el que abraza en su totalidad 25 canciones cúllicas. Si el chamán canta la canción llamada “Naihuye’0”: los mikikanti (mukukanshí), los muertos, todos los seres con quienes el chamán tiene contacto, abandonan el shipa por medio de mashá” (Riester, 1976: 305).

Si el *Umba’* finalizaba satisfactoriamente, en reciprocidad los *Amo’*, complacidos, soltarían sus animales, mamíferos, aves, peces, etc., para que los tsimane’ gocen de carne para alimentarse. El pacto de reciprocidad con los *Amo’* estaba acordado hasta cuando nuevamente sean convocados para otra fiesta de *Umba’*.

Al amanecer de la última noche, recién los otros tsimane’ que vivían cerca podían acercarse a la *Shipa*, cuando los *Amo’* ya se habían ido, cuando la ceremonia de *Umba’* había concluido. Esta fiesta era de exclusiva participación masculina, a excepción de las jóvenes adolescentes que les atendían por las noches con chicha y alimentos; fuera de esto, las mujeres estaban prohibidas de aproximarse a la *Shipa* o participar mientras duraba la ceremonia por el tabú del olor de la menstruación. ¡Ahora sí podían acercarse a sus esposos! “Pero los poderes del chamán están simbolizados en sus propios familiares, deidades de su propia experiencia personal. Su autoridad procede de una experiencia psicológica, no de una ordenación social” (Campbell, 1991: 134).



**Figura 2:** Tsimane’ durante la comida familiar.

**Fuente:** alamy.com/stock-photo

Finalizada la ceremonia, los *cocojsi'* iban al río a bañarse para quitarse las resinas y pinturas del cuerpo. Botaban los vestuarios de corcho y utensilios usados en la ceremonia, pues los *Aïmo'* del monte podrían embrujar y matar a quien los conserve o use después. “Los límites se ensucian por definición, y consagramos mucho esfuerzo a mantenerlos limpios, precisamente para poder tener confianza en nuestro sistema de categorías” (Leach, 1989: 84).

Además, se rompía el *ponoj* que se tocó en el ritual, el silencio momentáneo –dejó de sonar el instrumento de música reverencial– en la comunidad, era volver al tiempo profano, donde los sonidos sagrados se dejaban de escuchar hasta la próxima fiesta de *Umba'*.

Según la costumbre tradicional, ahora los *cocojsi'* podrían acostarse (*a'yaij*) con cualquier mujer que quisieran, pues nadie reclamaría por exclusividad sexual. La última exposición de esta fiesta de la renovación, por la temporalidad climática que se vive, es el rito de la fecundidad: la naturaleza abundante es simbolizada por la consentida unión sexual exaltada por el deseo. La desfloración de la muchacha que participó de la fiesta es un acto ritual.

### **Jadyic: Conclusión**

*Umba'* o Hablando con los muertos, ancestral ceremonia creencial, busca el equilibrio entre la naturaleza viviente que habita el monte amazónico y el pacto de reciprocidad con los *Aïmo'*, ritual de auténtica fe en la cultura Tsimane' que aprendió a comunicarse de manera directa con los Espíritus guardianes del monte en los que creen, y les ayudan en sus quehaceres diarios y resolver necesidades para subsistir: alimento, producción agrícola, materiales para construir sus casas y canoas de navegación, medicinas naturales, etc., porque su cotidianidad vivencial está emparejada con su sentido espiritual y material con los *Aïmo'* que protegen la naturaleza viva del monte. Ellos ven la naturaleza como parte del equilibrio “ecológico” de vida, pues también tiene alma como tienen alma los animales silvestres que antes fueron humanos como ellos. No se debe abusar de la naturaleza porque se rompería este pacto de reciprocidad con los Espíritus. ¡El desequilibrio con la naturaleza nunca trajo nada bueno!

Los tsimane' entienden la relación sobrenatural con los Espíritus, también la relación social y cultural enseñada por los Antiguos tsimane' es de profunda consideración. Por lo que, toda su acción y visión de vida, es representada por tres palabras regidoras de su pensamiento: Reciprocidad, Prudencia y Respeto. ¡Sus lazos culturales se constituyen de esta manera! La gente foránea los ve silenciosos e incluso taciturnos; se justifica porque con el interlocutor con quien se comunica el tsimane', no encuentran este tipo de comportamiento social.

Estas ancestrales ceremonias, especialmente de *Umba'*, es atacada por distintas instituciones religiosas que llegaron al territorio, estratégicamente con “biblias sagradas”, emisoras radiales monopólicas y adoctrinan predicadores originarios replicantes de ese discurso, los acosan con la palabra de un dios desconocido e indiferente para los tsimane'. Quieren desterrar sus ancestrales creencias y comunicación con sus Antiguos. A los originarios amazónicos que siempre creyeron así, se los acusa de hechiceros e idólatras, que no tienen la fe verdadera,

que ofician ceremonias diabólicas de fe equivocada: lo que practicaron los indígenas originarios desde tiempos inmemoriales ahora es falso.

Cuando se sabe que universalmente todos los pueblos del mundo desarrollaron sus creencias, según la naturaleza que les rodea, su imaginario cultural, cómo entienden la vida y la muerte. Hoy, en el mejor de los casos, los tsimane' disfrazan sus creencias de las burlas, las ocultan en la privacidad del monte profundo, donde soterradamente siguen practicando sus ritos tradicionales, en secreto, discretamente en la intimidad cultural, pues ahora ya son prohibidos de creer libremente.

No podrán impedirles su fe porque se sientan identificados con los Espíritus que viven presentes junto a ellos. Es imposible tratar de cambiar la creencialidad por una palabra de un dios anodino que no les inspira identificación por los inimaginables dogmas de sus misioneros. No es que esta estrategia de incursión en el territorio sea estéril, rinde frutos en los jóvenes, porque también se les prometen cambios culturales con la modernidad como moda, deseo de superación, arribismo social, etc. Entonces, la lucha –en términos creenciales– se vuelve: ¡Los dioses tradicionales de la ancestralidad se enfrentan contra los nuevos dioses efímeros de la modernidad!

Este artículo quiere mostrar la identidad creencial de la Nación Indígena Originaria Tsimane' y la autenticidad con que se desarrolló en su territorio, donde su relación con lo sobrenatural no es promesa en la otra vida, ¡es aquí y ahora! Allí, en el monte profundo, hay otro paradigma de fe, aprender a vivir dignamente en reciprocidad, prudencia y respeto con la naturaleza, esa es la manera de ofrendar su vida a los Espíritus Guardianes de los animales.

*¡Ya'sirupäi' Chätidyé!* (¡gracias amigos!)

## Bibliografía

- CAMPBELL, Joseph.  
1991. *El poder del mito*. Emecé. Barcelona, España.
- JEMIO GONZALES Lucy.  
Colección tradición oral. Relatos orales benianos y memoria tsiman.  
2002. IEB / Taller de cultura popular. La Paz, Bolivia.
- LEACH, Edmond.  
1989. *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo XXI editores. Madrid, España.
- LÉVI-STRAUSS, Claude.  
1995. *Antropología estructural*. PAIDÓS. Buenos Aires, Argentina.
- MELGAR, Tania.  
2009. *Detrás del cristal con que se mira: Mujeres chimane, órdenes normativos e integralidad*. Gran Consejo Chimane / Coordinadora de la Mujer. Beni, Bolivia.
- PROGRAMA DE EDUCACIÓN INTERCULTURAL Y BILINGÜE DE TIERRAS BAJAS.  
2007. *Diccionario tsimane'*. PEIB TB. Santa Cruz, Bolivia.

RIESTER, Jürgen.

1976. *En busca de la Loma Santa*. Editorial Los Amigos del Libro. La Paz-Cochabamba, Bolivia.

1993. *El universo mítico de los Chimane*. HISBOL. La Paz, Bolivia.

Saberes y aprendizajeS del pueblo Tsimane'

2010. *Saberes y aprendizaje del pueblo Tsimane'*. Proyecto EIB AMAZ. Cochabamba, Bolivia.

RIOJA Ballivián Guillermo.

1996. "Control cultural e identidad tsimane'". En: *Revista del Museo Nacional de Etnografía y Folklore*.

La Paz, Bolivia: 147-179.

SAHLINS Marshall D.

1972. *Las sociedades tribales*. Editorial Labor. Barcelona, España.

## LA MÚSICA DE PALLAKUYA Y EL MITO DE ISPA-ILLA

Oscar E. Chambi Pomacahua<sup>1</sup>

### Resumen

El presente artículo es una inmersión en la música ceremonial de pallakuya, ligada a la ispalla, donde se destaca la conexión con la antigua danza waychu (Puerto Acosta), arraigada en el mito ancestral de mik'ay aru. En este mito, los mallkus Sapa Illani y Qari Qariwani se enfrentan, y en medio de su conflicto surge la Jispa-illa o Ispalla, una deidad o energía multiplicadora de la producción. Hoy en día, en la región de Puerto Acosta, se honra este mito ancestral a través de la ceremonia de jikjasiña, un encuentro ceremonial-guerrero. Antes de este encuentro se llevan a cabo preparativos ceremoniales que incluyen rituales especiales, selección cuidadosa de indumentaria, sikus y la figura del comandante Dante. Cada paso y cada movimiento está imbuido de un significado cultural y representa la resistencia y la esencia de una tradición arraigada en el tiempo.

**Palabras clave:** danza aymara, danza guerrea, Ispalla, *palla-palla*, música aymara.

### Introducción

El mundo andino, en particular el aymara, atesora en su tradición oral una riqueza sonora de gran integridad, combinada con mitos, ritos y música ceremonial de una importancia excepcional. Estos elementos trascienden las dimensiones del tiempo y el espacio, y pueden ser apreciados a través del visor de “qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani” (“avanzaremos mirando retrospectivamente hacia el pasado para luego proyectar hacia el futuro”).

En este contexto, la música de pallakuya y la ceremonia de jispa-illa<sup>2</sup> representan un viaje sonoro hacia el pasado y el futuro, anclado en el “presente” actual. Estas prácticas buscan preservar y revivir la deidad de Jispa-illa, quien simboliza la energía multiplicadora de los alimentos producidos.

---

1 Director del Taller de Historia Oral Andina (THOA). Correo electrónico: [oscarchambi@hotmail.com](mailto:oscarchambi@hotmail.com)

2 Con el fin de facilitar la comprensión, se respetará el lenguaje ceremonial de *jispa-illa*, aunque también se hace referencia por *ispalla* o *ispa-illa*.

El mito destaca la importancia de la danza “guerrera-ceremonial” de palla-palla o pallakuya<sup>3</sup> como protectora y guardiana de las energías multiplicadoras de la producción, conocida como Ispalla. Durante la ceremonia, se interpreta una variedad de siku (zampoña), que representan el fruto y el legado ancestral de una historia del nayrapacha (“tiempo pasado-futuro”).

Sin embargo, durante awtipacha, el siku se convierte en el guardián y protector de la energía multiplicadora de la producción. En toda esta ceremonia destaca la estrecha participación del Uywiri, la Ispalla y el Kuntur Mamani.

### El epicentro de la danza ritual de *pallakuya*

Muelle es una comunidad ubicada en el municipio de Puerto Acosta (provincia Eliodoro Camacho). Se encuentra en una zona geográfica rodeada de diversas características. Limita al norte con la provincia Bautista Saavedra y la república de Perú, al sur con el lago Titicaca y la provincia Omasuyo, mientras que al este con la provincia Muñecas y al oeste con el lago Titicaca.

En términos geográficos, Muelle se destaca por sus cumbres, terrazas y depresiones, así como por sus amplias praderas de ch’illiwa, ch’iji, qintu, muña, mustasa, malwa y misik’u. La comunidad se encuentra a orillas del lago Titicaca, donde abunda la totora. Muelle está rodeado de montañas como Yayi, Jach’a T’äta, Lampaya, Q’iyata, Wayna Patxa y Umanäkha.

Históricamente, la comunidad solía llamarse Waywa, que significa “viento remolinado”. En el pasado, formaba parte del ayllu Amnsta Jila Jathani, que se traduce como “ladera con semillas de producción a gran escala”. Sin embargo, a partir de 1870, la comunidad adoptó el nombre de Muelle debido a la construcción de un muelle a orillas del Titicaca, desde donde partían y navegaban barcos como Yaraví, Quya y Ollanta hacia puertos en Puno, en la hermana república del Perú. El muelle funcionó de 1870 hasta 1932, según Manuel de La Torre (s.f.: 24).

En la actualidad, la comunidad de Muelle forma parte de la subcentral del mismo nombre, compuesta por cuatro comunidades: Muelle, Chacaqui Primero, Millisia y Alto Huayhua. Y albergaba al núcleo escolar más antiguo de la provincia Camacho, fundado en 1948, con el nombre de Núcleo Escolar Campesino Pasuja Muelle (PDM, 2005-2009) (Figura 1).

### Rutas y medios de acceso

Para llegar a Muelle es necesario transitar por diferentes localidades, incluyendo Huarina, Achacachi, Ancoraimes, Carabuco, Escoma y finalmente Puerto Acosta-Muelle. Las opciones

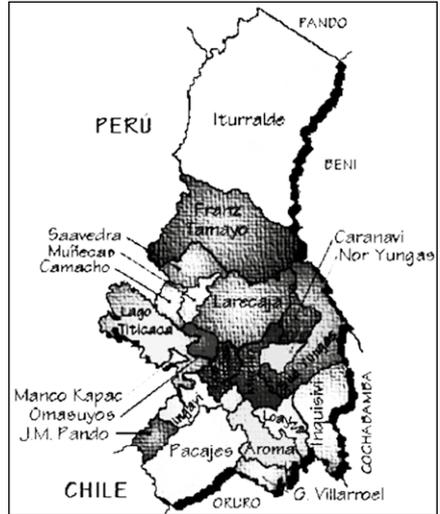
3 La música “guerrera”, que acompaña a la ceremonia ritual *jjsipa-illa*, se caracteriza por el ritmo sonoro del *siku*. A los ejecutantes se les conoce como *palla-palla*, aunque también se les menciona como *pallakuya* y, en otras ocasiones, como *pallakuyu* o *pallibaphita*. Estos términos significan “los escogidos” o “los mejores”. La música de la ceremonia *jjsipa-illa* es ejecutada por los *palla-palla*, quienes utilizan el *siku* para crear un ambiente sonoro distintivo.

de transporte parten diariamente desde la terminal de Villa Esperanza en la ciudad de El Alto. Desde La Paz se encuentra a una distancia de 195 km y la comunidad de Muelle está ubicada a 7.5 km de Puerto Acosta. El camino hacia Muelle es tipo herradura, con presencia de arenales y dunas blancas, por lo que se debe tomar la dirección sur y cruzar la Alameda para poder llegar.

Mapa de Bolivia



Mapa del departamento de La Paz



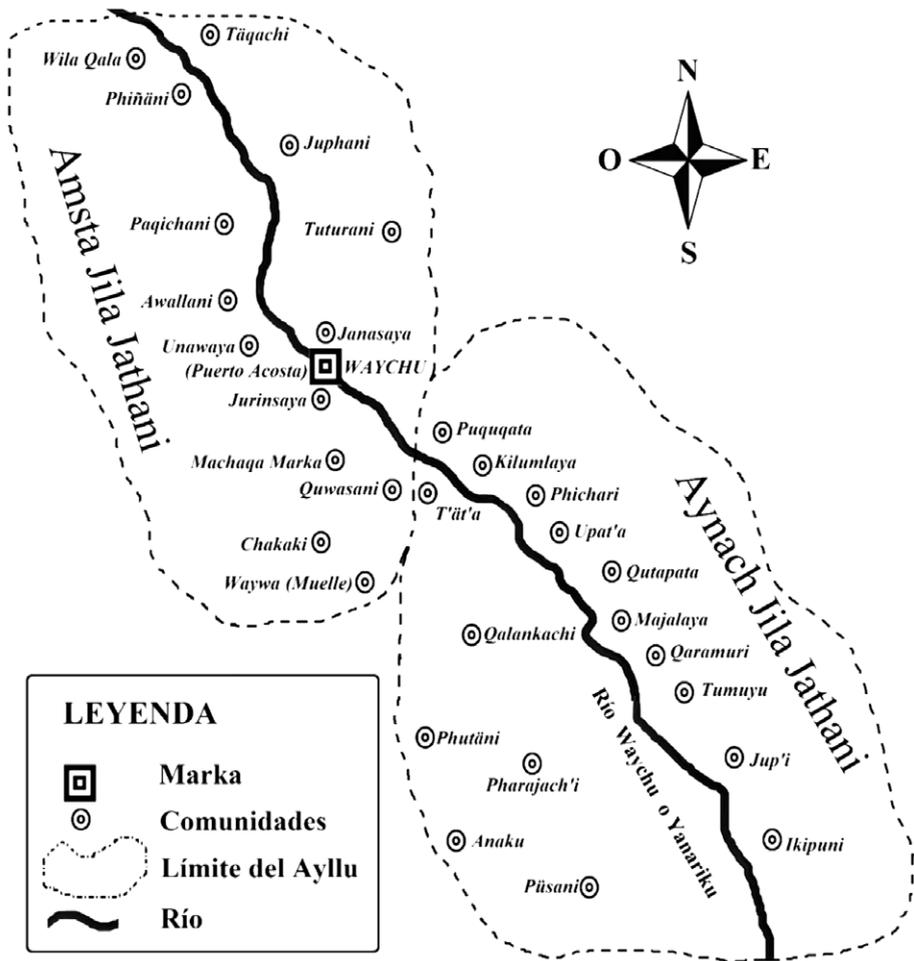
Mapa de la provincia Camacho



Puerto Acosta y la comunidad Muelle



Figura 1: Muelle, el epicentro de la danza ceremonial-guerrera de *pallakuya*.



**Figura 2:** Mapa ancestral de los dos ayllus de Huaycho: Amsta Jila Jathani y Aynach Jila Jathani.

**Fuente:** Oscar E. Chambi Pomachua.

### Explorando la etimología de *palla-palla* y *pallakuya*

Según Bertonio (1612), la palabra *pallaña* significa “recoger poco a poco, como recogiendo lo mejor”, ya sean productos o cosas. De ahí surge el nombre *pallathapiña*, que significa “recoger lo mejor”. Según Teófilo Layme Pairumani (2020), *palla* se refiere a la acción de cosechar un conjunto de frutos maduros durante cierta época del año. En idioma aymara, duplicar una palabra implica pluralizarla, por ejemplo: *wara* (“estrella”), duplicando es *wara-wara* (“estrellas”); *qala* (“piedra”) duplicando es *qala-qala* (“piedras”); *quta* (“lago”) duplicando es *quta-quta* (“lagos” o “lagunas”).

Por lo tanto, *palla* (“escogido”) al duplicarse como *palla-palla* adquiere el significado de “los escogidos”, “los seleccionados” o “los mejores elegidos”. Actualmente, el término *palla-palla* también se utiliza para referirse al Ejército y Policía.

En cuanto a la palabra *pallakuya*, la presencia del sufijo *-kuya* indica “lo mejor”, “lo principal” o “lo sobresaliente”. Por lo tanto, *pallakuya* se interpreta como “los mejores hombres escogidos” o “los mejores hombres elegidos para el encuentro al son de dos melodías que no se cruzan en el pentagrama musical, acompañados de *sikus* grandes y gruesos”.

Esto coincide con la naturaleza de la danza ceremonial, ya que pertenece a la categoría de “danza guerrera ceremonial”, como el *jula-jula* del *tinku* o el *chiriguano*. Los *palla-palla* realizan la ceremonia de *jikjasiña*, que es un encuentro musical donde se miden las fuerzas al son del *siku*. En el idioma aymara, se dice:

- *pä ch’ama jikjasiña* (“choque”, “colisión de dos fuerzas o energías”).
- *pä ch’amat waytasiña* (“el encontrón”, “medir fuerzas a través del siku”).
- *ch’amapura tupasiña* (“medir frontalmente las dos fuerzas”).

En el *jikjasiña*, los dos bandos miden sus fuerzas al son del *siku* y el bando que genera una mayor voluntad musical o una melodía más poderosa “vence”.

### **Estación cultural: la época en que *Pallakuya* y *Jispa-illa* cobran vida**

La danza guerrera y ceremonial de *palla-palla* se lleva a cabo al finalizar la época de *jallupacha* (“tiempo de lluvia”) y al comenzar *awtiphacha* (“tiempo seco”), aunque la fecha de esta expresión cultural varía. Los primeros *pallakuya* comienzan a interpretarse desde la época de Semana Santa y continúan hasta Pentecostés, conocido como la fiesta del Espíritu en el calendario católico. La fecha exacta varía cada año. Por ejemplo, en 2022 se realizó el 5 de junio y en 2023 se llevó a cabo el 28 de mayo.

En la víspera del evento, desde temprano en la mañana, los danzantes, músicos, miembros de la comunidad y autoridades encabezados por los *irpirinaka* (“comandantes”) de *pallakuya*, recorren de casa en casa al son del *siku* con dos objetivos principales:

**Primero:** Circundar los productos almacenados en *arku*, *phina*, *pirwa*, *pullu* para asegurar que la *Jispa-illa*, que son las energías multiplicadoras de los productos cosechados y almacenados, no se dispersen ni se vayan a otro lugar. Para lograr esto, rodean en círculos los productos al ritmo de la música de *pallakuya*. En cada hogar también realizan la ceremonia de *jaqkata* al *Uywiri* y a *Kuntur Mamani*, que son los guardianes y cuidadores de la casa. El rito implica seleccionar hojas de coca en pares y colocarlas en vasos con frases que piden la protección de la *Jispalla* y el cuidado y bienestar de la familia.



**Figura 3:** *Pullu*, un sistema de almacenamiento ancestral.

**Fuente:** Oscar E. Chambi Pomacahua (Puerto Acosta, mayo de 2022).

[...] La *Jispalla*, que representa las energías multiplicadoras de los productos, se busca que permanezca en su lugar de almacenamiento y no se dispersen ni se vaya a otro sitio.

[...] Se busca que el *Uywiri*, que es el espíritu que cuida la casa o *utani-anqani*, y el *Kuntur Mamani*, que es la energía protectora y benefactora de la casa, cuiden y protejan la salud y el bienestar de la familia. Se pide que provean el *suma-qamaña* (vida plena), *suma-jakaña* (abundancia), *suma-utjaña* (prosperidad) y *suma-sarnaqaña* (armonía) (grabación de Oscar E. Chambi Pomacahua).

Durante el rito se acompaña con bebidas como la *k'usa* (“chicha”) y alcohol. Además, el dueño de la casa invita a los *palla-palla* a disfrutar de comida, refrescos y chicha.

**Segundo:** Consiste en reclutar a cada varón, ya sea niño, joven o adulto de cada hogar. Los *palla-palla*, al visitar cada casa, suman a la tropa de danzantes, animándolos a participar en el encuentro y a enfrentarse a otros. Durante el rito, se transmiten consignas como: “Es hora de ir al encuentro, de enfrentarse con los demás...”, “prepárense para el combate, es momento de enfrentar y luchar...”.

En aymara, se dice: *jiraru sarañasawa* (tenemos que ir a la guerra), *jikjasiri makhatañasawa* (debemos enfrentar en el combate), *mäki mäki apthapisim mistunim* (“de una buena vez alístate y salí”)

## Mito de origen de Jispa-illa y su relación con el Pallakuya

Puerto Acosta es una región históricamente rica en cultura, donde convergieron diversas civilizaciones como los uru, puquina, qullana, aymara e incluso los quechuas en un corto período de tiempo. En esta mezcla cultural surgieron y florecieron mitos con narrativas singulares. Entre ellos, resguarda uno de los mitos más originales: el mito de origen de Jispa-illa y su vínculo con la danza guerrera ceremonial de *palla-palla* o *pallakuya*.

Según el *mik'ay aru*<sup>4</sup> (“mito de origen”), los *palla-palla* se remontan a tiempos ancestrales, cuando los comandantes Sapa-illa y Qariwa gobernaban los señoríos aymaras en el circuito del lago Titicaca. Cuenta el mito que los *qariwa*,<sup>5</sup> que significa “energía lánguida o cansada en la producción agrícola”, solían invadir y saquear los productos almacenados por los *sapa-illa*,<sup>6</sup> quienes representaban la “energía reproductiva en abundancia de los señores únicos”.

Se dice que los territorios de los *sapa-illa* disfrutaban de una excelente producción y abundancia de alimentos como oca, quinua, maíz, cañahua y especialmente diversas variedades de papa.

En aymara se solía decir:

—*Sapa-illanakan ch'uqipasa amkapasa phina-phinawa* (“los sapa-illas, en el contexto de su práctica, solían almacenar grandes cantidades de papas en forma de montones piramidales”).

—*Sapa-illanakan ch'wñupas sixi-sixiwa* (“los sapa-illas solían almacenar grandes cantidades de chuño en forma de cilindros en sus depósitos”).

- 
- 4 El “mito” plantea diversas interrogantes. Al reflexionar sobre la memoria comunal desde el ayllu, aparece el término *paqarina*, donde *paqa* denota principio, comienzo o aparición, implicando también emerger, brotar o nacer de forma resplandeciente o deslumbrante. Al agregar el sufijo *-ri*, se indica acción y, al sumar el sufijo *-na*, se alude al lugar, circunstancia o motivo. Por lo tanto, *paqarina* podría significar “lugar de origen”, “lugar o principio de aparición” o simplemente “nacimiento” o “alumbriamiento”. Otros términos: *mik'ay aru*, que se refiere a “la palabra desde lo más profundo”, “palabra profunda” o “palabra sumergida”, “mensaje intenso” o “mensaje extenso”; *wiñay aru*, que representa la “palabra perdurable” o “perpetua”, “expresión continua” o “permanente”, “voz infinita” e “inacabable”; *pachay aru*, que engloba la “palabra del espacio y del tiempo”; *amiñ aru*, que destaca la “palabra copiosa”, la “palabra óptima” o “palabra extensa”; *amnka aru*, que describe la “palabra arcaica” o “palabra antigua”, la “palabra anillante como la envoltura de la cebolla”; *jarawi aru*, que se refiere a la “palabra dicha” o “cuento”; y *qamasan aru*, que representa la “palabra con fuerza”, la “palabra con energía y profundidad”.
- 5 En las crónicas coloniales se encuentran diversas variantes del nombre *qariwa*, *qariwani*, como *kari*, *cari*, *khari*, *k'ari* y *qhari*. En el marco de esta investigación se utiliza principalmente el término *qari*, siguiendo el lenguaje ceremonial, aunque en ocasiones también se menciona como *qariwa*. Se respeta el uso de estos nombres en su forma original, tal como aparecen en los registros históricos como parte del enfoque de preservación de la autenticidad de la época estudiada.
- 6 En los documentos de las crónicas de la época colonial se registran diferentes variantes del nombre *sapalla*, *sapa-illa-ni*, *sapana*, *sapala*, *sapa*, *sapaki* y *sapa-sapa*. En el contexto de esta investigación, se emplea el lenguaje ceremonial, donde se utiliza principalmente el término *sapa-illa*, aunque en ocasiones también se menciona *sapalla*. Esta investigación respeta el uso de estos nombres en su forma original, tal como aparecen en los registros históricos.

—*Sapa-illanakan tuntapas qullqa-qullqawa* (“los sapa-illas solían almacenar grandes cantidades de tunta en sus cámaras de almacenamiento, las cuales se encontraban completamente llenas”).

—*Sapa-illanakan murayapas pirwa-pirwawa* (“los sapa-illas solían almacenar la mura-ya en trojes y trojes para preservarla”).

¿Cuál era la razón detrás de la gran producción de los sapa-illa? La respuesta radica en su veneración y conexión con las Jipa-illa, los espíritus productivos de la papa, específicamente Yurima y Yukima. Además, los sapa-illa contaban con una hija muy especial llamada Jispa-illa.

Mientras tanto, los qariwa<sup>7</sup> experimentaban una escasa y casi inexistente producción, sufriendo de hambruna y escasez, lo cual se reflejaba en el significado de su nombre: “cansados”, “languidecidos” o “enflaquecidos”. Por lo tanto, los qariwa invadían y saqueaban los productos de los sapa-illa de manera recurrente, aprovechando cualquier falta de abundante producción.

Sin embargo, debido a la abundancia de producción de los sapa-illa, los daños causados, la hambruna y la miseria, no les afectaban de manera significativa. No obstante, un día, los qariwa llevaron a cabo un raptó, llevándose consigo a la hija más hermosa de los sapa-illa, quien era el germen y la semilla de la papa más reproductiva, conocida como Jispa-illa.

Como resultado del raptó de Jispa-illa, la producción de diversas variedades de papa y otros productos de los *sapa-illa* disminuyó drásticamente. Las papas de las dos familias, *phurixa* y *luk'i*, empezaron a dispersarse y migrar hacia otros lugares, como *yuch'anaka* (“nueras”).

Los señores *sapa-illa* se encontraron en una difícil situación de hambruna después de sufrir pérdidas en su producción año tras año. Con el objetivo de recuperar a Jispa-illa y así rescatar a Yurima y Yukima, los espíritus productores de la papa, idearon un plan estratégico con el apoyo de los destacados *amuyu-utt'ata*, los sabios de la comunidad.

El plan dirigido por los *amuyu-utt'ata* consistía en recorrer casa por casa al son del *siku pallakuya* para reclutar a todos los hombres, desde niños hasta ancianos, de cada hogar. Además, el plan incluía tocar el *siku* “al revés” o en reverso, donde el “ira”, que representa el comienzo, se convertía en complemento, mientras que el “arka”, que es el complemento o la continuación, se convertía en el inicio. Esto se hacía con el propósito de revertir las energías de los *qariwa*.

---

7 *Qariwa* es una variedad de planta que se utiliza para realizar pronósticos del ciclo agrícola, tanto para una abundante producción como para una mala producción de papa. Esta planta se caracteriza por sus flores de un amarillo intenso, las cuales desempeñan un papel clave en la predicción de los pronósticos. Según la tradición, se observa la floración de la *qariwa* para anticipar las condiciones futuras de la cosecha de papa. Si las flores son numerosas y saludables, se interpreta como un indicio de una próxima abundante producción de papas. Por otro lado, si la floración es escasa o las flores presentan anomalías, se considera un presagio de una mala producción. Esta práctica ancestral de utilizar la *qariwa* como un predictor agrícola, demuestra la estrecha relación entre la *qariwa*, *Jispa-illa* y la agricultura, actividad donde los ciclos y las señales del entorno se interpretan para obtener información valiosa sobre la producción de la papa.

Durante el recorrido de casa en casa, se rendía veneración a cada Uywiri, el espíritu protector del hogar, así como a cada Kuntur Mamani, la energía benéfica y protectora de la casa, y a cada *utani-anqani*, la familia, con el fin de evitar que se alejen, marchen o se agoten los productos de la papa y otros alimentos.

El mito relata que los *pallakuya* marchaban en filas de dos, liderados por el *sapa-illa* como el único y gran comandante. Realizaban giros y vueltas en sentido contrario a las manecillas del reloj, siguiendo la lógica aymara, rodeando los productos cosechados y almacenados en los *sixi*, *phina*, *pullu*, *arku*, *pirwa* y *qullqa*, que son los distintos métodos y formas de almacenar los productos agrícolas utilizados por los huaycheños. Este propósito buscaba restablecer la prosperidad y la abundancia de los *sapa-illa*, mediante rituales, danzas y la participación de toda la comunidad, con el objetivo de recuperar a Jispa-illa y restablecer el equilibrio en la producción agrícola.

Una vez que los *sapa-illa* reunieron a un gran número de personas, decidieron enfrentarse a los *qariwa*. Según la tradición oral del mito, la batalla se llevó a cabo en la orilla del río Waychu o Yanariku, en un lugar llamado Watu Pampa,<sup>8</sup> en la frontera de los ayllus Amnsta Jila Jathani y Aynach Jila Jathani.<sup>9</sup> La batalla fue feroz y sangrienta, pero siempre acompañada por la energía y el espíritu de los siku de palla-palla y pallakuya. Al final de la batalla, los *sapa-illa* salieron victoriosos, recuperando así la energía multiplicadora y reproductiva de Jispa-illa, el gran espíritu de la papa, Yurima y Yukima.

Sin embargo, la vida es paradójica y discordante. Durante su cautiverio en manos de los *qariwa*, Jispa-illa se había enamorado de uno de los hijos de los *qariwa*. Trágicamente, el joven enamorado murió en el enfrentamiento. Después de su muerte, el espíritu del joven Qariwa continuó visitando la casa de los *sapa-illa* en forma de un pájaro *waychu*, buscando el amor de Jispa-illa, su amada. Según cuenta el mito, el pájaro *waychu*, con un plumaje de hermosos colores brillantes, se posaba en el portal de la casa, la cornisa, el dintel o el muro, donde

8 Hasta la década de los 60 del siglo pasado, en el lugar de Watu Pampa, de acuerdo a la tradición oral, se llevaba a cabo la ceremonia de encuentro de *palla-palla* o *pallakuya*. Durante esta ceremonia, se formaban filas de hasta seis u ocho hileras entre los antiguos ayllus ancestrales de Waychu, específicamente Amnsta Jila Jathani y Aynach Jila Jathani, conformados por varias comunidades. Este encuentro tenía como objetivo rememorar el hecho épico y mítico de la recuperación de Jispa-illa. Sin embargo, ocurrió un hecho trágico durante uno de estos encuentros, resultando en la muerte de más de ocho personas. Como consecuencia de esta tragedia, el Ejército Boliviano se vio obligado a establecer un puesto militar en Puerto Acosta para controlar y calmar los disturbios que surgían durante los encuentros de los *palla-palla*. Esta medida fue tomada con el fin de mantener el orden y la seguridad en la zona.

9 Según los documentos orales, la memoria comunal y la memoria histórica, se conoce que Waychu estaba compuesto por cuatro ayllus durante la época de la denominada Señoríos Aymaras. Estos cuatro ayllus tenían ascendencia o pertenecían a la nación *lupi jaqi* (lupaqa), pero se encontraban enclavados dentro del territorio de la nación *qullana*. Sin embargo, con la formación de las repúblicas de Perú y Bolivia, los cuatro ayllus fueron divididos en dos, quedando dos en el lado peruano y dos en el lado boliviano. En la actualidad, los dos ayllus en el lado boliviano son Amnsta Jila Jathani y Aynach Jila Jathani. En los documentos coloniales, estos ayllus son mencionados como Amsta Jilata y Aynach Jilata o también conocidos como Ilata Superior e Ilata Inferior, haciendo referencia a los sectores de arriba y de abajo, respectivamente.

residía la hermosa Jispa-illa. Emitía hermosos trinos y canturreos, como si entonara versos de *qbashwa* y *qbashwiri*, es decir, coplas de amor. A pesar de los intentos de la familia Sapa-illa por alejar y espantar al *waychu*. Este regresaba una y otra vez en busca de su amada, lanzando su hermoso trino onomatopéyico: *waych...*, *waych...*, *waych*. Parecía como si intentara redimir el amor de Jispa-illa más allá de la dimensión de la muerte, en un amor que trascendía la vida misma. La mamá de Jispa-illa decía:

—¡*Aka waychu jamach'ix jutaskakiwa...*! (“¡Este pájaro *huaycho* sigue viniendo y viendo...!”).

—¡*Chuyma lunthat waychu...*! ¡*Chuyma lunthat waychu...*! (“¡*Huaycho* roba corazón...! ¡*Huaycho* roba corazón...!”).

—*Jispa-illajan chuymapa lunthatañ munaskaktawa...* (Sigues queriendo robar el amor y el corazón de mi *Jispa-illa*)

—¡*Chuyma lunthat waychu...*! (¡*huaycho* roba corazón...!)

Esa es la razón por la cual los habitantes de la región de Puerto Acosta son conocidos como “*waychu chuyma lunthata*” que significa “*huaycheños que roban corazones*”. Este nombre se deriva del hecho épico y mítico que ocurrió en la zona. Según el mito, cada año se lleva a cabo la interpretación de la danza ceremonial y guerrera llamada *pallakuya*, esto para conmemorar la recuperación de Jispa-illa de manos de sus captores, los *qariwa*. Esta danza ceremonial y guerra, que rememora a Jispa-illa, se realizaba antiguamente cuando las pléyades, también conocidas como *Qutu*, *Titi Kayu* o *Ch'ixi*, aparecían en el cielo nocturno al amanecer. Era una señal para levantar y tocar los *siku* de *palla-palla* en la región de Puerto Acosta.

Aunque la forma en que se realiza la danza ceremonial ha evolucionado con el tiempo, el sentido de venerar a *Ispalla* no ha cambiado. Las comunidades del municipio de Puerto Acosta continúan rememorando el mito y el hecho épico de *Jispalla* a través del *jikjasiña* (“encuentro”) de la danza y música guerrera de *pallakuya*. Esta tradición arraigada mantiene vivo el legado cultural y la identidad de la región.

El *jikjasiña* consiste en un enfrentamiento musical entre dos bandos, quienes ejecutaban música con *siku*. En cierta manera, esta actividad rememora los enfrentamientos que tuvieron lugar entre los *sapa-illa* y los *qariwa* durante el periodo de los Señoríos Aymaras. El punto central de disputa era la energía productiva de la papa, representada por *Jispa-illa* que son *Yurima* y *Yukima*. Mediante esta expresión cultural, se transmite el conocimiento a las generaciones posteriores, quienes no solo adquieren y asimilan dicho conocimiento, sino que también lo analizan, amplían, modifican y generan nuevos saberes. Es una forma de mantener viva la tradición y fomentar la evolución cultural de la comunidad.

## Algo de historia sobre el encuentro de *palla-palla*

El encuentro de *palla-palla* en la región de Puerto Acosta es una tradición ancestral que se remonta a tiempos precolombinos. Esta danza tiene sus raíces en los antiguos señoríos aymaras y ha sido transmitida de generación en generación a lo largo del tiempo. Cada año, la comunidad se reúne para realizar el encuentro de *palla-palla* como una forma de conmemorar y recordar el episodio mítico de la recuperación de Jispa-illa. Durante este evento, los participantes visten trajes tradicionales y ejecutan movimientos coordinados al ritmo de la música del *siku*, que son instrumentos musicales de viento conocidos como *palla-palla siku*.

A continuación, algunos datos históricos:

De acuerdo al mito, los orígenes de *palla-palla* se remontan al periodo de los Señoríos o Reinos Aymaras, entre los años 1100 y 1460 de nuestra era. En aquel tiempo, Waychu, conocido hoy como Puerto Acosta, formaba parte del territorio enclave de la nación *lupaqa* dentro de la nación *qullana*.

- Según relatos transmitidos oralmente, los *palla-palla* participaron en la guerra librada entre los *sapa-illa* (que representaban la energía reproductiva de los señores) y los *qariwa* (que representaban una energía debilitada en la producción). Esta batalla se llevó a cabo en las orillas del río Waychu, en la época se los Señoríos Aymaras, en el límite entre los ayllus Amnsta Jila Jathani y Aynach Jila Jathani.
- Otro dato relevante es el enfrentamiento de los *palla-palla*, al ritmo de la música del *siku* de *pallakuya*, durante la conquista militar de los incas. Nuevamente, esta batalla tuvo lugar en las orillas del río Waychu, en un lugar llamado Watu Pampa, alrededor del año 1450, durante el gobierno del noveno Inca Pachacuti. Aún hoy se pueden encontrar vestigios de esa épica lucha, ya que los incas quemaron toda la producción agrícola, al igual que los *qari*. Como testimonio de esta batalla, se conserva el nombre toponímico de la comunidad de Phichari o Phichkatata, que significa “lugar donde se quemó toda la producción agrícola”. Esta comunidad se encuentra en el ayllu Aynach Jila Jathani.
- En la región de Puerto Acosta siempre han existido los encuentros de *palla-palla* como una forma de recordar a Ispalla, aquellas batallas se libraban en los límites territoriales de los ayllus. Sin embargo, a mediados del siglo XX, ocurrió un enfrentamiento sangriento con heridos y víctimas fatales durante la ceremonia de *jikjasiña* (el “encuentro”). Desde entonces, se suspendieron los *jikjasiña* entre ambos ayllus e incluso se creó un puesto militar en Puerto Acosta como una forma de control durante los encuentros. A pesar de ello, estos últimos continuaron –en menor escala– entre comunidades vecinas.

## Música e instrumentos musicales que acompaña a *palla-palla*

La música de la danza guerrera ceremonial de *palla-palla* se interpreta utilizando un conjunto de *siku* en un orden específico de acuerdo a la jerarquía familiar. Aquí se presenta el orden de interpretación:

- TUYU: *siku* grande, consta de cuatro tubos. Simboliza al jefe de *utani-anqani* (la “familia”).
- SANK’A O TAYKA: de gran tamaño y representa al *awki* y *tayka* (“padre” y “madre”).
- MALTA O MAXT’A: de tamaño mediano, representa al *tawaqu* y *wayna* (los “jóvenes”).
- CH’ULI O SULI: más pequeño y representa a *yuaqalla* e *imilla* (“niño” y “niña”).

La melodía de *palla-palla* se ejecuta de manera inversa<sup>10</sup> y en contra del punteo habitual de los *siku* en comparación con el estilo estándar de los *jach’a siku* de estilo Italaque. Aquí se explica la secuencia de ejecución para los *siku suli* y *malta*, comenzando desde los tubos más pequeños:

- *Ira* o *qallta* (“el que inicia” o “el que comienza”): consta de siete tubos.
- *Arka* o *chhapha* (“el que complementa” o “el que sigue”): de seis tubos.
- Por otro lado, en el *siku sank’a* o *tayka* y *tuyu*, se comienza desde los tubos más grandes, siguiendo el mismo orden.

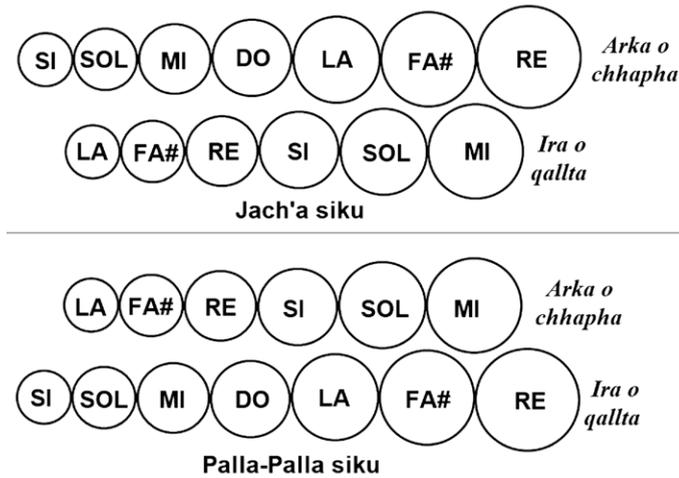
En el *siku* de *palla-palla*, la *ira* es la hilera que tiene más tubos, mientras que el *arka* tiene uno menos. El músico sostiene el *siku* de tal manera que los tubos graves quedan a su derecha y los agudos a su izquierda, con la *ira* ubicado detrás del *arka*. Esta forma de interpretación es contraria al estilo estándar de tocar el *siku*.

## A manera de conclusión

El mundo andino, en especial el aymara, guarda en su oralidad tesoros de gran integridad dancística y de excepcional importancia que trasciende la dimensión tiempo-espacio cuando se examina con el visor de “*qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani...*”, pues el *pallakuya* articula el pasado y el futuro en un “presente” ahora para resguardar y cuidar el alimento producido.

El mito de *jispa-illa* ya advertía lo prehispánico de la danza guerrera *palla-palla* o *pallakuya*, como danza guardián y custodia de las energías multiplicadoras de la producción, que es la Ispalla a través de la intervención e interpretación del *siku*. De esa manera, comprendemos inmediatamente que se trata del fruto legado de una historia del *nayrapacha* (“tiempo pasado-futuro”), aunque el *siku*, en la época femenina de *jallupacha* (“tiempo de lluvias”),

10 Se dice que en la interpretación de la *pallakuya* o *palla-palla*, las zampoñas o *siku* se invierten con respecto a la forma estándar de tocar el *siku*. En este caso, se utiliza una configuración diferente. En lugar de seguir la convención habitual, en *pallakuya* se considera que el conjunto de tubos más largo es la *ira*, y siempre se comienza a tocar desde allí. Por otro lado, el conjunto de tubos más corto se denomina *arka* y tiene un tubo menos, complementando la melodía. Esta inversión en la disposición de los tubos es característica de la interpretación de *pallakuya*.



**Figura 4:** Dibujo esquemático de *jach'a siku* y *palla-palla siku*.

**Fuente:** Elaboración propia.



**Figura 5:** *Palla-palla siku* (zampoña estilo *palla-palla*).

**Fuente:** Oscar E. Chambi Pomacahua (Muelle-Puerto Acosta, mayo de 2022).

ahuyenta la producción. Mientras en época de *awtipacha* (“tiempo seco”), que corresponde a la época masculina, el *siku* es el guardián de la producción. Y en todo esto, resalta la estrecha participación de los Uywiri, de las Ispalla y el Kuntur Mamani.

## Bibliografía

BERTONIO, P. Ludovico.

1993 [1612]. Transcripción del *Vocabulario de la lengua aymara*. Radio San Gabriel. El Alto, Bolivia.

CHAMBI, POMACAHUA Oscar.

2009a [junio del año 5517 de la cultura aymara]. “Una mirada a la numeración Aymaru-Tiwanakota: El pensamiento aymara a través de los números (parte I)”. En: *SAMIRI. Revista Trimestral del Taller de Historia Oral Andina (THOA)*, año 1, núm. 2: 57-67. Chuqi Yapu-Qullasuyu, Bolivia.

2009b *La estructura de la lengua aymara: una mirada algebraica*. Reunión Anual de Etnografía y Folklore (RAE). Editorial MUSEF La Paz, Bolivia.

LA TORRE, Manuel.

s.f. *La Paz Crisol del desarrollo de Bolivia*. s.e.

LAYME, PAIRUMANI Félix.

2004. *Diccionario bilingüe aymara-castellano*. Concejo Educativo Aymara. La Paz, Bolivia.

## LA VIGENCIA E IMPORTANCIA DEL LÉXICO MUSICAL AYMARA EN EL MUNICIPIO DE COPACABANA, PROVINCIA MANCO KAPAC

Mary Luz Copari<sup>1</sup>  
 Isabel Quispe<sup>2</sup>  
 Alberta Mayta<sup>3</sup>

### Resumen

Desde sus inicios la música ha sido un componente importante en el desarrollo cultural de nuestros pueblos milenarios, no solo por sus valores culturales, éticos y religiosos sino también por el contenido de sus códigos lingüísticos expresados a través del léxico musical. El presente artículo trata de valorizar al idioma aymara, lengua ancestral de Bolivia, a través del rescate del léxico musical en las regiones aledañas al lago Titikaka. Según Bolaños, la historia musical andina se habría iniciado de 10 a 15 mil años atrás (2007: 53). Por esta razón se considera importante preservar el conocimiento de nuestros antepasados, pues es una lengua que servirá para la pervivencia de nuestros pueblos, como los del municipio de Copacabana.

La música, al ser una herramienta enérgica para la pervivencia de la humanidad, influye potencialmente en las actividades sociales en poblaciones aymaras. Los cambios socioculturales, en algunas comunidades del municipio de Copacabana, han provocado la dispersión de algunos términos del léxico musical aymara, sobre todo en sectores semi-urbanizados donde hay más uso de castellanismos. Por lo que se requiere revitalizar a través de la recopilación de terminologías del ámbito musical aymara, lo que implica escuchar los cantos que antiguamente interpretaban en sus quehaceres sociales a fin de hacer una revisión del léxico musical aymara.

Con esta investigación se procura recuperar los saberes del ámbito musical y analizar el léxico aymara vigente, no obstante a la modernidad que se haya posesionado en la región de lago Titikaka en poblaciones del municipio de Copacabana (provincia Manco Kapac, departamento de La Paz). Por tanto, estos conocimientos musicales, hoy en día, son difundidos de generación a generación gracias a las reflexiones filosóficas comunicativas de nuestros pueblos a fin de conservar la lengua de nuestros antepasados.

**Palabras clave:** Lenguas, música, léxico, aymara, cantos.

---

1 Lingüista y guía de turismo en Bolivia. Actualmente es guía en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: maryluz13es@yahoo.es

2 Artesana y agricultora de Copacati (municipio de Copacabana, provincia Manco Kapac, departamento de La Paz).

3 Comerciante y agricultora de Kasani (municipio de Copacabana, provincia Manco Kapac, departamento de La Paz).

## Introducción

El conocimiento del idioma de nuestros ancestros nos permite un reencuentro con la historia y cultura para así establecer una comunicación entre nuestros pueblos originarios. De estas interrelaciones lingüísticas se origina el lenguaje que requiere un estudio de sonidos asociados con la fonética, fonología y formación de la palabra desde la morfología, semántica y sintaxis, por lo que el conocimiento del lenguaje, según Gómez (2002), expresa el grado cultural de una persona o nación.

En este artículo analizamos el léxico aymara, puesto que juega un papel muy importante en la comunicación, pues nos permiten reencontrar las identidades fomentando la integración de nuestros pueblos y naciones originarias en un contexto histórico, social y cultural.

Este idioma nativo predominante en el Altiplano de Bolivia, Perú, el norte argentino y chileno ha trascendido hasta la actualidad. La raíz etimológica del aymara habría provenido de las palabras *jaya-mara-arú* que significa “lenguaje de los antepasados” (Mamani Vilca, 2011: 19). Después del periodo colonial, la lengua aymara comenzó a ser recuperada con motivo de la evangelización por clérigos religiosos como Ludovico Bertonio, jesuita italiano que se dedicó a transcribir la fonética del idioma desde la escritura latina. Es ahí donde se perdieron y se mezclaron los términos o léxicos aymara-español (la castellanización) con muchos locales y regionales del aymara de nuestros antepasados. Posteriormente, siglos más tarde, las lingüistas norteamericanas de la Escuela de Florida y de Minnesota (Hardman, 1960; Ross, 1963; citado en Apaza, 2017: 7), empezaron a interesarse en un estudio profundo de esta lengua. En Bolivia, los primeros estudios oficiales fueron planteados por el lingüista aymara Juan de Dios Yapita (Rivera, 2021: 2). Es así que el aymara continúa siendo estudiado como una lengua antigua, compleja, dinámica y diversa, que tiene características diferentes a la lengua española.

Los datos generales del Instituto Nacional de Estadísticas (INE) de 2012, muestra que la población aymara representa a un 47.6% de la población del departamento de La Paz: “Para el censo 2012, los datos se modifican sustancialmente, debido a que la autoidentificación étnica de la población como Aymaras se ha disminuido [*sic*] (en todos los rangos de edad) pues empieza a variar entre el 46% y 58% a comparación del 2001 [...]” (Instituto Departamental de Estadística de La Paz, 2020: 36).

## Vigencia de la lengua ancestral

Las culturas andinas de raíces precolombinas nos han legado una gran cantidad de elementos culturales que están vigentes pese al trastrocamiento colonial y contemporáneo, que son un patrimonio que debe ser mantenido y defendido mediante la consciencia sociocultural nacional y políticas públicas. La cultura aymara en particular es portadora de un gran acervo musical cuyas raíces están directamente relacionadas con los ciclos agrícolas y con los roles socioculturales de su población, que sirve para estructurar sus relaciones sociales comunitarias de producción, reciprocidad y complementariedad.

Los idiomas nativos en Bolivia hoy siguen vivos, sobre todo el aymara y quechua, como madres de nuestros antepasados cuyo vínculo es netamente social. Es así que las actividades sociales están activas, por ejemplo, el mercado en los pueblos nativos llamado *qhatu* o *qhatut alakptasiña* (mercado o lugar donde se comercializa). Es decir, un medio social en el que la comunidad se integra para acordar la comercialización de productos para el sostén de las familias. Por tanto, para llegar a este espacio se requiere, por ejemplo, la siembra y para esta, la semilla (*jatha*), el abono (*huanu*), las herramientas de cultivo (*jusi*; *lijwana*) y los animales (*yuntanaka*). De esa forma, todo está vinculado con el sistema agrario y, por otra parte, las terminologías que se usan para este fin están asociadas con la música.

Así como la lengua aymara está vigente y es un medio de comunicación, así también su **léxico musical forma parte de una manifestación** linguo-cultural, pues engloba los saberes de la vida cotidiana. Por ejemplo, es importante recopilar los cantos ancestrales aymaras a través de la investigación, pues ellos conmemoran las acciones referentes al sembradío, al pastoreo, a la ritualidad y a las fiestas propias de las comunidades o ayllus como es el caso de la provincia Manco Kapac. Lo que le da una riqueza cultural a la lengua aymara.

El significado de las palabras reside en su uso cultural, regulado y público y, por lo tanto, son la cultura, las formas de vida, los que confieren significado a los enunciados a los [que] denominamos 'juegos de lenguaje'. De esto se adueña el aprendiz durante el proceso de adquisición de la lengua (Lomas, Osoro y Tuso, 1993; citado en Choque, 2009: 7).

Entonces podríamos decir que, a través del léxico musical aymara, se logra reconstruir y sistematizar los saberes de nuestros ancestros en lo que concierne al campo lingüístico cultural en razón de que sirve para potenciar y vitalizar la importancia de una lengua originaria. Por lo tanto, el léxico y la música son componentes ineludibles para mantener la lengua viva de nuestros pueblos, *ayllus*, *marcas* y toda una población para una buena comunicación.

### La importancia del léxico musical

El léxico musical aymara de las comunidades originarias de la región del lago Titikaka y de las comunidades Copacati y Kasani es parte fundamental de su desarrollo cultural porque está inmerso en las vivencias cotidianas, laborales, festivas y de cosmovisión. Estas prácticas reflejan la filosofía de las relaciones del medio social y la naturaleza.

Se observan muchas palabras del léxico aymara que aún se utilizan, aunque estas pueden variar de región a región, en el entendido que

La lexicografía es una disciplina de la lingüística que estudia la estructura del vocabulario de la lengua y composición en su variedad de origen, cambios históricos y adaptación a las condiciones sociales de la comunidad; en ese sentido la lexicografía hace referencia al vocabulario de la lengua. Por tanto, es una disciplina que estudia las relaciones que existe entre palabras de una lengua dada en un momento determinado (Capquique, 2021).

En este contexto, en las comunidades aymaras del municipio de Copacabana el léxico musical implica no solamente a todo un conjunto de palabras que son utilizadas frecuentemente en las diversas actividades sociales, sino la esencia de una lengua en la que deben cumplir como valores de su propia comunidad. Por lo tanto, evoca a las sociedades milenarias con conocimientos multidisciplinarios en razón de que involucra también a otras ramas como las actividades gastronómicas, lingüísticas, medicinales y económicas.

La lexicología es una rama de la lingüística teórica que estudia la estructura y funcionamiento del repertorio léxico de la unidad de análisis dentro del matrimonio aymara, tiene que ver con los léxicos que son empleados frecuentemente en las etapas que se deben cumplir dentro de los valores culturales del matrimonio (Capquique, 2021: 49).

Por lo tanto, este artículo se enfoca en las palabra formantes o raíces de cada palabra que aparecen a partir de un lexema como señala el lingüista Cohelo (2023).

El lexema, también conocido como morfema léxico, es la unidad mínima de una palabra con valor léxico, es decir, con significado. El lexema es la raíz de una palabra sin morfemas gramaticales. En este sentido, es la parte de la palabra que se mantiene igual en todas sus variaciones y derivaciones. Es, pues, al lexema al que se le añaden otros morfemas que son los que contienen la información gramatical como, por ejemplo, género, número, persona, tiempo o modo (Cohelo, 2023: 2).

Es una frase confusa. Tal vez se puede reemplazar por: En este cuadro y los siguientes vemos los lexemas en lengua aymara, los mismos que están resaltados en negritas.

Lexema en aymara	Análisis semántico
<b><i>thuquña</i></b>	“Bailar” (verbo)
<b><i>thuquwi</i></b>	“El baile” (sustantivo)
<b><i>thuquri</i></b>	“El bailarín” (nombre);
<b><i>thuqurinaka</i></b>	“los bailarines” (nombre en plural)

**Cuadro 1:** Lexemas aymaras.

**Fuente:** Mary Luz Copari.

## Recuperación del léxico musical en poblaciones del municipio de Copacabana

El presente artículo se enfocará en dos poblaciones de la provincia Manco Kapac del municipio de Copacabana, el cual se caracteriza por su producción agrícola. Sin embargo, cada una de estas poblaciones tiene sus propias formas de usar los léxicos. Por ejemplo, en la localidad de Copacati –que cuenta con 229 habitantes– el aymara está mucho más vigente en términos del uso de su lexicografía por la autenticidad de sus pobladores de origen aymara. En algunas canciones ellos mantienen términos aymaras auténticos. Sin embargo,

en poblaciones semiurbanas como Kasani –que cuenta con más de 500 habitantes– el uso de la lengua aymara utiliza más castellanismos como se ve en el siguiente léxico: Copacati (1) y Kasani (2).

El término *qawra* (1), cuyo significado es “llama” (camélido andino pre-hispánico), presenta sus variantes lingüísticas, por ejemplo *qarwa* (2).

*qawra* (1)

*qarwa* (2) (variante)

En las mencionadas poblaciones, cuando se realiza la de pedida de mano de alguna novia (*irpaqa*) se escucha el canto en la parte *qbiri k'usilluw* (se refiere a una cocinera, quien prepara la comida en un fogón) y *jaularuw* (en cambio acá hay una mezcla con el español, pues se refiere a una jaula).

### “Iropaqana”

*Irpastay irpastay maya paluma irpastxa*  
*Uywaway uywaway qbiri k'usillu uywaxa* (1)

*Irpastay irpastay maya paluma irpastxa*  
*Uywaway uywaway qburi jaularuw uywaxa* (2)

Fuente: Isabel Quispe.

### “Canción de pedida de mano”

Me la llevo, me la llevo a una paloma blanca.  
La cuidaré, la cuidaré a una cocinera la cuidaré. (1)

Me la llevo, me la llevo a una paloma blanca.  
La cuidaré, la cuidaré en una jaula de oro la cuidaré. (2)

Traducción: Mary Luz Copari.

Otros léxicos que se han podido recuperar a través de canciones en la misma provincia Manco Kapac, cuyos orígenes son aymaras y que anteriormente perteneció a la provincia Omasuyos, cuya capital también fue Copacabana. Este poblado era un centro de peregrinación desde tiempos prehispánicos, reflejando de esa manera costumbres. Con respecto a la *irpaqa* es muy importante para nuestras sociedades aymaras al momento de la pedida de mano, así como la *ixwa* (“recomendación”). Es decir, cuando los *irpaq pärinu* (los “padrinos”) suelen hacer recomendaciones a los novios reflexionando de lo que significa el matrimonio.

Lexema en aymara	Análisis semántico
<i>irpaqaña</i>	“Pedir la mano” (verbo)
<i>irpaq pärinu</i>	“El padrino de la pedida de mano” (sustantivo)
<i>ixwaña</i>	“Recomendar” (verbo);
<i>ixwa</i>	“la recomendación” (nombre)

**Cuadro 2:** Léxico musical aymara.

**Fuente:** Elaboración propia

Estos lexemas enriquecen los aspectos sociales, culturales y económicos en el siguiente contexto: en la misma provincia se encuentran dos poblaciones poco distantes geográficamente, donde el aymara difiere de una comunidad a otra. Así, por ejemplo, Copacati se encuentra a 4 km aproximadamente de Copacabana, cuenta con 229 habitantes, mientras que Kasani está a 8 km de la población de Copacabana. A diferencia de Copacati cuenta con 525 habitantes.

Por otra parte, es necesario también mencionar la importancia de los lugares donde aún está vigente esta lengua ancestral, el aymara. “Los sabios dicen que los primeros hombres vivían en otros continentes del mundo. Desde aquellas tierras lejanas habían venido hasta llegar a las tierras de Awya-Yala ahora llamada América” (Ramos, 2020: 9). Siendo así que nuestras raíces pertenecían a un pueblo milenario *Jaya Mara*, los Aymaras, ubicados a orillas del Lago Titikaka y a los alrededores de la Cordillera de los Andes, geográficamente ocupando los territorios del sur oeste boliviano, sur peruano como los departamentos de Puno, Tacna, Moquegua, Arequipa y todo a la zona lacustre del Titikaka. En el norte argentino en las sierras de Jujuy y Salta y en el lado chileno por Arica, Iquique y Antofagasta (Ramos, 2020).

### Terminología musical vigente en los cantos aymaras

La creación, el uso y la preservación del léxico aymara dentro de las comunidades implica la continuidad no solamente de las tradiciones festivas, sino también de una vida comunitaria asociada con la producción económica. Para preservar la cultura musical, su estructura y sus diversas manifestaciones inherentes se requiere una política pública que garantice el desarrollo y la conservación de sus valores a través del sistema educativo que sistematice e incluya en la filosofía del Vivir Bien de nuestro Estado Plurinacional.

Según la memoria oral de los más ancianos de las riveras del lago Titikaka, recuerdan Alberta Mayta (2023) e Isabel Quispe (2023), y coinciden al decir que “*Nayrapachax animalanakax jaqiruw tukupxiri siwa*”. “En tiempos lejanos los animales se personificaban”. Para Mamani (2011: 5) “cada grupo de animales posee su propia canción caracterizados por sus diferentes melodías y textos alusivos a cada uno de ellos, los cuales identifican y singularizan sus cualidades y su razón de ser”. Al respecto Isabel Quispe (2023) menciona términos vigentes en los tiempos actuales en el Altiplano en la región lacustre de la provincia Manco Kapac del departamento de La Paz.



**Figura 1:** Vista de fondo: San Pedro de Tiquina (provincia Manco Kapac, departamento de La Paz).  
**Fuente:** Mary Luz Copari (julio de 2023).

En el mundo aimara, cada actividad o faceta de la vida humana está relacionada con alguna canción, que identifica al dolor, la tristeza, el humor, la ironía, la nostalgia y el ciclo vital del hombre. Hay que señalar también que cada canción es asociada a un instrumento musical, a una modalidad de ejecución (Huayhua, 2023: 73).

Los términos musicales se dan a partir de:

### ***Lo ceremonial religioso***

Según la memoria oral de nuestros antepasados, indica Isabel Quispe (2023) que se solía celebrar la pedida de mano para poder noviar o formar un matrimonio como indicó en la entrevista.

*Jwasankirinakaxa* papacituxaj saphisrituwa irpaqatakix wali alwata saraphiri sipi. Pusi alwa hurasaruw sarañax saphiriwa (Isabel Quispe, 2023).

Nuestros antepasados como nuestros padres nos solía indicar que para la pedida de mano solían ir a rogar hasta horas muy tempranas del amanecer” (**Traducción:** Mary Luz Copari).

En cambio, Alberta Mayta (2023) nos indica que aún celebran la pedida de mano bien vestidos. Deben salir bailando a eso de las 5 o 6 de la mañana.

*Ukhamaxa irpaqataqix wali alwäta, phisqa, suxtachi uka urasaru thuqusaw mistunipxi* (Alberta Mayta, 2023).

Nuestros antepasados como nuestros padres nos solía indicar que para la pedida de mano a eso de las 5 o 6 de la mañana suelen salir bailando (**Traducción:** Mary Luz Copari).

Lexema en aymara	Análisis semántico
<i>irpaqaña</i>	“Llevarse a la novia” (verbo)
<i>irpaqa</i>	“Ritual de la pedida de mano” (verbo)
<i>irpastay</i>	“Canción para llevarse a alguien” (nombre)
<i>ixwaña</i>	“Encargar a alguien recomendando” (verbo)
<i>ixwa</i>	“Recomendación a los novios” (sustantivo)

**Cuadro 2:** Léxico musical aymara.

**Fuente:** Mary Luz Copari.

### La vida social

La construcción de una casa nueva es esencial para la convivencia en familia, por lo que señala la coautora aymara Isabel Quispe (2023) que el techado de una casa es toda una ceremonia. El día en que se concluye de construir la casa hacen unas pelotas hechas de paja y van golpeando a la casa con el siguiente canto (a manera de un buen augurio):

*Ukhamapi utacht'apxi ukhaxa, ukham mä muruqumpiw chilliwat lurata jauq'anuqupxi machaq utarux, achuqallaw sasa* (Isabel Quispe, 2023).

#### “Achuqallaway”

(“Canción para el techado de una casa”)

*Achuqallaway tiw, tiw*

*Machaq utaway tiw, tiw*

*kustaniraway tiw, tiw*

*Machaq utaway tiw, tiw*

*Machaq utaway tiw, tiw*

*Kustaniraway tiw, tiw*

Lexema en aymara	Análisis semántico
<i>utachaña</i>	“Construir una casa” (verbo)
<i>utachawi</i>	“La construcción” (sustantivo)
<i>machaq utay</i>	“Casa nueva” (adjetivo)
<i>utachiri</i>	“El constructor” (nombre)
<i>achuqalla</i>	“Ritual del techado de una casa” (nombre)

**Cuadro 3:** Léxico musical aymara.

**Fuente:** Mary Luz Copari.

### En las actividades laborales

En las riveras del lago Titikaka es tan importante las actividades cotidianas como el estar ocupados en el pastoreo de animales y la música. Es por eso que nuestra coautora Isabel Quispe (2023) señala que las mujeres jóvenes pastoras de camélidos suelen escuchar este canto de conquista de un joven.

**“Awatiri imillita”  
 (“Pastorcita”)**

*Awatiri imillita jutam jutam awatiskañani  
 Kawramatix chhqani, iwijamax chhaqani  
 Nayaway awatiñ yanpascäma  
 Awatiri imillita jutam jutamawatiskañani  
 Kawramatix chhaqani, iwijamax chhaqani  
 Nayaway awatiñ yanpascäma*

Lexema en aymara	Análisis semántico
<i>awatiña</i>	“Pastear” (verbo)
<i>awatiri</i>	“Pastor” (nombre)
<i>awatiri imillita</i>	“Niña pastora” (adjetivo)
<i>qawra</i>	
<i>qarwa</i>	“Llama” (nombre)
<i>iwija</i>	“Oveja” (nombre)

**Cuadro 4:** Léxico musical aymara.  
**Fuente:** Mary Luz Copari.



**Figura 2:** Isabel Quispe, coautora de este artículo, en las riveras del lago Titikaka. Este pie se repite con el de la Figura 3. Sugiero: Mujeres aymaras en las riveras del lago Titikaka.  
**Fuente:** Mary Luz Copari (julio de 2023).



**Figura 3:** Isabel Quispe, coautora de este artículo, en las riveras del lago Titikaka.  
**Fotografía:** Mary Luz Copari (julio de 2023).

### Lo festivo ancestral

Para nuestras comunidades andinas, las actividades festivas están asociadas con la historia de los inkas y los mitos de los abuelos, señala Alberta Mayta (2023):

*Ukhampi, nayrapachax phunchawinak utjäna khachuaña utjana sipi. Tawaqunakaxa thu-  
quinaka thuqupxäna qamaqimpw siwa, ukat qamaqix suma isthapataw saririna sipi. Wik' uñ  
punchumpikuna tawaqunakampi thuquntirix siwa. Ukat mayaki janir khantatkipäna qan...  
qan! sasaw amparat tawaunakaru achjapxiri sipi. Ukhama sasaw awilitunakax kuitásipxiri. Nayax  
wawakasax qina qina, llipi, chuñchu ukat kullawa yaqha thuquwinakampi uñta.*

Así pues, antiguamente en las fiestas habían fiestas donde las jóvenes solteras bailaban con zorros. Estos se mimetizaban con una vestimenta elegante de vicuña para bailar con las chicas y antes de que amanezca ya se escapaban mordiendo a las jóvenes, así contaban los abuelos. En cambio, cuando yo era niña solían bailar otras danzas como: el quena quena, llipi y otros como los chunchus [tobas] y la kullawada.

Por otra parte Isabel Quispe (2023), aymara de Copacati, nos narra que sus abuelos solían cantar a la bandera del inka:

#### “Inka banderani” (“Canción al lugar de Inka banderani de Copacati”)

*Inka banderani  
Thaki paskasina  
Aukimat amtasina.  
Inka banderani  
Thaki paskasina  
Aukimat*

Lexema en aymara	Análisis semántico
<b>jailliña, kant'aña</b>	“Cantar” (verbo)
<b>thuquña, qhachuaña</b>	“Bailar” (nombre)
<b>aukimat</b>	“De tu padre” (adjetivo posesivo)
<b>phunchawi</b>	“Fiesta” (nombre)

**Cuadro 5:** Léxico musical aymara.

**Fuente:** Mary Luz Copari.

En ese entendido, el léxico musical aymara se refiere a todo un repertorio léxico o conjunto de palabras que son utilizadas frecuentemente en las diversas actividades sociales que deben cumplir como valores.

## Conclusiones

Las culturas andinas de raíces precolombinas nos han legado una gran cantidad de elementos culturales que están vigentes pese al trastrocamiento colonial y contemporáneo. Por su importancia deberían ser amparadas y resguardadas mediante la consciencia sociocultural nacional y creando políticas públicas.

La cultura aymara en particular es portadora de un gran acervo musical cuyas raíces están directamente relacionadas con los ciclos agrícolas y los roles socioculturales de su población, aspectos que sirven para estructurar sus relaciones sociales comunitarias de producción, reciprocidad y complementariedad, hoy combinadas y en interacción con las relaciones económicas y sociales capitalistas de la realidad nacional.

El léxico musical aymara de las comunidades originarias de la región del lago Titikaka como de las comunidades Copacati y Kasani es parte fundamental de su desarrollo cultural porque está inmerso en las vivencias cotidianas, laborales, de cosmovisión y celebraciones de ritos. Estas prácticas reflejan la filosofía de las relaciones del medio social y la naturaleza.

La creación, el uso y la preservación del léxico aymara dentro de sus comunidades implica la continuidad no solamente de las tradiciones festivas, sino también de una vida comunitaria asociada con la producción económica. Para preservar la cultura musical, su estructura y sus diversas manifestaciones inherentes se requiere una política pública que garantice el desarrollo y la conservación de sus valores a través del sistema educativo que sistematice e incluya la filosofía del Vivir Bien de nuestro Estado Plurinacional.



**Figura 4:** Pueblo de Kasani (provincia Manco Kapac).

**Fotografía:** Mary Luz Copari (julio 2023).

## Bibliografía

- APAZA, Ignacio.  
2017. “La lengua aymara en la lingüística variacionista”. En: *Estudios Bolivianos*, núm. 7. La Paz, Bolivia.
- BOLAÑOS, Cesar.  
2007. *Origen de la música en los Andes*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima, Perú.
- CAPQUIQUE, Mario.  
2021. *Léxico del matrimonio aymara*. Tesis de licenciatura en Lingüística e Idiomas (mención Lenguas Nativas). Carrera de Lingüística, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.
- COELHO, Fabián.  
2023. “Lexema”. En: *Diccionario de dudas*. Disponible en: [www.diccionariodedudas.com](http://www.diccionariodedudas.com) (consultado el 17 de noviembre de 2023).
- CHOQUE, Braulio.  
2009. *Layra Parla “2” (cuentos e historias antiguas)*. Instituto de Estudios Bolivianos. La Paz, Bolivia.
- GÓMEZ, Donato.  
2002. *Manual de gramática aymara*. Comunicaciones El País / *La Razón*. La Paz, Bolivia.
- HUAYHUA PARI, Felipe.  
2003. “Aymara wankaña yapuchawina (canciones aimaras: signos de la actividad agrícola)”. En: *Escritura y pensamiento*, año VI, núm. 12: 73-94. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.
- INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE ESTADÍSTICA DE LA PAZ.  
2020. “Identidad étnica”. En: *Demografía en el departamento de La Paz*: 36. Gobierno Autónomo del departamento de La Paz. La Paz, Bolivia.
- LAYME, Félix.  
2016. “La cultura aymara en la Universidad Católica Boliviana”. En: *Revista Ciencia y cultura*, vol. 20, núm. 37. Disponible en: [www.scielo.org.bo](http://www.scielo.org.bo) (consultado el 18 de julio de 2023).
- MAMANI, Manuel.  
1996. “El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual. Marca y floreo de ganado en el Altiplano chileno”. En: *Cosmología y música en los Andes*: 221-246. Madrid, España.
- MAMANI VILCA, Mark Henry.  
2011. *La historia y el saber aymara para la revitalización de la identidad desde un currículo escolar propio en la región Puno-Perú*. Tesis de maestría en Gestión del Desarrollo con Identidad para el Buen Vivir Comunitario. Universidad de las Regiones Autóctonas de la Costa Caribe Nicaragüense. Universidad Autónoma Indígena Intercultural. Universidad Amawta Wasi. Popayán, Colombia.
- RAMOS MAMANI, Nicolás.  
2020 *Trabalenguas, una estrategia para la enseñanza de la lengua aymara*. s.e. La Paz, Bolivia.
- RIVERA, Mario.  
2021. *Juan de Dios Yapita, pionero de la educación bicultural aymara (8 marzo 1931-5 junio 2020)*. En: *Diálogo Andino*, núm. 66. Arica, Chile.

## Entrevistas

- Alberta Mayta, comerciante y agricultora, 14 de julio 2023. Kasani, municipio de Copacabana, provincia Manco Kapac. La Paz, Bolivia.
- Isabel Quispe, artesana y agricultora, 16 de julio 2023. Copacati, municipio de Copacabana, provincia Manco Kapac. La Paz, Bolivia.

**MESA 3**

**SONIDOS, SILENCIOS Y AUSENCIAS:  
ARQUEOLOGÍA, COLONIAL Y REPUBLICANO**





## MÚSICA EN LAS FIESTAS PATRONALES EN EL CENTRO DE LOS ANDES, SU DISTRIBUCIÓN EN EL ESPACIO FÍSICO Y EL TIEMPO

Gerardo Ichuta<sup>1</sup>

### Resumen

El presente artículo es un breve adelanto de un trabajo de investigación mucho más amplio acerca de la fiesta patronal en los Andes. Esta investigación aborda diversos tópicos, de los cuales presento aquí la parte musical y dancística de tiempos coloniales y republicanos.

A partir de la clasificación de la música en folklore religioso y en folklore llano, tanto en el mundo mestizo de las localidades como en el indígena de las comunidades, intento demostrar que estos dos ámbitos estaban en constante pugna, ocupando espacios ajenos en distintos planos y niveles. Por lo tanto, se pueden identificar cuatro tipos de organización de los músicos y que son muy recurrentes. Tres son los siguientes: el minimista, minimista con cuadrilla y tropa con cuadrilla. Estos, aunque aparecen en el mundo indígena, parecen haber pertenecido exclusivamente al mundo mestizo. Y el cuarto tipo pertenece definitivamente al mundo indígena.

Los siguientes ámbitos musicales tenían un tiempo y espacio determinados que se respetaban: las fiestas de mistis y la de indios en las localidades estaban claramente diferenciadas en un claro apego a las tradiciones. Del mismo modo, cada expresión musical y dancística contaba con diferentes ritmos y melodías que se tocaban en momentos y espacios determinados, y siguiendo un orden muy riguroso.

**Palabras clave:** Fiesta patronal, música indígena, música mestiza, folklore arcaico, bailes religiosos.

### Por los caminos que recorrí

Desde hace aproximadamente nueve años emprendí la aventura de visitar diferentes fiestas patronales munido de un sólido conocimiento del folklore andino que me pudo brindar una revisión bibliográfica pertinente, además del saber que acumulé a lo largo de mi vida. Primeramente, fueron fiestas con tradiciones que me ayuden a encontrar el origen de la morenada, pero con el tiempo pasé a investigar el contexto de las fiestas patronales en un estudio comparativo de manifestaciones religiosas católicas de la región andina de Perú y Bolivia. Estoy convencido de que una cabal comprensión de las manifestaciones musicales y dancísticas como la morenada, por ejemplo, solo se podrán conseguir si se estudia tam-

1 Egresado de la carrera de Turismo por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Es investigador del folklore andino, recorriendo Perú y Bolivia, y estudiando las manifestaciones autóctonas más auténticas. Correo electrónico: gerard.ichu@gmail.com

bién el contexto en el que se desarrolla, que es la fiesta patronal. Mi trabajo de investigación culminará al visitar – aproximadamente– casi doscientas fiestas singulares y en este artículo les presento algunas conclusiones preliminares de las lógicas y características que existieron durante la Colonia y la República en el universo musical de las fiestas patronales, así como sus excepciones.

### Folklore llano y folklore religioso

Indudablemente en el mundo andino existió música sacra y profana. En el ámbito profano, la música se utilizó para dos fines: para amenizar las fiestas patronales y las actividades sociales públicas como los Carnavales y también las particulares o privadas (llamadas antiguamente saraos). En Perú, de manera muy marcada, existió y existe aún una diferenciación entre el tipo de música elegida para venerar a las imágenes religiosas y el folklore llano; de igual manera que en Bolivia, empero por diversas circunstancias, esta diferencia actualmente no se hace evidente. Mendoza (2001), en su estudio sobre la fiesta de San Jerónimo en Cusco, diferencia los bailes típicos y estampas de las danzas dramas que la gente de Tacna conoce como bailes religiosos, concepto de donde tomo la idea de hablar de un folklore religioso. El folklore llano lo constituyen aquellos ritmos y bailes que no requieren caracterizarse de ningún personaje ni tampoco obedecen a momentos específicos como los bailes religiosos. Entre estos estarían: la marinera, la cueca, la pandilla, el huayno, el caluyo, etc. En Bolivia el concepto “danzas folklóricas” parece englobar a ambos tipos de folklore sin una clasificación de este tipo. Sin embargo, en un gran porcentaje de fiestas, principalmente fuera de las grandes ciudades, existen danzas exclusivas para las fiestas patronales.

En el mundo autóctono boliviano esta diferencia es rigurosa y la música, que denominan de tiempo seco, es exclusiva para venerar a los santos porque incluso hay muchas fiestas que se realizan en tiempo de lluvia y, aun así, la música se respeta como ocurre con los *jach'a* lakitas y *waka* tintis de Ilabaya en la fiesta del Señor de Dulce Nombre; los chiriwanos de Patacamaya en la fiesta de la Virgen de la Candelaria; los wititis de San Martín de Iquiaca en la fiesta de la Virgen de la Inmaculada Concepción y *aywaya* de Arallanga en la fiesta de San Sebastián. Una excepción a esta norma es la de los mohoceños en la fiesta de San Sebastián en Yaco, pues supuestamente es música de tiempo de lluvias, sin embargo su origen parece ser religioso porque incluye la marcha en su repertorio. La música de tiempo de lluvias, que incluye al espacio de los carnavales, es muy variada y también era utilizada para amenizar eventos públicos circunstanciales y fiestas particulares como son los matrimonios. Por ejemplo, la *pinquillada*, las anatas, la *tarqueada*, el fandango potosino, entre otros. No conozco alguna fiesta patronal auténtica que incluya música de tiempo de lluvias a excepción de la mohoceñada.

La música y danza religiosa era y aún es, en muchos lugares, exclusiva de varones jóvenes en el mundo mestizo. Dicha exclusividad es parte de la herencia colonial, pues actualmente la música y danza religiosa española continúa con este esquema. Atribuyo esto al pudor, la moral y a las buenas costumbres de antaño para que no se les permita a las mozas mestizas participar en semejantes actos públicos, a veces plagados de jocosidades, especial-

mente con alusiones sexuales. En el mundo autóctono existe generalmente la presencia de cuatro mozas que actualmente solo bailan, pero que se las convocaba para que canten los q'ochus o cantos de alabanza, ya que era y es un poco difícil forzar al varón indígena a cantar sobrio. Además, porque cada integrante de la tropa era necesariamente músico, salvo personajes sueltos como los khusillos. Danzas mestizas como la *coyacha* de Cusco y la *cullawada* de La Paz, por ejemplo, son mixtas, lo que delata que son de reciente creación. En esta época, donde la inclusión está a la vanguardia, se puede observar la participación femenina incluso en espacios conservadores como son los casos de las capitanas de Ancash y de la tropa de las chunchachas de Paucartambo. En la ejecución musical la participación femenina parece aún estar vetada, salvo en concursos y corsos que no son ámbitos de mi trabajo, siendo espacios más tolerantes. La presencia llamativa de mujeres platilleras en bandas de instrumentos de bronce y conjuntos de mohoceñada es una excepción muy nueva.

### La música mestiza y el mundo musical autóctono

Contrariamente a la creencia general de que la música y las danzas, especialmente las del ámbito religioso como la morenada, eran inicialmente de indios y que, con la aparición de las bandas de instrumentos de bronce, fue asimilada por los mestizos, puedo aseverar que no fue así. Los mestizos ya contaban con una variedad de danzas de influencia española bien iniciada la Colonia. El mundo musical mestizo de las localidades y el autóctono parecieran haber estado en una constante pugna por ocupar espacios ajenos en diferentes planos y niveles, y también parecieran haber estado en una armonía de respeto con tiempos y espacios diferentes. Aunque actualmente la clasificación de las danzas y música aparenta ser fácil y obvia entre lo mestizo urbano y el mundo rural autóctono, parece que, algunas expresiones no siempre pertenecieron al entorno social donde ahora se ubican, ocupando espacios muy determinados. Muchas danzas y músicas, hoy denominadas autóctonas, parecen haber sido incorporadas por los indígenas del acervo de los estratos mestizos y criollos de las localidades de “vecinos de pueblo” en un lento proceso desde hace muchísimos años, tal vez por moda o por ese anhelo de pasar la fiesta como los vecinos de pueblo. Dicha música, otrora mestiza, parece haber desaparecido casi en su totalidad del espacio que ocupó inicialmente. Creo que es oportuno mencionar aquí el enorme parecido entre lo plasmado en un cuadro colonial llamado “Danzantes”, que refleja la fiesta del *Corpus* en Chuquisaca<sup>2</sup> y que es de autor anónimo (Gisbert, 2007: 11), y la danza Liberia del pueblo de Potolo, la cual es conocida por los pobladores de Kepallo –provincia José María Linares– como “baile”: prácticamente son la misma expresión cultural, sin embargo, son mozos de pelo castaño y piel clara los intérpretes en el cuadro y campesinos quechuas los ejecutantes actualmente en los citados pueblos. Del mismo modo, expresiones autóctonas pueden haber sido asimiladas por el estrato de vecinos de pueblo, sin embargo esto parece ser reciente y, a pesar de haber una fuerte identificación con la música autóctona por parte de este estrato, en apariencia no hay una participación íntegra, especialmente en la ejecución musical. Cito aquí el caso del *khantu* en la fiesta de la Virgen del Carmen en Charazani. La pugna que

2 Dicho lienzo pertenece al siglo XVIII y se encuentra en el Museo Soumaya (México). Una fotografía de este fue publicado en el libro *La fiesta en el tiempo*, de Teresa Gisbert.

menciona parece nunca haber terminado, pues así como el *mistisikuri* salió de las localidades provinciales borrando las danzas indígenas (González, 1948), la morenada hizo lo mismo, haciendo desaparecer a este último del espacio rural e incluso de las localidades de donde emergió.

Según cómo se organizan los conjuntos musicales y el elenco de danzantes, podemos encontrar distintos tipos mestizos arcaicos y un estilo indígena muy recurrente en diversos lugares del área andina, los cuales son:

### ***El estilo musical minimista***

Este tipo de expresión musical tiene una marcada influencia europea y es de las más antiguas formas y aún pervive como una supervivencia en vías de desaparecer. Son muy comunes los vocablos “danza”, “*danzac*”, el “danzante”, “*wayli*” y “baile” en este estilo musical. Se caracteriza por contar con uno o dos músicos que tocan al mismo tiempo una flauta de pico con una mano y con la otra tocan la caja o *wankara*, pero también el arpa y el violín como en el caso del *danzac* o la danza de las tijeras de Ayacucho. De similar forma los bailarines son escasos, dos o tres a lo sumo. A este estilo pertenecen los *pacochis* y el danzante de Achacachi, los *Wititis*, de San Martín de Iquiaca, el baile o Liberia, de Potosí y Chuquisaca, Pallos, de Santiago de Chuco, *Wanka* –una danza de Junín, Perú– y el *Wakatinti*, este último del Altiplano y valles pacaños. Por la presencia de muchos términos españoles antiguos como “cencerro”, “fuede” y “esquilas”, por no encajar en la lógica comunitaria de las danzas autóctonas que son masivas y por existir expresiones similares vigentes en España, se puede deducir que pertenecía al estrato de vecinos de pueblo, aunque hoy no existen vestigios de esa pertenencia en casi la totalidad de estas expresiones (Figuras 1 y 2).



**Figura 1:** *Wankadanza*, danza minimista en Chongos Bajo (Junín, Perú).

**Fuente:** Fotografía de Gerardo Ichuta (2023).



**Figura 2:** Pacochis, danza minimista en Achacachi (La Paz, Bolivia).

**Fuente:** Fotografía de Gerardo Ichuta (2021).



**Figura 3:** Morenos, danza minimista con cuadrilla en Azurduy (Chuquisaca, Bolivia).

**Fuente:** Fotografía de Gerardo Ichuta (2018).

### ***Estilo musical minimista con cuadrillas***

En este tipo de estructura, también muy antiguo, se distingue aún por el número escaso de músicos, uno o dos quenilleros, un tamborero o cajero y un percutor del bombo. Este marco musical está acompañado por dos filas de danzantes que forman cuadrillas que pueden ser de ocho a 16 componentes. Del mismo modo, presenta rastros de tener influencia europea y pervive en localidades mestizas y en el mundo rural parece inexistente. A este tipo pertenecen morenos de Azurduy, “morenitos” de Vilacaya, “chunchos” de Anzaldo y “chunchos” de Tarija. La excepción a esta generalidad la constituyen los “chunchos” de Esquilaya-Ayapata, Puno, por ser una cuadrilla con música del estilo minimista anterior (Figuras 3 y 4).



**Figura 4:** “Chunchos”, danza minimista con cuadrilla en la ciudad de Tarija (Tarija, Bolivia).  
**Fuente:** Fotografía de Gerardo Ichuta (2019).



**Figura 5:** Turcos, tropa con cuadrilla en Cabanilla (Puno, Perú).  
**Fuente:** Fotografía de Gerardo Ichuta (2019).



**Figura 6:** “Chunchos”, baile de tropa con cuadrilla (Pucarani, La Paz).  
**Fuente:** Fotografía de Gerardo Ichuta (2019).

### ***Estilo musical de tropa y cuadrillas***

Este estilo, también mestizo, parece relativamente nuevo. Tal vez apareció en el siglo XVIII, consta de cinco o más músicos que tocan pífanos y la tarola o músicos a cargo de la percusión, tambor, bombo, platillos, chinesco o triángulo. Complementan a esta tropa dos filas de danzantes o cuadrillas, un capataz, caporal, viejo o *machu* y algunas veces una dama, representada por un varón. A este tipo pertenecen los morenos, de Chuma, *Auqui Auqui*, de Puerto Acosta, turcos y pantomimos, de Cabanilla y *Machu Tusuj*, de Apolo. Sobre esta estructura se conforman las modernas bandas mestizas de instrumentos de bronce y, aunque su pertenencia original fue a la de los vecinos del pueblo, esta organización todavía pervive en el mundo urbano y rural (Figuras 5 y 6).

### **El estilo autóctono de la música**

La organización de los conjuntos musicales autóctonos generalmente se distingue porque el músico es a la vez danzante, conformando dos filas comandadas por un cabecilla en cada una de ellas (no existe un guía central como ocurre con las cuadrillas de origen mestizo). Los integrantes son muchas veces tocadores de instrumentos de viento y percussionistas de manera simultánea. La percusión, si es independiente, la constituyen danzantes que se encuentran fuera de las filas. La coreografía de estos músicos danzantes es sencilla, aunque se estos se mueven al ritmo de un trote raudo. Ambas filas se tornan en un círculo a ratos con la percusión, si es que existe esta, al centro. Este estilo aún está vigente en los chiriwanos de Huancané, los mokolulus de Ilave-Mocomoco y quena quenenas de Khanapata-Puerto Pérez, entre otros. Una excepción al estilo autóctono es el *sikuri* mestizo que tiene este mismo esquema, pero que perteneció a vecinos del pueblo (Figuras 7 y 8).



**Figura 7:** Quena quena, danza en dos filas (Cohana, La Paz).  
**Fuente:** Fotografía de Gerardo Ichuta (2022).



**Figura 8:** Mocolulus, autóctono circular (Kutusuma, La Paz).  
**Fuente:** Fotografía de Gerardo Ichuta (2022).

## Fiestas de mistis y de indios, espacios similares y tiempos distintos

Hasta no hace mucho tiempo existía una lógica del uso del espacio y el tiempo en el mundo andino con lo que respecta a las fiestas religiosas católicas. A cada localidad o pueblo, así como a las comunidades, se les asignó una advocación que en este caso llega a ser el santo patrón del lugar. Generalmente, la fiesta de la imagen asignada llegó a constituirse en la fiesta de los vecinos del pueblo, en la que las comunidades no participaban. Otras fechas del calendario católico eran elegidas para que las comunidades ocupen la localidad sin la participación de los vecinos del pueblo. Estas fechas podrían ser *Corpus Cristi*, Navidad, el 3 de Mayo e incluso la fiesta del Apóstol Santiago. A la vez, en las localidades existían fiestas menores de familias y gremios; cada comunidad contaba con su propia fiesta patronal, la cual se llevaba a cabo exclusivamente dentro de su espacio. En la parte musical se puede encontrar que los mestizos, divididos en dos parcialidades, antagonizan con tropas de danza generalmente distintas: morenos y callawayas, morenos y mistisikuris, “morenitos” y *thanta* morenos, aunque también con tropas similares en el caso de los “negritos”, de Huayucachi o la *huaylí*, de Huaquirca. Entre tanto, en el mundo indígena la lógica era que las comunidades contaban, usualmente, con un marco musical similar para presentarse en la localidad, como es el caso del *jula jula*, de Macha, el *puli puli*, de Vilquechico o los jaylliris, de Micultipaya. Sin embargo, también podían ser dos ritmos distintos como el *jachasiku* y *quena quena*, de Tiwanaku o bien el *jach'a* lakitas y *waka tinti*, de Ilabaya. Esta música y danza, generalmente, eran exclusivas para ese evento. Por lo tanto, se interpretaba otra música en las fiestas de las comunidades para su fiesta patronal. Una excepción a este punto son aquellas celebraciones de mestizos con la comparecencia de conjuntos autóctonos por la construcción de mitos en torno a su presencia, como el caso de los pacochis, de Achacachi o los mukululus, de Punkunuyu (en Peñas). Sin embargo, esta participación actualmente está sujeta a la invitación del cargo o preste de la fiesta; también era usual que algún cargo o preste mestizo invite a una gama de conjuntos autóctonos para realzar la celebración.

### La música y sus momentos y el uso del espacio durante la fiesta patronal

Tanto en el mundo mestizo como en el autóctono, las expresiones musicales y dancísticas religiosas más arcaicas contaban con diferentes ritmos y melodías que eran utilizadas en distintos momentos y espacios durante la fiesta patronal. Según los datos que pude recabar, por ejemplo, los wititis (de San Martín de Iquiaca), tenían doce melodías diferentes, los “morenitos”, de Vilacaya, contaban con seis momentos distintos, los cuales son: “calvario”, “llegada”, “pasacalle”, “compañeros míos”, “saludemos a María” (que corresponden al *q'ochu*) y, finalmente, “despedida”. Sin embargo, de estos momentos, tres suelen ser los que usualmente tienen más presencia y son el “pasacalle”, el “*q'ochu*” y la “despedida” o “cacharpaya” (despedida o fin de fiesta).

El “pasacalle”, usado principalmente durante la tarde de la víspera o lo que hoy es conocido como “entrada” o “parada”, y que se caracterizaba por ser mayormente de ritmos marchosos, era ejecutado desde la tarde de la víspera y se elegía algún paraje circundante y

elevado para concentrarse. Además, este servía para que los danzantes se caractericen de los personajes que iban a ejecutar, toda vez que los bailes religiosos son farsas y el actor debe quedar en el anonimato para hacer creíble el ingreso de estos personaje (y también para darle realce a la llegada y posterior entrada al pueblo y a la ocupación de la plaza). El *q'ochu* o los momentos de veneración dentro del templo y fuera de él, eran los siguientes: el saludo inicial o de llegada, el saludo al alba y, durante la procesión, los ritmos marchosos relativamente lentos. También estaban combinados, en el mundo mestizo, con la presencia de cánticos y eran ejecutados por los varones danzantes (en el mundo autóctono este papel era interpretado por las imillas o mozas). Finalmente, la cacharpaya estaba constituida por aires populares arcaicos que servían para que los danzantes realicen diferentes mudanzas, como lo es aún el *simpay*, *cintak'ana* o trenzado de cintas; además, algunas tropas incluían diferentes ritmos de pandilla y pasacalle para recorrer bailando alrededor de la plaza y las calles adyacentes. Empero, durante la fiesta patronal, también se hacía presente el folklore llano con ritmos y temas de moda, pasado los días principales de fiesta en espacios como el Calvario y los predios usados para la tauromaquia, los espectáculos ecuestres como los juegos del ganso y la sortija, y también en las cabalgatas o carreras de caballos. En el día del Calvario, que era dos jornadas posteriores a la fiesta, se daba rienda suelta a la interpretación de folklore llano y a la interpretación burlesca de la música religiosa por tratarse de un espacio profano dentro de la celebración. Si bien el Calvario es un espacio físico sacro, también se debe tener en cuenta que se trata de un sitio infaltable en todas las localidades. Esta música amenizaba la *ch'alla* de casitas elaboradas con guijarros, compra de illas y casamientos de mentira, entre otros.

El día posterior al principal, era el del capitán, cargo menor en la fiesta. Para amenizar el evento se solía recurrir a ritmos marchosos como los que encontré en los capitanes de Melga, Cochabamba, y el capitán de Asillo, Azángaro (Perú), donde este ritmo es llamado “música del capitán”.

La música autóctona del ámbito religioso con seguridad también contaba con espacios definidos para la ejecución de los distintos ritmos. Algunos conjuntos como los lakitas, de Cumana, provincia Los Andes e inca sikus, de Toqe Alta, provincia Omasuyos, cuentan con tres ritmos para momentos específicos. Estos son básicamente la marcha (que es, para el avance, una marcha lenta para el *q'ochu*), además de su huayño.

### **A manera de conclusión**

Quizá este no sea un planteamiento muy usual utilizado en la investigación de la música andina que mayormente se inclina más por los estudios individualizados y descontextualizados de determinadas expresiones musicales. Sin embargo, pienso que es importante no extraer del contexto en que se realiza una costumbre en específico para no caer en malos entendidos. Aquí pongo el ejemplo de que a determinadas danzas autóctonas se les atribuye su ejecución al inicio de la cosecha o al tiempo de la helada como si no tuvieran una fecha exacta, y no es así. El mundo indígena es muy respetuoso de las fiestas patronales y se toca para las imágenes religiosas en su día, aunque haya caído un lunes. Otro asunto es que se

ruegue por el bienestar de las siembras y demás menesteres, primeramente al Santo y posteriormente a la Pachamama. Penosamente el romanticismo andino en las investigaciones nos muestra un panorama muy sesgado de la realidad de la música y de la danza autóctona, especialmente aquella en lo que respecta a la que se encuentra reservada para venerar a las imágenes religiosas.

Trato de incluir el estudio del “mundo mestizo” –como lo denominó–, que en realidad estuvo compuesto por criollos, mestizos e indios ladinos que habitaban los espacios urbanos llamados localidades, pueblos grandes o villorrios. Dichos espacios físicos y sociales, muy escasamente estudiados, opacados por el mundo indígena y por el imaginario construido acerca de que las ciudades únicamente eran y son áreas urbanas y el resto era y es rural y las localidades vistas como *markas* estaba habitadas solo por indígenas. Otro factor para que el folklore de las localidades no haya sido motivo de riguroso estudio es porque la mayoría de los trabajos estuvieron realizados por su gente y para su gente, y para no avergonzarlos se omitió hablar de ellos, tratando reflexionar siempre sobre el indio y sus supervivencias.

Los tres primeros estilos de composición de los músicos y de los danzantes que describo brevemente son minimistas, minimistas con cuadrilla y tropa con cuadrilla. Por muchas más razones de las aquí expuestas, por ejemplo la indumentaria y los accesorios, pertenecieron al espacio urbano de las localidades y las poblaciones grandes, con lo que no estoy afirmando que los intérpretes eran gente blanca todo el tiempo, quizá lo fueron al principio, pero con el pasar del tiempo se les asignó este menester a los indios ladinos o *avecindados* en las localidades sin afectar el sentimiento de identificación de los *mistis* con la tradición, como aún sucede en la fiesta de la Virgen de la Candelaria con los *morenos* en Azurduy. Con el pasar de los años, el mundo indígena parece haberse apropiado de estos estilos no por imposición sino por aspectos que este también conoce: la moda, la competencia y la rivalidad. Pasar la fiesta, con la misma pompa como lo hace el *cholo*, parece ser el principal motivo.

El estilo, genuinamente autóctono, fue perdiendo espacio, por ejemplo en el área de La Paz por las danzas mestizas arcaicas en un principio y luego por el *mistisikuri* y, actualmente, por la *morenada*.

La prevalencia que se da a los eventos musicales y dancísticos indígenas provoca que las verdaderas fiestas patronales de las localidades pasen desapercibidas, como ocurre en Macha, Potosí, pues todo el material documental, prácticamente, es de la fiesta del 3 de Mayo y el *tinku*, mientras que de la celebración de San Miguel, San Pedro y San Pablo, con la tradición de la “guerrilla”, es inexistente. Así, ambas fiestas son fundamentales en esa localidad, pero son pertenecientes a diferentes espacios sociales, ocupando el mismo espacio físico aunque en momentos diferentes.

A pesar de que la música era variada en ritmos y melodías que obedecían a distintos momentos durante las fiestas patronales mestizas y autóctonas, actualmente en muchísimos lugares parece haber desaparecido, aunque en algunos lugares se conserva de manera admi-

orable como ocurre en Paucartambo, Cusco; tal vez en otros lugares nunca existió, aunque lo cierto es que actualmente las farsas o danzas y los dramas religiosos se ven reducidos en el tiempo para su interpretación por muchos factores como los concursos o paradas auspiciadas por los municipios que dan cabida a nuevas expresiones folklóricas; por los programas elaborados con motivo de la fiesta patronal, que incluso incluyen campeonatos relámpago de fútbol, concursos gastronómicos y desfiles cívicos; y por los espectáculos musicales o conciertos nocturnos en la víspera y durante la tarde el día de fiesta que prácticamente hicieron desaparecer la cacharpaya, por ejemplo. En dichos espectáculos se hacen presentes una gama diversa de conjuntos y artistas de talla internacional, tocando temas del momento.

## Agradecimientos

A todos los amigos que aportaron desde los datos más sencillos hasta los más complejos, los que me ayudaron a llegar a casi una centena de lugares de Perú y Bolivia para presenciar las fiestas patronales que agendé para el trabajo de investigación que ando realizando, del cual aquí presento un breve adelanto. A aquellos amigos circunstanciales, fotógrafos provincianos, choferes, labradores del campo, profesores, entre otros, que me colaboraron e hicieron más cómoda mi estadía en los caminos y lugares que recorrí.

## Bibliografía

GISBERT, Teresa.

2007. *La fiesta en el tiempo*. Unión Latina. La Paz, Bolivia.

GONZÁLEZ, Antonio.

1948. "Música y danzas indígenas". *La Paz en su IV Centenario 1548-1948. III: Monografías Literaria, Científica, Artística, Religiosa y Folklórica*: 403-423. Imprenta López. Buenos Aires, Argentina.

MENDOZA, Zoila.

2001. *Al son de la danza: Identidades y comparsas en el Cusco*. Fondo Editorial dela Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.

## LA FIESTA DOMINICAL DE BANDAS FOLKLÓRICAS DE LOS ANDES

Clemente Mamani Laruta<sup>1</sup>

### Resumen

En el contexto contemporáneo donde las agrupaciones musicales folklóricas van asimilando el impacto de la tecnología y la virtualidad, los sonidos rituales van siendo apropiados por las bandas de música folklórica que se mueven entre la dinámica y el reflejo de los instrumentos tradicionales colectivos. Los sones populares van motivando una comunicación festiva y reflexiva que en la urbe paceña y alteña es más un espectáculo a campo abierto dominical que sabatino.

La comunicación festiva hace que la *pacha* sea un parangón simultáneo de donaire cíclico. Todo con el soporte y el contacto de los protagonistas del ámbito cultural rural y urbano centrados en la interpretación terapéutica de la sonoridad que crece y se recrea en un espacio social masivo, mas el transcurso del tiempo ha bañado simultáneamente este escenario con la interculturalidad frecuente con base en los arquetipos, hechos, símbolos y códigos, donde los instrumentos musicales determinan el dinámico proceso de ida y vuelta, rescatando el ritmo autóctono con el restallar sonoro de los instrumentos de bronce, los cuales se mueven entre la costumbre ritual y el acopio tecnológico.

En otra cara de la medalla, la reflexión. Los aerófonos ancestrales cumplen rol de marcar el calendario ritual ganadero agrícola. Diferencian dos períodos temporales; en el *Jallu Pacha* se tocan instrumentos cerrados como la *tarka*, el *pinquillu* y el *caje*, cuyos aerófonos tienen embocadura y pitón. Estos instrumentos se utilizan para convocar a las lluvias, para favorecer el riego natural y facilitar el crecimiento de los productos sembrados y en el *Juyphi Pacha* se interpretan instrumentos abiertos como los sikus, *pusip'iyas*, *chuqilas*, *quina quina* y otros, para convocar a las heladas necesarias para la deshidratación y congelamiento de los productos (*chuñu*, *kaya*, *thayacha* y otros). Por tanto, los instrumentos de bronce no respetan el ciclo agrícola.

Como la música ancestral simboliza la vida, el género vigente de la cosmogonía, con reciprocidad da relieve y armonía natural, tejiendo la complementariedad ecológica. En cambio, en las danzas innovadas de origen autóctono a nivel de acompañamiento musical de bronce, la tarqueada, la moceñada, *phunas*, *chayaw* anatas, *uru* chipayas, *chajes* del período lluvioso. Está en el período invernal el ritmo de mollos, *p'aquchis* y *mukululus*. En la práctica festiva con banda de música folklórica no se respeta el referente agrícola, si no que se fortalece en consolidar la masividad festiva.

1 Poeta aymara por naturaleza del destino y del espacio. Correo electrónico: clememeandes@gmail.com

**Palabras clave:** música folklórica, agrupaciones musicales, *pacha*, *Jallu Pacha*, *Juyphi Pacha*.

## Introducción

El hecho de conducir programas radiales dedicados a la música folklórica de instrumentos de bronce, como es el caso de Fiesta Dominical Educativa, me llevó a compartir esta con el espacio de información sociocultural de la cultura aymara, además de la producción de series dramatizadas hechas y difundidas por radio San Gabriel La Voz del Pueblo Aymara. Todo esto ha hecho que mi persona esté permanentemente en contacto con los protagonistas del ámbito cultural vigente, como ser músicos, compositores, artistas, danzarines, bordadores, sastres, pollereras, matraqueros comunarios, músicos, etc. Rescatando esta vivencia radial de cuatro décadas, estoy plasmando lo que he visto y palpado. Con base en el soporte comunicacional de los audios (cintas, discos, casetes y CD) expreso que la fiesta tiene un estamento de ritualidad y utilidad económica, siendo un espacio social masivo que en el transcurso del tiempo se ha bañado simultáneamente de la interculturalidad de aerófonos ancestrales e instrumentos de bronce.

Este testimonio es una reflexión del contexto aymara actual en un doble rol coyuntural, tomando la dimensión de las danzas nativas interpretadas por sonidos metálicos de bronce y el acompañamiento de los danzarines y en diferentes instancias de recreación e innovación, denotando el asentamiento festivo del ámbito urbano, donde el baile y la música se establecen con la vitalidad popular ciudadana, dejando la visión cósmica de la expresión milenaria, sabiendo que la incorporación de instrumentos metálicos, al vigor de los propios aymaras, desata la ambivalencia de la lógica andina y las fauces de la virtualidad. Esto se demuestra en el auge de la fiesta dominical, construida con base en una relación de habilidad y coexistencia de la *pacha* con el reflejo de la convicción telúrica, potenciada por la referencia de mancomunidad musical que va utilizando instrumentos musicales foráneos desde hace un siglo.

En la actualidad las agrupaciones artísticas denominadas “bandas populares de música folklórica” en el ámbito paceño y alteño, parece que van cumpliendo las exigencias generacionales de la complementación herencial del manejo del pasado y el presente, interpretando temas tradicionales de la nación aymara en la presentación de las entradas de forma simbólica y atractiva. Esta presencia, revitalizadora de equilibrio y armonía, se plasma en un horizonte vigoroso de espectáculo. Como una muestra de alerta y reflexión acorde a las exigencia de los espectadores que conmina el ejercicio de los intérpretes musicales, demostrando que la revitalización no es un simple sensacionalismo ni una cartelera de presentación de ganar clientelismo. Más bien los intérpretes musicales ratifican su identidad pese a utilizar instrumentos importados.

## La ritualidad de la música ancestral

El mundo aymara, tan profundo en sus tradiciones del quehacer cotidiano, ha sabido mantenerse y conservar en vivo la raíces de la sonoridad augural. La música aparece desde el

origen del *jaqi* (“hombre” y “mujer”), para rendir pleitesía a las apachitas y las wak’as, acorde al ciclo agrícola y ganadero. La interpretación ritual de la música facilita el desempeño ganadero y agrícola, manifestando la reciprocidad entre la humanidad y la naturaleza. Los instrumentos de la música ritual se diferencian por períodos temporales. En el *Jallu Pacha* se tocan instrumentos cerrados como la *tarka* y el *pinkillu*, cuyos aerófonos tienen embocadura y pitón. Estos instrumentos se utilizan para convocar a las lluvias y así favorecer el riego natural y facilitar el crecimiento de los productos sembrados; en *Juyphi Pacha* se interpretan instrumentos abiertos como sikus, pusip’iyas, chuqilas, *qina qina* y otros para convocar a las heladas necesarias para la deshidratación y congelamiento de los productos (*chuñu*, *kaya*, *thayacha* y otros).

Además la música ancestral simboliza, en la vida, el género vigente de la cosmogonía, donde la reciprocidad da relieve y armonía natural, tejiendo la complementariedad ecológica. De ahí que los sones vernaculares se ha estructurado en la lógica andina del género que considera aerófonos machos a los que son tapados en la época de lluvias, aerófonos de estructura hembra a los que son abiertos en la época de las heladas y cuyos arpegios fortalecen al ser humano que se complementa con el *ajayu* y la vida. Ambos tienen espacios vitales, tienen el valor asignado en el equilibrio y la vivencia, lo cual se especifica en la funcionalidad de los instrumentos musicales que se construyen en la cosmogonía de la naturaleza donde todo es par y complementario: *ira arka* o *chacha warmi*.



**Figura 1:** Banda Sol Naciente en el atrio de la plaza de San Francisco (La Paz, Bolivia).

**Fuente:** Fotografía de Clemente Mamani Laruta.

En la actualidad la danza transita en la realidad artística de los años que pasan sin perder su ritualidad, intensificada por las huellas humanas que siempre proporcionan la vitalidad de coreografía correspondiente junto a los quehaceres cotidianos. De ahí que inicialmente sus pasos son derecha e izquierda en una lógica andina funcional. Posteriormente, se va elaborando el movimiento de los cuatro principios fundamentales: dualidad, reciprocidad, solidaridad y complementariedad, concentrándose en los ritos agrarios de la fertilidad de la Pachamama que va desafiando los siglos de la gesta histórica como fiestas ancestrales de reflexión, conservando su originalidad vigente.

La expresión vernácula es respaldada por la funcionalidad de la identidad cultural autóctona, en cuya práctica cotidiana se comprueba fehacientemente que baile es ritual. Son los sones y ritmos típicos al restallar vibrátil de los bajos y trompetas europeas. Este éxtasis es amparado por la vivencia vigente de la sociedad rural y de la sociedad urbana. Conforme avanza el tiempo imparable se van codificando en las fiestas originarias, motivando comentarios optimistas a nivel cultural. Sin embargo, donde el anhelado ícono revitalizador se plasma patrimonialmente.

### Las innovaciones de las danzas nativas a folklóricas

Todo empieza con la superposición del Carnaval a la legendaria *Anata*, cuya ceremonia ritual, de dar la bienvenida a los primeros productos agrícolas, en donde el cuerpo telúrico de la Pachamama está vestida de verde y que incita al juego natural con la presencia de la *qachwa*, (luego *qachwiri* en el sector lacustre). Para gente del pueblo los días de auge ceremonial carnavalera suelen ser el sábado y el domingo, para la población rural estalla el martes de *ch'alla*, con su dualidad de *jisk'a anata*, esto en lo concerniente a la cuestión ritual. Respecto a la cuestión festiva, recién las comunidades empiezan a festejar a partir del Miércoles de Ceniza hasta el Domingo de Tentación, con algunas variantes de locación y acomodación respectiva. Congratulando que los elementos festivos transitan el tenor de un espacio cada vez más comercial de éxtasis que hace emotivo el transitar de los ademanes, incrustando nuevas formas de bailar adulando las fauces de la globalización.

En el Cuarto Centenario de La Paz los *waka* *thuquris* o *waka tinkis* bailaron por la Banda de Instrumentos de Bronce, aureolando la danza de *waka thuqhuri* con la implementación de figuras como el negro y las lecheras *kaysillas*, manteniendo a los *kusillos* y las *wakas* como conectores ceremoniales de los Andes. En 1970 el ballet Bolivia Andina, en su apoteósica gira por Europa a la cabeza de Luis Calderón, ya había innovado la danza tarqueada con la interpretación de música de bronce al son de la banda Marisma Mundial.

La población de Achacachi (provincia Omasuyos), durante la fiesta de la Exaltación en el día de su colocación, fue fuente de innovaciones en 1981, sobre todo a la danza de *paq'uchis inti waynas* con el marco musical de Ecos Nativos. En 1982 la danza de los mollos fue renovada con instrumentos de bronce de Ecos Nativos. En 1983 la danza de los *mukulus* fue innovada de autóctono a popular al son de banda Trinos Sonatas. Este acontecimiento

tuvo repercusión favorable en otras festividades como Gran Poder y la festividad del Virgen del Carmen de la Zona 16 Julio de El Alto. Ahora, en el plano de la valoración reflexiva, están las danzas que pertenecen al período seco, donde se requiere la helada para deshidratación. Las trompetas y los platillos solo dieron la trascendencia en el período de necesidad lluviosa, puesto que la festividad de la Innovación se celebra a mediados de noviembre.

En 1980, para la fiesta mayor de los Andes Jesús del Gran Poder, Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad declarado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), unos rebeldes hicieron una apuesta innovadora en el tradicional Encuentro TINKU, junto a la banda Nor Potosí Líderes de Bolivia. Esta danza, expresión vernácula del Norte Potosí, causó la atención de los espectadores por el entusiasmo de los danzarines y por el ingreso de los instrumentos de bronce que reemplazaron a los *jula julas*.

En la década de los años noventa del anterior siglo, la banda Super Mosaicos grabó *quena* quenenas. La banda Super Diamantes puso en formato de bronce laqitas. La agrupación musical Layas Nacientes fue retejiendo la sonoridad de la Uru Chipayas. La banda Rupay Latinos innovó: moceñada, phunas, chayaw anatas y qachwiris. La banda Dandys de Bolivia cambió de instrumentación a la danza *phujllay* tarabuqueño. Todo en revete de complementariedad, manteniendo la melodía y el vestuario, tomó elementos sintéticos, sin respetar el referente agrícola, solo por consolidar la masividad festiva.

### La recreación de las danzas

La instancia de sobresalir con una danza de impacto en referente liviano hizo que se recreen danzas con base en otras tradicionales del folklore boliviano, toda en una combinación binaria de recreatividad y bohemia, expresando la lógica de reciprocidad que posibilita una instancia connotativa de la danza y la música en función del género y la exigencia como elemento vital y funcional desde los tiempos legendarios al presente. El idioma aymara, como el vehículo de la comunicación musical, establece la acepción inclusiva. La banda Dandys de Bolivia propuso la danza de los walachus y yutaliñus. La banda Super Latin Bras recreó sonoramente la danza los *kalchiñu*. La banda Dignos Amantes exhibe la danza de los mineros. Primos Diamantes pone en manifiesto los awatires. La banda Mirlos Nacientes pone de manifiesto recreativo a la danza de la paceñada y *ollantay*. No podría faltar la banda musical Unión Mirlos Sensación 2000 en exponer en este formato grabaciones del baile de kollawinos.

Como sumatoria de datos, el plañir de los bronces de los Andes, en el área sociocultural, ha recreado las danzas que tienen un rol de trascendencia imprescindible y de fortalecimiento de la ocupación en la coreografía más los detalles de las vestimentas y las tonadas musicales que reprodujeron simbólicamente, exaltando las manifestaciones, integrando la diversidad existente con expresiones consolidadas en la popularidad. En sí es un lubricante de las tradiciones, contagiando la exaltación de los propios bailarines con acotación de folklore en un sentido de promoción.

## Conclusiones reflexivas

Los instrumentos metálicos interpretados por los mismos aymaras han introducido fuentes de interculturalidad musical, adquiriendo el denominativo popular de los Latha Phusiris comúnmente denominado Bronce de los Andes. Siendo referente del sistema musical folklórico que exalta el desarrollo de las fiestas sin restricción ninguna, esquematizando su género al perfil de las danzas innovadas o recreadas.

La participación de los artistas es consecuente a la música renovada junto a la dinamicidad de la danza, que es una muestra de alerta y reflexión acorde a las especificaciones milenarias de la tradición, cuya interpretación en la fiesta con el aporte del instrumento musical de bronce ha calado expectativa en la población.

En el contexto paceño y alteño se establece la recreatividad de las danzas que, junto a las agrupaciones musicales de banda folklórica, han familiarizado en los eventos festivos como elemento colectivo festivo que ha motivado la incorporación de jóvenes que consolidan el ícono creador acorde a la dualidad y la complementación.

Pese a estar en el Pachakuti del Estado Pluriunacional con estamentos de equilibrio e inclusión, realizando el registro de las bandas de música folklórica de las entradas del calendario festivo de El Alto y la ciudad de La Paz. Cabe destacar el rol de desempeño que cumplen, diferenciado, por dentro, la danza liviana, entre recreadas e innovadas.

## Glosario aymara-castellano

**anti.** *adj.* Color de tierra sonrosado, parecido el cobre telúrico.

**achachila.** *s.* Cerro protector de la región.

**ajayu.** *s.* Soporte espiritual del hombre aymara y del ser andino.

**ayni.** *s.* Práctica permanente de la reciprocidad de la sociedad.

**ayllu.** *s.* Simiente de la organización poblacional económica y política.

**aru.** *s.* Idioma.

**apachita.** *s.* Cerro sagrado.

**aransaya.** *s.* Lado este de la comunidad o el ayllu.

**chacha.** *s.* Hombre.

**ch'alla.** *s.* Rociado que se efectúa con un líquido ritual a una deidad o instancia.

**ch'uñu.** *s.* Papa deshidratada por la helada de manera natural.

**ch'uqkata.** *s.* La parte de cosida del tejido.

**chüñu.** *s.* Pasa deshidratada.

**illa.** *s.* Deidad que multiplica el reino animal.

**ispalla.** *s.* Deidad que multiplica el reino vegetal.

**jatha.** *s.* Semilla.

**kaya.** *s.* Oca deshidratada.

**juyphi pacha.** *s.* Período de heladas.

- jaqkata.** *s.* La cuestión que lleva el empuje.
- jaqi.** *s.* Pareja, matrimonio o esposos.
- jallu pacha.** *s.* Período de lluvias.
- jiskā anata.** *s.* Lunes de Carnaval.
- lata.** *s.* Elemento metálico.
- pacha.** *s.* Tiempo, espacio y totalidad.
- pachamama.** *s.* Madre Tierra (naturaleza).
- pachakuti.** *s.* Tiempo de cambio y retorno.
- pusi p̄iya.** *s.* Aerófono de cuatro orificios.
- phusiri.** *s.* El que sopla.
- urqu.** *s.* Macho.
- urinsaya.** *s.* Al oeste de la comunidad o ayllu.
- qallaña.** *s.* Soporte de madero del telar.
- qacwiri.** *s.* Danza juvenil con contrapunteo de cantos.
- qullasuyu.** *s.* Suelo milenario que corresponde a las altura y Valles de plantas medicinales.
- tama.** *s.* Grupo.
- wak'a.** *s.* Protector de la población.
- waka thuquri.** *s.* Danza de las vacas.

#### Entrevistas realizadas a través de Radio San Gabriel

Wilmer Jerónino Berrios.  
 Mario Matta Gutiérrez.  
 Juan Mamani Ordoñez.  
 Adolfo Colque Quispe.  
 Juan Apaza Gutiérrez.



## CONSTRUCCIONES DEL SENTIR INDIO, SENTIR NACIONAL. TEMÁTICAS COREOGRÁFICAS DE LA ACADEMIA NACIONAL DE DANZA Y DEL BALLET OFICIAL DE BOLIVIA (1951–1978)

Darío Jadmar Durán Sillerico<sup>1</sup>

### Resumen

La danza es una expresión cultural. Es un reflejo de las visiones y de los sentires que un grupo humano otorga a su realidad desde la relación con su medio a través de la corporalidad. Como expresión colectiva se desarrolla a partir de una gramática del movimiento con una dependencia a sonidos, ritmos y musicalidades unas veces heredadas y otras recreadas.

En el caso boliviano, la institucionalización de la danza se remonta a principios de la década de 1950, época donde la formación artística era un tema educativo para demostrar los aprendizajes técnico-corporales en obras puestas en escena como reflejo de la coyuntura de su momento y de las perspectivas de lo que en ese entonces eran considerado como cultura e identidad.

En este artículo se revisará la trayectoria de la Academia Nacional de la Danza desde su inauguración en 1951 bajo la dirección de Ileana Leonidoff hasta el final de la gestión de Melba Zárate en 1978, cuando la institución cambia de nombre a Ballet Oficial de Bolivia. Se estudiará también el estudio de la producción escénica de la institución desde las creaciones coreográficas con énfasis en lo local donde las temáticas vinculan nociones de lo nacional y lo indígena según la lectura de su época.

**Palabras clave:** Nacionalismo, danza, temáticas coreográficas, Academia Nacional de Danza, Ballet Oficial de Bolivia.

### Introducción

El Ballet Clásico es una más de las vertientes dancísticas. Desde una mirada eurocéntrica mantiene parámetros estrictos de transmisión de saberes y conocimientos que se fundamentan en prácticas académicas de trabajo corporal estricto con más de cuatro siglos de trayectoria. Partiendo de la tecnicidad de los pasos y de los movimientos es un género que se consolida con la formación institucional de bailarinas y bailarines que incorporan ese lenguaje técnico en obras escénicas de argumento a partir de intrincadas coreografías que siguen una musicalidad determinada. A diferencia de otras expresiones artísticas, el Ballet Clásico como

---

1 Arquitecto y bailarín profesional con mención en Danza Clásica por el Instituto de Formación Artística Escuela de Danza del Ballet Oficial de Bolivia. Es Museógrafo Arquitecto del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: d.dardusi@gmail.com

danza es un arte efímero que se experimenta en el momento de su actuación, por lo que la intangibilidad de su performance es su característica temporal.

El estudio de la danza permite vislumbrar realidades socioculturales de los grupos que las reproducen, donde su lectura antropológica se complementa desde enfoques particulares: colonialismo, nacionalidad, etnicidad, globalización y género. A partir la antropología de la danza, Susan Reed (1998) estudia la danza como parte del proceso de colonialismo desde la regulación, control y civilización que reconfigura la cultura del colonizado como del colonizador.

Mora (2010) afirma desde el punto de vista de la etnicidad y el nacionalismo que la danza y la música es una herramienta para la construcción de una ideología nacionalista para la creación de “sujetos nacionales” donde el criterio es establecer danzas nacionales oficiales desde la docilización y la domesticación. En esta visión, el Ballet Clásico, como ejemplo de danza escénica occidental, es una práctica social que puede concebirse como una incorporación (*embodied*) en referencia a su inserción desde ámbitos culturales externos que no son el resultado del propio grupo, sino que provienen de otras miradas con otros referentes.

Para este artículo de carácter histórico se consultó bibliografía y fuentes primarias. De estas últimas, la revisión de los programas de mano de los espectáculos fue complementada con recursos documentales hemerográficos.

### **Construcción de la cultura nacional, 1920 y 1952**

El período en estudio, República Tardía (1952-1985), es el resultado de la crisis de los gobiernos liberales de la década de 1920. Entre los fenómenos más interesantes se origina el *nacionalismo cultural* que logra intensificarse aún más después de la Guerra del Chaco (1932-1935) con iniciativas de la construcción de un nuevo Estado que incluya propuestas de corte popular. Desde grupos de pensadores y profesionales surgen propuestas para unificar a bolivianas y bolivianos desde mitos, tradiciones, lenguas y símbolos con un alto nivel de civismo. En tal sentido, la mesa de discusión continúa con debates de la cuestión indígena en los campos de la educación, la literatura, la música, la escultura, la pintura y eventualmente la danza (Cajías *et al.*, 2015; Durán, 2015).

Por un lado, el *nacionalismo cultural* se construye por la cultura heredada, compartida y reproducida por habitantes de un mismo territorio. Toma en cuenta el lenguaje desde el punto de vista del idioma y se vincula a partir de historias comunes. Por otro, la pertenencia étnica era la clave para establecer la lealtad de los individuos y su pertenencia a los grupos mayores. Este concepto se entiende desde el sentido de “identidad, autogobierno y pertenencia a quienes han nacido en un Estado ya constituido” (Durán, 2015).

### **Expresiones dancísticas durante la década de 1940**

Las inquietudes artísticas de la década de 1940 manejan dos posturas que ya se habían establecido desde principios del siglo XX. Una que estaba muy receptiva a lo producido por

Occidente y la otra que velaba por la identidad cultural nacional. La música fue la primera en divisar las raíces de ritmos y melodías de la tradición popular con una marcada preferencia por las canciones de fiesta. De ahí la presencia de compositores de finales del siglo XIX como Simeón Roncal, Teófilo Vargas, Humberto Iporre Salinas, Armando Palmero, Humberto Viscarra Monje, Eduardo Caba y Miguel Ángel Valda (Rivera de Stahlie, 2003; Soliz, 2019).

En el caso paceño, el ámbito dancístico es una muestra de este proceso. El trabajo de Alcira Aparicio de Rico y Soto,<sup>2</sup> desde la educación pero también con la creación coreográfica, se remarca en el contenido folklórico de sus piezas, siendo *Vida* la más importante (Rivera de Stahlie, 2003).

La obra artística de Valentina Kaptelin Romanoff de Montenegro<sup>3</sup> se visibilizó con *Desolación y sortilegios* (se desconoce el año) y *Diablada* de 1943, combinando técnicas europeas con la “estilización indígena boliviana”. Para 1949 presenta *Crónica ilustrada de la danza*, en cuya tercera parte presenta la pieza “Canción y danza”, con música de Humberto Viscarra Monje, el cual pertenecía al folclore boliviano. Bedregal (1948) afirma que Romanoff fue “la iniciadora de la danza en Bolivia” (Bedregal, 2009; citada en Molina y Verdesoto, 2021; Blanco, 2007, 2012b; Rivera de Stahlie, 2003; Romanoff, 1949).

La obra con mayor impacto durante la década de 1940 fue la mencionada *Amerindia*, considerada como creación que inauguró la danza escénica con tintes nacionalistas, influenciándose de la danza moderna. Concebida por el multifacético José Velasco Maidana, se estrenó en 1938 en Berlín con el Deutsche Tanzbühne. Para abril de 1940 estrena la pieza en Bolivia realizando después una gira nacional por las ciudades de Sucre, Potosí, Oruro y Cochabamba. En La Paz la temporada ocupó diez presentaciones (Delgadillo, 2019; Rivera de Stahlie, 2003).

### La institucionalización del ballet clásico en Bolivia

Para el Cuarto Centenario de la fundación de la ciudad de La Paz celebrado en 1948, desde el gobierno del presidente Enrique Hertzog (1947-1949) y luego del siguiente mandatario, Mamerto Urriolagoitia (1949-1950), se propuso la construcción del Teatro Lírico Nacional. El diseño del proyecto fue convocado por concurso, declarando ganador a Mario del Carpio en 1951. En la gestión de Hugo Ballivián Rojas como presidente de la Junta Militar de Gobierno (1951-1952), se convocó por concurso a cantantes y bailarines para

2 Alcira Aparicio de Rico y Soto desarrolla su actividad dancística entre 1936 y 1951 en la ciudad de La Paz como maestra en ballet clásico y danzas españolas. En 1948 funda la Academia de Gimnasia y Danza que luego pasará a llamarse Academia de Danza y Ballet Folklórico. Aparicio es precursora de obras de argumento en el género folklórico (Rivera de Stahlie, 2003; Bedregal, 2009; citada en Molina y Verdesoto, 2021).

3 Moscovita de nacimiento, se forma en Estados Unidos, siendo discípula de Martha Graham. Llegó a la ciudad de La Paz a mediados de la década de 1930. Fundó la academia Valentina Romanoff con enfoque en la danza contemporánea. Algunas de sus estudiantes fueron integrantes del elenco que en 1940 pondrían en escena *Amerindia*, de José María Velasco Maidana. Luego radicó en Cochabamba hasta su muerte en 1952 (Blanco, 2007, 2012; Rivera de Stahlie, 2003).

integrar los Elencos Estables del Teatro Lírico. La coyuntura de la Revolución de Abril de 1952 impidió la construcción del nuevo teatro, pero las contrataciones de los maestros directores encargados de dirigir los elencos ya habían sido gestionadas. De esta manera, Ileana Leonidoff<sup>4</sup> llega a La Paz en 1951 como maestra de cuerpo de baile con su esposo André Gardes como *reggiseur*.<sup>5</sup> El 10 de noviembre de 1951 se crea el Cuerpo de Baile Oficial de la Academia Nacional de Danza bajo la cartera del Ministerio de Educación y Bellas Artes (Rivera de Stahlie, 2003).

Víctor Valdivia menciona en un artículo titulado “Pasos de ballet entre las nubes” del 6 de enero de 1952 (*La Razón*) la labor que Leonidoff realizaba con la juventud, *a la que enseñaba* en el salón de actos públicos de la escuela Méjico [sic]. El trabajo de los estudiantes será visible “cuando en los escenarios extranjeros se ofrezcan las danzas bolivianas y surja en su esplendor el ballet boliviano”. En cuanto el trabajo de la directora, desde una perspectiva hacia la cultura nacional, Valdivia precisa:

La señora Leonidoff llegó hasta esta tierra atraída por algo que es más fuerte que todos los imaginarios males que se atribuyen a la altura. Reunió a gente joven deseosa de aprender y seguir por los largos caminos del arte. Infundió su entusiasmo. Les habló de lo que podía hacerse con la música nuestra, con las danzas llenas de color que vemos todos los días y que por ser tan vistas ya no impresionan tanto [...] (*La Razón*, 1952).

En la primera función de septiembre de 1952 en el Teatro Municipal, la noche de gala estuvo dividida en tres partes. Durante la primera se presentó *El amoroso encanto* o *El sacamuélas* que fue una adaptación de Leonidoff de una comedia de Carlo Gozzi. En la segunda se desplegó *Kreisleriana*, con música de Fritz Kreisler, dividida en “Ensueño de amor”, “Despertar de amor” y “Amor triunfante”. Para la tercera se exhibió un *divertissement*<sup>6</sup> de *La locura de Ofelia* con música de Jean Sibelius e interpretado por Leonidoff y finalmente *Rondino* y *Bacanal*, con música de Humberto Viscarra Monje y de Aleksandr Glazunov, respectivamente. La dirección de la orquesta Sinfónica Nacional estuvo a cargo de Jaime Mendoza Nava (Ministerio de Educación, 1952; *El Diario*, 1975).

4 Ileana Leonidoff nació en 1893 en la ciudad de Sebastopol con el nombre de Elena Sergéevna Pisarevskaja. Se trasladó con su familia a Italia donde tuvo una importante carrera como bailarina y actriz de cine mudo, llegando a fundar su propia compañía y dirigir elencos profesionales en importantes teatros. En 1947 se establece en Argentina como maestra de danza y para 1950 dirige la Casa de la Cultura del Guayas en la ciudad de Guayaquil. En 1951 establece en Bolivia el Cuerpo de Baile Oficial de la Academia Nacional de Danza, obteniendo en 1953 la condecoración nacional de la Orden del Cóndor de los Andes en el grado de Caballero. En 1954 regresa a Guayaquil y para 1962 se traslada a Trujillo para fundar y dirigir la Escuela de Ballet. Para 1966 regresa a Europa donde se pierde el rastro de la artista. Se desconoce el lugar y año de su fallecimiento (Gómez, 2012; Piccolo, 2006; Rivera de Stahlie, 2003).

5 *Reggiseur* es un término en italiano para designar al *director de escena*, es la persona encargada de gestionar todos los aspectos de producción de una obra, así como los logísticos (Educaweb, 2013).

6 *Divertissement* es una serie de danzas introducidas en un ballet caracterizadas por ser cortas, autónomas y con varios intérpretes (Glosario Ballet, 2018).



**Figura 1:** Clase de preparación técnica del Cuerpo de Baile Oficial de la Academia Nacional de Danza bajo la dirección de Leonidoff.  
**Fuente:** *La Razón* (1952).

La formación de bailarinas y bailarines se revisa en el programa de la primera temporada y se incluye la “Función y objetivos” de la Academia Nacional. Con la intención de formar bailarines nacionales con conocimientos técnicos para “Representar con dignidad a Bolivia”, se plantea un cuerpo de profesores con “una vasta cultura general, apropiado conocimiento técnico para la enseñanza privada y pública en escuelas de todo el país para crear una juventud sana y elegante”. Desde un enfoque nacional, se prepara un ballet boliviano con temática y música local utilizando la riqueza folklórica con una visión universal. Desde la academia el uso de la técnica pueda jerarquizar y estilizar las danzas bolivianas en “un espectáculo de gran categoría” para darle al país un “lugar de privilegio en las representaciones del Baile Internacional”. En cuanto a la enseñanza se toma en cuenta una “reglamentación rígida” para el conocimiento de todos los términos técnicos, refiriéndose a terminología en francés (Ministerio de Educación, 1952).



**Figura 2:** Portada de programa de la primera presentación del Cuerpo de Baile Oficial de la Academia Nacional de Danza. **Fuente:** Ministerio de Educación (1952).

En esa perspectiva, se toma en cuenta la Academia de Danza como una “verdadera escuela de democratización” sin privilegios, ni rangos sociales o económicos del estudiantado. Para el año de inauguración contaba con 230 alumnos de ambos sexos en cinco niveles. A su vez, la institución tiene la intención de ser “una verdadera campaña de divulgación popular” para que llegue a todos los rincones del país espectáculos de danza y ballet sin privilegio sociales del público espectador, con lo que se afirma que,

En los futuros espectáculos, la Dirección de la Academia Nacional de Danzas, se propone presentar los primeros Ballets Bolivianos, con argumentos bolivianos y música de compositores bolivianos. Ha propuesto la realización de un concurso nacional entre los compositores, para poder seleccionar las obras dignas de ser representadas en Teatro (Ministerio de Educación, 1952).

El primer año del Ballet Oficial y la Academia Nacional de Danza se destacó por algunas presentaciones: el 15 de noviembre de 1952 en el Teatro Municipal, en beneficio del Instituto Nacional de Ciegos y Sordomudos, con un programa dividido en tres secciones parecido a las presentaciones de septiembre pasado (Ministerio de Trabajo y Previsión Social, 1952). En gira nacional por varias ciudades de Bolivia, el Ballet Oficial se presenta en noviembre en el teatro Modesto Omiste de la ciudad de Potosí con un programa similar al exhibido el día del estreno con una modificación de la última parte. A finales de noviembre y principios de diciembre el Ballet Oficial se presentó en seis oportunidades en los teatros Achá y Bustillos de la ciudad de Cochabamba con el mismo repertorio que en Potosí (Academia Nacional de Danza, 1952; citado en Rivera de Stahlie, 2003).

Para la conmemoración del Primer Aniversario de la Revolución Nacional del 11 de abril de 1953, el Departamento de Cultura gestiona la presentación del Ballet Oficial en el “Escenario al Aire Libre” de la Plaza San Francisco de la ciudad de La Paz. El programa, dividido en dos partes, estaba acompañado por el piano del maestro Mario Ferrari. En la primera parte se presentó *Pas de Deux, Mariposa, Fauno y Ninfa, Marinero, Flirt, Tres Gracias y El indio y su esperanza*, esta última con música de Humberto Iporre Salinas. (Departamento de Cultura, 1953; citado en Rivera de Stahlie, 2003: 185-187).

Las efemérides paceñas de 1953 se celebraron en dos funciones del 15 y 28 de julio en el Teatro Municipal. La Orquesta Sinfónica Nacional intervino en la primera parte, el Coro Polifónico en la segunda y el Ballet Oficial en el segmento tercero. El *divertissement* presentó *Arlequinada* con piezas de Luici Boccherini y Bonaventura Cerri; *Una lágrima*, con música de Modest Músorgski; *Fauno y Ninfa y El indio*, con obra musical de Humberto Iporre Salinas; *Las tres gracias*, con composición de Otto Rasbach y *Flirt*. Todas las “coreografías y regias” a cargo de Ileana Leonidoff (Subsecretaría de Prensa, Informaciones y Cultura, 1953; citado en Rivera de Stahlie, 2003: 248-249).

La Academia Nacional de la Danza presenta el 15 y 16 de agosto de 1953 a la primera graduación y clasificación de los artistas formados. Con el título *El Ballet Oficial Nacional*, en la segunda parte, se presentó *Una lágrima...*, con música de Modest Músorgski, *Escena del ballet Carnaval*, con acompañamiento de Robert Schumann, *La chispa*, con la composición musical de Josef Strauss. *Rondo*, con música de Humberto Viscarra Monje, *Pizzicati*, de Léo Delibes, *Czarda*, con música de Johannes Brahms, *La niña y el caballero de la muerte*, acompañada de la musicalidad de Pierro Mascagni. *Variación clásica* con música de Alphonso Czibuka, *Danza tártara* con base en la obra de Tchaikovsky, *Vals* de Frédéric Chopin y *Pas de quatre* con música de Piotr Ilich Chaikovski.

En 1954 la dirección del Ballet Oficial y la Academia Nacional de la Danza continúa bajo la tutela de Elio Cosentino y Augusto Vásquez, quienes son remplazados en 1955 por el maestro Giovanni Brinatti en una amplia propuesta de piezas dancísticas de repertorio internacional. Entre 1957 y 1961 suceden comisiones directivas y direcciones cortas de Graciela “Chela” Urquidi, Antonio Montes Calderón y Osvaldo Sunino.

### **Graciela Urquidi y la perspectiva del folklore**

El trabajo de Graciela Urquidi de Ascarrunz<sup>7</sup> se resume en la puesta en valor, la enseñanza y el aprendizaje de las danzas y acervos folklóricos. Recupera el “ritmo vivaz” de los bailes autóctonos y criollos con obras de argumento popular. Sus trabajos se mostraron en escenarios

7 Graciela Urquidi Hochkofler de Ascarrunz conocida como Chela Urquidi, fue estudiante de Valentina Romanoff e integrante del elenco de *Amerindia* (1940). Se forma en Argentina para luego regresar a Bolivia para trabajar desde el Estudio de Bailes Autóctonos Nacionales. Su labor se consolida desde la difusión del folklore con obras como *Inti Raymi, Poema de la quena, Hechizo, Viajando por nuestra tierra* y las escenas de *Aires indios*, de Eduardo Caba. Fue vocal de coreografía del Consejo Nacional de Arte y directora de la Academia Chela Urquidi (Molina y Verdesoto, 2021: 129, Rivera de Stahlie, 2003: 144 y 192).

bolivianos, pero también por giras internacionales por América, Europa y Asia obteniendo rotundos éxitos y numerosos premios (Ballet Oficial, 1964; citado en Rivera de Stahlie, 2003).

Entre sus obras de mayor reconocimiento se encuentra la revista folklórica musical *Fantasia boliviana* que pudo realizarse con el apoyo del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB). Con la dirección general y propiedad intelectual de Waldo Cerruto, la obra en dos actos rescataba escenas costumbristas y danzas regionales de Bolivia (Instituto Cinematográfico Boliviano, 1955; citado en Rivera de Stahlie, 2003).

En 1961 Urquidi toma el cargo de directora del Ballet Oficial, creando el Ballet Folklórico Oficial con una Escuela de Danzas para niños y adultos. En la temporada artística de 1964 del Ballet Oficial (en cogestión con Gilberto Camberos), tuvo en la dirección de orquesta y en la creación de algunas piezas musicales a Luis Aranibar. Esta temporada contó con un programa variado en distintos géneros dancísticos con reposiciones de Melba Zárate y Chela Urquidi, así como creaciones coreográficas propias y de Gilberto Camberos. En Ballet Clásico se presentaron obras de repertorio. En Ballet Moderno el fragmento titulado “La gran ciudad”. En Ballet Folklórico Moderno se mostró *El minero y Mercados de Bolivia* en la categoría de Ballet Folklórico Costumbrista. Le siguió el *divertisement* con *Tres movimientos* en la categoría Danza Moderna y las piezas *Danzas china, árabe, gitana y oriental* y *La caza de la vicuña* en Danzas Modernas. Como último número se mostró la *Variación de Giselle* en el estilo de Danza Moderna (Ballet Oficial, 1964; citado en Rivera de Stahlie, 2003).

### **Melba Zárate y el surgimiento del Ballet Oficial de Bolivia, 1969–1978**

Zárate<sup>8</sup> es la pieza más importante para la institucionalización del Ballet Oficial y la Academia de Danza desde su reapertura en 1968 cuando retorna a sus funciones. Dependía del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, aunque funcionaba en instalaciones del Ministerio de Asuntos Campesinos (edificio Lazarte frente a la plaza Venezuela en el paseo de El Prado paceño). En un comienzo las clases se dieron con la voz de la maestra Zárate a través de los compases marcados con su bastón. Para cuando se dispuso del acompañamiento musical de piano, Mercedes García tocaba para la escuela y Luis Aranibar (Torrico, 2003).

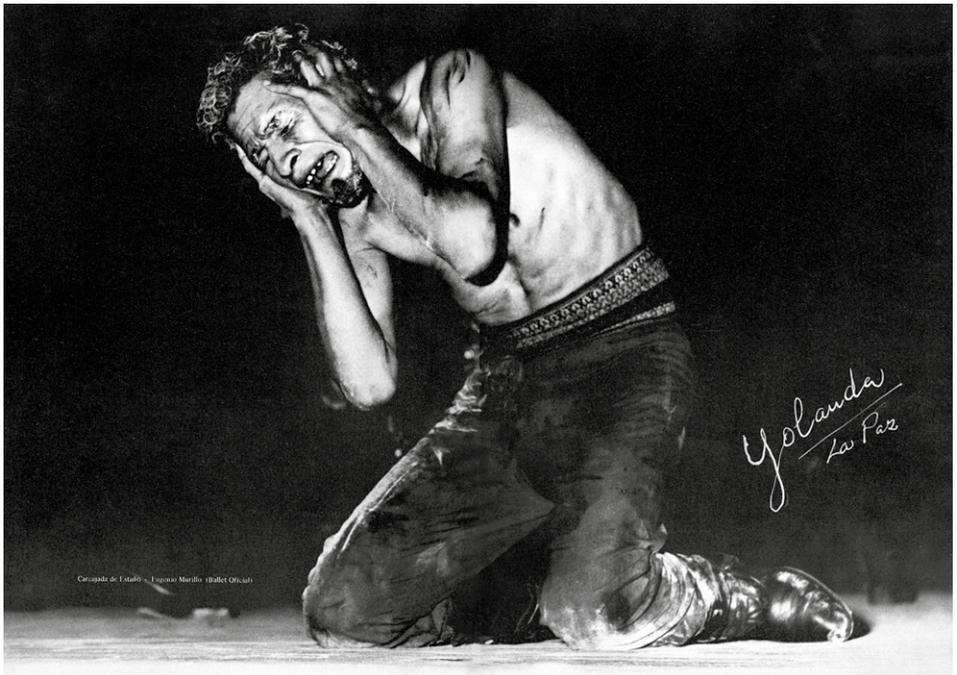
Después de la preparación de dos años, el Ballet Oficial realiza su primera presentación en 1970 en el Teatro 16 de Julio de la ciudad de La Paz. Debido a las limitaciones técnicas del mencionado teatro, se utilizaban grabaciones magnetofónicas de las piezas musicales. En la coreografías y reposiciones de Melba Zárate, se presentó “*Pas de Deux* en los campos Elíseos” (extracto de la ópera *Orfeo y Eurídice*), “Adagio de la Rosa”, del *Ballet de la Bella Durmiente*, *Tres imágenes* y *Carcajada de estaño*, inspirado en el poema “La mina”, de Alcira Cardona (Ministerio de Informaciones, Cultura y Turismo, 1970).

8 De cuestionable origen argentino, Melba Zárate tenía una licenciatura en Música y en Teatro. Fue maestra de Baile del Teatro Argentino de La Plata. Llega a Bolivia como directora de la Compañía de Ballet de la Ópera de Buenos Aires para luego radicar en La Paz. Por solicitud del Ministerio de Culturas, se encomienda en 1968 a Zárate la creación del Ballet Oficial de Bolivia en calidad de directora, con lo que reorganizó el Cuerpo de Baile Estable (Blanco, 2012a).

En mayo de 1970, la actuación se realizó en el Teatro al Aire Libre del Centro Pedagógico y Cultural Portales en la ciudad de Cochabamba con el “*Pas de Deux en los campos Elíseos*”, *Grand Pas de Quatre*, *Tres imágenes*, *Carcajada de estaño*, *Adagio de la Rosa* y *Grand Polka* en la parte primera (Rivera de Stahlie, 2003).

A partir de 1973, con la llegada de Quintana y Silvestri, se repusieron fragmentos de obras de repertorio como *Giselle*, *Salomé*, *Pas de tríos*, *Paquita* e *Interplay*. En la dirección de Zárate se realizó una cantidad importante de espectáculos y giras por las ciudades de Cochabamba, Santa Cruz, Tarija, Sucre, Beni y Pando. El Ballet Oficial llegó hasta Trinidad, Guayaramerín, Cobija, Porvenir y Riberalta. Se contó con el Tren Cultural que llevó a la compañía hasta Uyuni, Tupiza y Villazón (Quintana, 2003: 115). El Ballet Oficial presentó en junio de 1977 *Yamar* y *Armor*, con música de Alberto Villalpando y argumento de Blanca Wiethüchter. Además de Melba Zárate y Janette Inchauste como coreógrafas y Carlos Rosso como director de la Orquesta Sinfónica Nacional (Ministerio de Educación y Cultura, 1977).

En junio de 1978 se realizó la última presentación del Ballet Oficial en la regencia de la maestra Zárate con *Coloquio*, *Perspectiva I* y *Rítmica*, con coreografías de Martha Torrico y Melba Zárate (Quintana, 2003 y Torrico, 2003).



**Figura 3:** *Carcajada de estaño*, protagonizada por Eugenio Murillo. Pieza del Ballet Teatro inspirado en el poema “La mina”, de Alcira Cardona, con música de Alberto Villalpando y coreografía de Melba Zárate.

**Fuente:** Fotografía de Yolanda de Rojas (Foto Yolanda). Ballet Oficial. Temporada Oficial (1973). Ministerio de Educación y Cultura. Edición digital de Tania Prado (2023).

## Consideraciones finales

La actividad dancística paceña entre las décadas de 1930 y 1940, como antecesora al surgimiento del Ballet Oficial, se consolida desde la iniciativa en formación y puestas en escena de Alcira Aparicio de Rico y Soto y Valentina Romanoff de Montenegro. A este momento histórico pertenece la obra *Amerindia* del multifacético José María Velasco Maidana que sienta las bases para la Danza Escénica en Bolivia.

En 1948 se inicia la institucionalización del Ballet Clásico gracias al proyecto que se tenía en la ciudad de La Paz para la construcción del Teatro Lírico en conmemoración al Cuarto Centenario de la fundación de la ciudad. Si bien el proyecto no llegó a consolidarse, se dio paso a la contratación de profesionales para las actividades dancísticas como Iliana Leonidoff y André Gardes. Con ello sentó las bases del primer elenco del Ballet Oficial y de la Academia Nacional de la Danza en 1951, proponiendo temporadas escénicas caracterizadas por coreografías novedosas y algunos fragmentos del repertorio clásico hasta 1954, cuando parten del país. Llama la atención el uso de música de Humberto Iporre Salinas en las piezas coreográficas de temática de lo indio.

Entre 1954 y 1961, después de varios directores y encargados interinos, Graciela Urquidí retoma la dirección institucional en 1961 con un carisma nacional en la puesta en valor, la enseñanza y el aprendizaje de bailes autóctonos y criollos sin dejar de lado el Ballet Clásico y las danzas modernas. En la gestión de Urquidí se funda el Ballet Folklórico Oficial con una propia Escuela de Danza.

El Ballet Oficial retoma actividades en 1968 bajo la dirección de la maestra Melba Zárate quien, desde su incansable labor en la formación y perfeccionamiento técnico de bailarinas y bailarines, llevó al Ballet Clásico en Bolivia a una esfera de alto nivel artístico. Con su formación en danza, música y teatro pudo reponer fragmentos del repertorio universal y la creación coreográfica de piezas desde un enfoque en la cultura boliviana. Es también el momento de primeras figuras de la Compañía como Martha Torrico, Nelson Silvestri y Norma Quintana.

La historia del Ballet Oficial y de la Academia Nacional de la Danza, entre 1951 y 1978, se escribe desde el trabajo de bailarinas y bailarines y, sobre todo, directoras que en la perspectiva de reponer piezas de ballet de repertorio occidental, propusieron coreografías de temática nacional: Donde de manera encubierta pero presente se abrió paso al escenario formal de un teatro a coreografías de lo indio y lo minero.

## Bibliografía

### ACADEMIA NACIONAL DE DANZA.

2003. "Ballet Oficial de Academia Nacional de Danza" [1952]. *El ballet en Bolivia: relatos de dos primeras bailarinas: Martha Torrico, Norma Quintana* (edición a cargo de María Teresa Rivera de Stahlie). Editorial Música Mundana Maqueda. Madrid, España.

## BALLET OFICIAL.

2003. "Ballet Oficial. Temporada Artística" [1964]. *El ballet en Bolivia: relatos de dos primeras bailarinas: Martha Torrico, Norma Quintana* (edición a cargo de María Teresa Rivera de Stahlie). Editorial Música Mundana Maqueda. Madrid, España.

## BEDREGAL, Yolanda.

2021. "Valentina Romanoff, iniciadora de la danza en Bolivia". En: *Mapeo de mujeres en las artes en Bolivia 1919-2019. Proyecto El siglo de las mujeres* (Mary Carmen Molina Ergueta y Fernanda Verdesoto Arday, autoras y responsables de la investigación y la publicación de resultados del Mapeo). Goethe-Institut La Paz. La Paz, Bolivia.<sup>9</sup>

## BLANCO, Elías.

2012a. "Melba Zárate". Disponible en: [www.elias-blanco.blogspot.com](http://www.elias-blanco.blogspot.com) (23 de enero de 2023).

2012b. "Valentina Romanoff, bailarina rusa de ballet en Bolivia". En: *Enciclopedia del Bicentenario de Bolivia*. Disponible en: [www.elias-blanco.blogspot.com](http://www.elias-blanco.blogspot.com) (consultado el 21 de enero de 2023).

2007. "Rusos en la cultura boliviana". En: *El Aparapita de la Cultura Boliviana*. Disponible en: [www.eliasblanco.blogspot.com](http://www.eliasblanco.blogspot.com) (consultado el 29 de enero de 2023).

## CAJÍAS, Magdalena, Florencia DURÁN y Ana María SEOANE (eds.).

2015. "Sentidos generales". *Bolivia, su historia. Gestación y emergencia del nacionalismo, 1920-1952*, vol. V: 21. Coordinadora de Historia / *La Razón* / PIEB. La Paz, Bolivia.

## DELGADILLO, Tania.

2019. "Amerindia: un vestigio, una búsqueda, una senda. Los inicios de la danza escénica en Bolivia". En: *Ciencia y cultura*, núm. 43: 241-248.

## Departamento de Cultura.

2003. "Departamento de Cultura" [1953]. *El ballet en Bolivia: relatos de dos primeras bailarinas: Martha Torrico, Norma Quintana* (edición a cargo de María Teresa Rivera de Stahlie). Editorial Música Mundana Maqueda. Madrid, España.

## DURÁN, Florencia.

2015. "Fundamentos culturales para el desarrollo de la sociedad y el nacionalismo. El legado de bolivianos y extranjeros". *Bolivia, su historia. Gestación y emergencia del nacionalismo, 1920-1952* (editado por Magdalena Cajías, Florencia Durán y Ana María Seoane), vol. V: 157-245. Coordinadora de Historia / *La Razón* / PIEB. La Paz, Bolivia.

## EDUCAWEB.

2013. "Director de escena". Disponible en: [www.educaweb.com](http://www.educaweb.com) (consultado el 3 de febrero de 2023).

*El Diario*.

1975. "El ballet". Edición Sesquicentenario 1975. 6 de agosto. La Paz, Bolivia.

## GÓMEZ, J. J.

2012. "Ileana Leonidoff, una artista 'silenciada' por la historia". Disponible en: [www.es.rbth.com](http://www.es.rbth.com) (consultado el 25 de enero de 2023).

## GLOSARIO BALLET.

2018. "Divertissement". Disponible en: [www.glosarios.servidor-alicante.com](http://www.glosarios.servidor-alicante.com) (consultado el 5 de febrero de 2023).

## Instituto Cinematográfico Boliviano.

2003. "Instituto Cinematográfico Boliviano" [1955]. *El ballet en Bolivia: relatos de dos primeras bailarinas: Martha Torrico, Norma Quintana* (edición a cargo de María Teresa Rivera de Stahlie). Editorial Música Mundana Maqueda. Madrid, España.

9 El artículo de donde Molina y Verdesoto extraen la cita de Yolanda Bedregal para su mapeo se titula "Valentina Romanoff, iniciadora de la danza en Bolivia" (2009). *Obra completa. Ensayos y artículos II*, vol. 5: 117-121. Plural Editores. La Paz, Bolivia.

*La Razón.*

1952. "El ballet sobre las nubes". *Suplemento Literario*. 6 de enero. La Paz. Bolivia.

## MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA.

1977. *Yamar y Armor*. Ministerio de Educación y Cultura. La Paz, Bolivia.

1973. *Ballet Oficial. Temporada Oficial 1973*. Ministerio de Educación y Cultura. La Paz, Bolivia.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN.<sup>10\*</sup>

1952. *Academia Nacional de Danza*. La Paz, Bolivia.

## MINISTERIO DE INFORMACIONES, CULTURA Y TURISMO. \*

1970. *Ballet Oficial*. La Paz, Bolivia.

## MINISTERIO DE TRABAJO Y PREVISIÓN SOCIAL. \*

1952. *Ballet Oficial de la Academia Nacional de Danzas*. La Paz, Bolivia.

## MOLINA ERGUETA, Mary Carmen y Fernanda Verdesoto Arday.

2021. *Mapeo de mujeres en las artes en Bolivia 1919-2019. Proyecto El siglo de las mujeres*. Goethe-Institut La Paz. La Paz, Bolivia.

## MORA, Ana.

2010. "Movimiento, cuerpo y cultura: perspectivas socio-antropológicas sobre el cuerpo en la danza". En: *VI Jornadas de Sociología de la UNLP: 9 y 10 de diciembre de 2010* (compilado por el Departamento de Sociología). Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.

## PICCOLO, Laura.

2014. "Elena Sergeevna Pisarevskaja Pseudonimo: Ileana Leonidoff". Disponible en: [www.web-archi-ve-org](http://www.web-archi-ve-org) (consultado el 26 de enero de 2023).

## QUINTANA, Norma.

2003. "Mis años en el Ballet Oficial de Bolivia". En: *El ballet en Bolivia: relatos de dos primeras bailarinas: Martha Torrico, Norma Quintana* (edición a cargo de María Teresa Rivera de Stahlie). Editorial Música Mundana Maqueda. Madrid, España.

## REED, Susan.

1998. "The Politics and Poetics of Dance". Disponible en: [www.jstor.org](http://www.jstor.org) (consultado el 14 de enero de 2023).

## RIVERA DE STAHLIE, María Teresa (ed.).

2003. *El ballet en Bolivia: relatos de dos primeras bailarinas: Martha Torrico, Norma Quintana*. Editorial Música Mundana Maqueda. Madrid, España.

ROMANOFF, Valentina.<sup>11\*</sup>

1949. *Crónica ilustrada de la danza*. La Paz, Bolivia.

## SOLIZ, Alfredo.

2019. "Humberto Iporre Salinas". Disponible en: [www.pentagramadelrecuerdo.com](http://www.pentagramadelrecuerdo.com) (consultado el 15 de enero de 2023).

## SUBSECRETARÍA DE PRENSA, INFORMACIONES Y CULTURA.

2003. "Programa" [1953]. *El ballet en Bolivia: relatos de dos primeras bailarinas: Martha Torrico, Norma Quintana* (edición a cargo de María Teresa Rivera de Stahlie). Editorial Música Mundana Maqueda. Madrid, España.

## TORRICO, Martha.

2003. "Apuntes sobre una época del ballet en Bolivia. Vivencias de una bailarina". *El ballet en Bolivia: relatos de dos primeras bailarinas: Martha Torrico, Norma Quintana*. Editorial Música Mundana Maqueda. Madrid, España.

10 \* Fundación Flavio Machicado Viscarra. Archivo Histórico. Caja 5. "Folletería y programas de danza y teatro".

11 \* Fundación Flavio Machicado Viscarra. Archivo Histórico. Caja 5. "Folletería y programas de danza y teatro".

## INSTRUMENTOS DE LAS COMUNIDADES CAMPELINAS DE ORIGEN COLONIAL

David Ordóñez Ferrer<sup>1</sup>

### Resumen

En el área andina las fiestas que se realizan a lo largo del año son rituales que se relacionan con el ciclo agrícola y se acompañan con instrumentos musicales. En la época de lluvias se ejecutan instrumentos como la *tarka*, mohoceño, *pinkillo* y sus variedades. En la época seca los instrumentos utilizados son *sikus*, *quenas* y sus variedades.

Algunos instrumentos que trajeron los españoles durante la Colonia fueron tomados por las comunidades campesinas. La pipa y el tabor que fueron utilizados por los españoles para acompañar bailes y procesiones religiosas, influyó en la creación del *waca* pinquillo (*paya pia*), utilizado actualmente en el Altiplano paceño para la interpretación de los rituales del Jacha Tata Danzante (*Waka Tinquí Wititi*).

Otro instrumento que fue creado durante la Colonia es el charango, el cual nace de la modificación de un instrumento de cuerda de origen europeo. Se mencionan la mandolina, la vihuela y el timple como la base para su construcción. Actualmente el uso del charango rural se extiende por las comunidades campesinas del Norte de Potosí y zonas aledañas.

El tambor también fue adecuado para acompañar a los instrumentos como la *tarka*, mohoceño, *pinkillo* en los *sicuris*. Aunque estos instrumentos son de origen europeo adquirieron características propias de las comunidades campesinas de la región, respetando los rituales que se relacionan con el ciclo agrícola.

**Palabras clave:** ciclo agrícola, ritual, instrumento, transformar, Colonia.

### Introducción

Antes de hacer una descripción de los instrumentos en los rituales del área andina, es necesario efectuar una referencia general de lo que simbolizan las fiestas en las culturas que se han desarrollado en los Andes.

---

1 Arquitecto, máster en Arquitectura y Diseño Urbano y en Medio Ambiente, especialización en Evaluación de Impactos Ambientales en Proyectos de Infraestructura, diplomado en Administración y Organización Pedagógica en el Aula, diplomado en Diplomacia de los Pueblos, investigador, coautor del libro *Sapa maraw ihuq'tapxirita-Cada año bailamos*, autor de artículos sobre rituales de la cultura andina, jurado en festivales de danzas autóctonas, consejero departamental de La Paz en la mesa de Patrimonio en 2013 y miembro del Taller de Proyección Cultural de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Correo electrónico: ordonez\_ferrer@hotmail.com

Las fiestas del área andina se efectúan a lo largo de todo el año con una enorme diversidad de rituales que se relacionan con el ciclo agrícola. En estos rituales la danza, la música, los instrumentos, los trajes, la coreografía, los movimientos de los danzantes, el ritmo, el compás y las melodías no son casuales, pues cada uno de ellos tiene un significado y representan las actividades que realiza el hombre andino en su vida cotidiana, como la roturación de la tierra, la siembra, la cosecha, etc., dentro de lo religioso y de manera alegre y festiva.

El hombre andino acostumbra realizar diversos ritos o ceremonias periódicas, para lo cual tiene un calendario de fiestas al que consideran el eje central de sus vidas. Esta costumbre tiene el significado de reproducir un tiempo mitológico, un proceso de creación y renovación de la vida y es en la agricultura donde mejor se aplica el simbolismo de la regeneración periódica. Es decir, la repetición de la creación.

### El ciclo agrícola

El ciclo agrícola en el área andina se divide en dos épocas: lluviosa y seca; esta última a su vez se divide en seca y helada; entonces se tiene tres épocas: una fría, una seca y una lluviosa que corresponde a las tres etapas del ciclo agrícola anual: la siembra, el crecimiento y la cosecha de las plantas.

A lo largo de estas épocas se realizan diferentes rituales que varían de comunidad a comunidad y están acompañados de música que, al momento de ejecutarla, tiene una variedad enorme de instrumentos, los cuales se diferencian según el ciclo agrario y el calendario. Los instrumentos se reúnen en dos grandes grupos: uno para la temporada las lluvias y otro para la época seca. Existía la prohibición de no tocar los instrumentos si no son de la época, porque podían traer maldiciones.

En la época de lluvia en el Altiplano, temporada en la que se realiza el cultivo, los instrumentos son de material duro como la madera y tienen pico. Algunos de los instrumentos de este período son el *pinkillu* y sus variedades: *tarka*, *mohoceño*, etc. Las danzas de este periodo son de Carnaval y se relacionan con el crecimiento de las plantas, siendo este el tema central de todas las ceremonias campesinas durante esta temporada.

En la época seca en el Altiplano se realiza la siembra y la cosecha de la papa y de las gramíneas como la quinua y la cebada. Los instrumentos de este periodo son húmedos, de material frágil y no tienen pico; los instrumentos son el *siku* y todas sus variedades, *llano-aarachí*, *mimula*, *lakita*, *hula-hula*; también la *quena* y todas sus variedades, *choquela*, *quena-quena*, *quena mollo*, *pusi pias*. Ambos tipos de instrumentos son acompañados por sus similares, pero de percusión, es decir, *wankara* y bombos, los cuales varían en tamaño y en número de acuerdo con el instrumento, la danza y la región.

### ***Instrumentos antes de la Colonia***

De acuerdo a las investigaciones arqueológicas los instrumentos que se ejecutaban en la época precolonial son el *siku*, quena, *pinquillu*, *tarka*, ocarina y *wankara*.

El *siku* es un instrumento conocido en todo el mundo como flauta de pan, zampoña o siringa. Mientras que en quechua se lo conoce como *antara*. “El siku o sikup’xusa proviene de la voz aymara que quiere decir en fila de chico a grande para soplar” (Mamani, 1987: 54).

Si bien los primeros habitantes de los Andes –por su cosmovisión– estaban ligados a la música, las representaciones de *sikus* de las que se tiene conocimiento son vasijas cerámicas con los tocadores de aquel instrumento en la cultura Mochica que se desarrolló en la costa norte peruana entre el 200 a 500 d. C. De la cultura Tiwanaku provienen algunos *sikus* de piedra tallada, mientras que la cultura Chancay, junto a sus fardos funerarios, se encontraron numerosos especímenes de *sikus*.

La quena fue y es actualmente un instrumento muy difundido. Existen piezas arqueológicas provenientes de diferentes culturas que se desarrollaron en los Andes. De estas pueden distinguirse las representaciones en cerámica de la cultura Recuay (Perú). Se encontraron piezas de quenenas en diferentes materiales, por ejemplo caña, cerámica, plata y oro; y en distintos tamaños y con variados orificios.

Las quenenas hechas con hueso –con diferentes huecos y tamaños– se denominan *pinquillus* y el empleo de aquel material hace referencia a que el instrumento tiene que ver con los muertos.

Se conoce la *tarka* gracias a la descripción realizada Ludovico Bertonio en su *Vocabulario de la lengua aymara* (1612), haciendo referencia a un sonido algo ronco. Sin embargo, entre los objetos precolombinos hallados no existe alguna forma parecida a la *tarka* que conocemos en la actualidad.

### ***Instrumentos de origen colonial***

Varios son los instrumentos musicales que trajeron los españoles durante la Colonia. Algunos tuvieron influencia en las comunidades campesinas, los más notorios son: la pipa y el tabor, la vihuela, la flauta travesera (pífano), el tambor, el bombo, etc.

#### ***La pipa y el tabor (la flauta y el tambor)***

Instrumentos separados tocados por un solo ejecutante: una flauta de tres orificios que se interpreta con la mano izquierda, y un instrumento llamado tambor, que puede colgar de la muñeca, el codo o el hombro izquierdos y que se toca con la mano derecha con una baqueta. Se utilizaban para acompañar actos de payasos, bailes, títeres, procesiones

religiosas y en cualquier ocasión que requiriera música de un solo ejecutante. La flauta y el tambor también se vieron en bandas, junto con otros instrumentos, desde el período medieval hasta el siglo XIX.

La flauta tiene dos orificios delanteros y uno posterior con una boquilla de silbato del mismo tipo que uno de hojalata o flauta dulce. El tambor puede ser de cualquier tamaño. Es de forma redonda con un cilindro hueco generalmente de madera cerrado por dos pieles tensas. En la parte inferior tiene un bordón que produce un efecto de redoble.

En la ilustración titulada “Pontifical Almagro Pizarro” y que aparece en la *Primera nueva crónica y buen gobierno* (1615), escrito por Felipe Guamán Poma de Ayala, muestra a los conquistadores en el Nuevo Mundo en 1530, tocando la pipa y el tabor.

### *El waca pinquillu*

Las comunidades campesinas transformaron la pipa y el tabor al instrumento conocido actualmente como *waca pinquillu*, el cual es una especie de flauta de pico con dos orificios en la parte delantera que se toca con la mano izquierda y a la que acompaña un membranófono, llamado *wankara*, especie de tamboril que se golpea con una baqueta con la mano derecha. Está hecho de cuero de chivo o de cordero y de madera. La membrana de cuero está sujeta mediante un aro; en la cara opuesta tiene un hilo de cáñamo donde se agarran un par de espinas de cactus llamada *charlera*, que al golpearla produce un sonido asimilado a la lluvia (Bellenger 2007: 148).

Algunos de los rituales que se interpretan con este instrumento son: El *Ppakochi*, el *Wir'iti*, el *Waka-tinki* y el *Jach'a Tata Danzante*.

### *La vihuela*

Es un instrumento de cuerda pulsada con forma parecida a la de la guitarra y normalmente de seis órdenes, cinco de dobles y uno de simple en la primera cuerda. Alcanzó una gran popularidad durante el Renacimiento en España y Portugal y, durante el siglo XVI. En España y Portugal coexistió con el laúd, que era el instrumento más popular en ese período en el resto de Europa (Wikipedia, 2024)

### *El timple*

Instrumento musical [de las Islas Canarias (España)], de cuerda pulsada parecido a la guitarra, pero bastante más pequeño y de solo cinco cuerdas, aunque existe una variedad en algunas zonas de Tenerife de cuatro. Su función principal es la de acompañar en las parrandas de música folclórica canaria (Gobierno de Canarias, 2023).

### *El charango*

Nace de la modificación de un instrumento de cuerda de origen europeo en la región de los Andes, durante la época virreinal. Generalmente [se señala a] la vihuela como la base para su

construcción. Aunque el charanguista boliviano Ariel Villazón propone que el charango se originó como resultado de una variante directa del timple de las islas Canarias; es decir que el charango es un timple canario modificado. Las similitudes con la vihuela y la mandolina no parecen ser tan contundentes como las que tiene con el timple canario. Su hipótesis se basa en tres puntos clave: primero, la construcción y el tamaño son idénticos; segundo, las notas son las mismas en algunas de sus afinaciones; y por último, el propio término “charango” proviene de las charangas españolas, que son parecidas a las tunas o comparsas. Posiblemente los emigrantes canarios solían interpretar en sus comparsas (charangas) acompañados de timples. De ahí el nombre de «charango». Otra coincidencia adicional y clara se puede observar en la forma abombada de la caja de resonancia del instrumento. También sugiere que la evolución desde el timple al charango se dio cuando los materiales para encordar cambiaron de fibras animales a nailon y otros. Seguramente a algún constructor se le ocurrió, al sustituir las cuerdas de tripa de gato por las de nailon, duplicar la cantidad de cuerdas para mejorar su sonoridad, siendo la única novedad la MI octava del centro.

Por lo general el charango tiene cinco órdenes dobles, es decir, cinco pares de cuerdas (Wikipedia, 2024).

y una distancia de 37 cm. Pero en el área rural, principalmente en el Norte de Potosí y sus alrededores, se encuentra en una variedad de tamaños y de afinaciones. Se utiliza de forma individual y en grupo de forma ritual en la Fiesta de la Cruz. El charango se utiliza todo el año variando su afinación de acuerdo a la época seca y a la época lluviosa.

#### *Los tambores alargados*

Estos tambores alargados o bombos surgieron bajo la influencia europea de los tambores militares españoles. Se denominan también *pfutu* wankaras (del aymara *pfutusuña*: cavar hondo, tambores cavados, por la forma de su construcción).

#### *El tambor con dos baquetas*

Instrumento traído por los españoles en la época colonial, fue adecuado por las comunidades campesinas para acompañar a los instrumentos como la *tarka*, mohoceño, *pinkillo* y en los sicuris.

### **Conclusiones**

Aunque estos instrumentos son de origen europeo adquirieron características propias de las comunidades campesinas de la región, respetando los rituales que se relacionan con el ciclo agrícola, donde la danza, la música, los instrumentos, los trajes, la coreografía, los movimientos de los danzantes, el ritmo, el compás y las melodías no son casuales, cada uno de ellos tiene un significado y representan las actividades que realiza el hombre andino en su vida cotidiana, como la roturación de la tierra, la siembra, la cosecha, etc., dentro de lo religioso y de forma alegre y festiva.

En las danzas del ritual, todos los participantes siguen el modelo de la organización social aymara y es en donde la relación entre los hombres, los difuntos, las fuerzas de la naturaleza y los habitantes del mundo sobrenatural recibe su forma más intensa y muestra que la música, el instrumento, la danza, la vestimenta, los pasos y las ceremonias dentro del ritual no son aisladas, son un conjunto y engloban en pequeño una representación del cosmos para buscar un equilibrio y con ello la sobrevivencia del habitante de los Andes con el alimento conseguido por medio de una buena cosecha.

## Bibliografía

- BELLENGER, Xavier.  
2007. *El espacio musical andino*. Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima, Perú.
- ELIADE, Mircea.  
1997. *El mito del eterno retorno*. Alianza editorial. Madrid, España.
- FERNANDEZ, Roberto.  
1987. “Fiestas tradicionales aymaras”. En: *Reunión Anual de Etnología*, t. 1: 97-112. MUSEF. La Paz, Bolivia.
- GISBERT, Teresa.  
2007. *La fiesta en el tiempo*. Unión Latino. La Paz, Bolivia.
- GOBIERNO DE CANARIAS  
2023. “el timple”. Disponible en: [www3.gobiernodecanarias.org/](http://www3.gobiernodecanarias.org/) (consultado el 18 de agosto del año).
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe.  
1988 *El primer nueva corónica y buen gobierno* (edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno). Siglo XXI. México D.F. México.
- MAMANI, Mauricio.  
1987. “Los instrumentos musicales en los andes bolivianos”. En: *Reunión Anual de Etnología*, t. 1: 49-79. MUSEF. La Paz, Bolivia.
- McFARREN, PETER.  
1993. *Máscaras de los Andes bolivianos*. Quipus; Banco Mercantil. La Paz, Bolivia.
- MIRANDA CASTAÑÓN, Edmundo.  
2007. *La danza folklórica y popular de Bolivia*” C y C editores. La Paz, Bolivia.
- MONTES, Fernando.  
1986. *La máscara de piedra*. CEUB. La Paz, Bolivia.
- PAREDES CANDIA, Antonio.  
1991 *La danza folklórica en Bolivia*”. Librería Editorial Popular. La Paz, Bolivia.
- PAREDES, Rigoberto.  
1949. *El arte folklórico de Bolivia*. Talleres Gráficos Gamarra. La Paz, Bolivia.
- PREFECTURA DEL DEPARTAMENTO DE LA PAZ.  
2009. *Registro de música y danza autóctona del departamento de La Paz*”. Prefectura del Departamento de La Paz. La Paz, Bolivia.
- SCHRAMM, Raimund.  
1992. “*Ist’Apxam!*-Escuchen! Tradiciones musical y oral aymaras”. En: *La cosmovisión aymara* (compilado por Hans van den Berg y Norbert Schiffrers): 309-383. UCB; HISBOL. La Paz, Bolivia.
- SENNET, Richard.  
1994. *Carne y piedra*. Alianza editorial. Madrid, España.

SIGL, Eveline, Helena López Zenteno y David Ordóñez Ferrer.

2009. “Sapa *Maraw Thuq* ‘*taxiriita* – *Cada Año Bailamos*”, Gobierno Municipal de La Paz. La Paz, Bolivia.

SIGL, Eveline y David MENDOZA SALAZAR.

2012. *No se baila así no más... Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia*, t. 1. s.e. La Paz, Bolivia.

VAN DEN BERG, Hans.

1992. “Religión aymara”. En: *La cosmovisión aymara* (compilado por Hans van den Berg y Norbert Schiffers): 291-308. UCB; HISBOL. La Paz, Bolivia.

1989. *La tierra no da así no más: los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos de los Andes*. CEDLA. Ámsterdam, Países Bajos.

VAN KESSEL, Juan.

1992. “Tecnología aymara: un enfoque cultural” En: *La cosmovisión aymara* (compilado por Hans van den Berg y Norbert Schiffers): 187-219. UCB; HISBOL. La Paz, Bolivia.

Wikipedia.

2024. “El charango”. [es.wikipedia.org/](https://es.wikipedia.org/) (consultado el 18 de agosto de 2023)

YAMPARA HUARACHI, Simón.

1992. “Economía comunitaria aymara”. En: *La cosmovisión aymara* (compilado por Hans van den Berg y Norbert Schiffers): 143-186. UCB; HISBOL. La Paz, Bolivia.



## ANTE EL *SIKURI* Y EL TIEMPO REFLEXIONES EN TORNO A LA EXPOSICIÓN *ESCUCHAR AL VIENTO*

Gabriela Behoteguy Chávez<sup>1</sup>

### Resumen

El *Sikuri* de Italaque es un estilo musical ejecutado por varias comunidades aymaras que, antes de la Ley de Participación Popular de 1994, pertenecían al territorio de Italaque (lugar donde se encuentra el pueblo homónimo que albergaba las haciendas, las estancias y la iglesia). Entre esas comunidades se encontraba el ayllu Taypi, compuesto por las comunidades de Taypi Ayca, Moroqarqa y Lliji Lliji, que destacaron por su profesionalismo musical, llegando a ser reconocido por el Estado y participar en eventos que abarcaron desde el cumpleaños del presidente Manuel Isidoro Belzu (1848-1855) hasta el recibimiento de mandatarios extranjeros durante el gobierno de facto de general Hugo Banzer Suárez (1971-1978).

El interés de este artículo se limitará a comprender cómo a partir de las relaciones con el Estado, la participación en festivales folklóricos y las grabaciones de discos, la tropa de músicos de *Sikuri* de Taypi Ayca comenzó a replantearse el discurso de la cuna del origen de este género musical en su comunidad para, de esta manera, gestionar su patrimonialización.

Esta investigación surgió durante la construcción de una sala de exposición colaborativa entre el municipio de Mocomoco, la comunidad de Taypi Ayca y el Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

**Palabras clave:** Música de *sikuri*, Estado Boliviano, patrimonialización; historia oral, construcciones sobre el origen.

### Montaje del tiempo

Cuando tocas *sikuri* entra su *qamasa* (“energía” y “fuerza vital”) y de por sí sientes ese poder guerrero, de por sí tienes una fuerza y no tienes miedo a nada. Aunque puede estar en peligro tu vida, entra ese valor (Nemecio Huanacu, 2018).

*Escuchar al viento* fue una exposición –de sonido, imagen y palabra– sobre el grupo de *Sikuri* de Taypi Ayca realizada en 2019, por el MUSEF, el municipio de Mocomoco y las

---

1 Antropóloga. Cuando escribió este artículo se encontraba trabajando como investigadora en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: gabrielabehoteguy@gmail.com

autoridades originarias de Taypi Ayca.<sup>2</sup> La acción abordó dos perspectivas: por un lado, los significados de la música y danza del *sikuri* y, por otro lado, las construcciones de memorias en torno a las relaciones que los músicos entablaron con el Estado boliviano desde el tiempo de la República. Tan ferviente actividad fue posible gracias al trabajo de campo que permitió dialogar con las personas ancianas y recuperar los recuerdos soterrados de la comunidad que, desde hace años, se dedica a luchar por el reconocimiento patrimonialista del *sikuri* a partir del discurso de la “cuna de origen”, pero dejando de lado las experiencias y su historia.

Taypi Ayca se ubica en la zona altiplánica de la provincia Camacho del departamento de La Paz. En este lugar, por las noches, el viento sopla tan fuerte que da la impresión de que ejecutase las diferentes melodías del *sikuri*. Y precisamente son estos lenguajes del viento quienes inscriben las identidades territoriales y musicales del lugar, donde se asegura que, así como “la *wawa* nace de una sola persona”, asimismo, el llamado “Sikuri de Italaque” se originó en esta comunidad (Nemecio Huanacu, 2018).<sup>3</sup>

Sin embargo, el Sikuri de Italaque está conformado por varias comunidades que circundan a esta población (Tajani, Uyu Uyu, Pacaures, Cariquina Grande, Umanata, Jancohumma, Chinaya, Liji Liji, Pueblo Central Italaque, Ingas, entre otras.). Por eso, el discurso que argumenta la exclusividad de su origen a una sola comunidad genera fricción con las otras localidades que también se autoidentifican como creadoras de este estilo musical. Por ejemplo, en Umanata el investigador local Sabino Chávez considera que el conjunto de catorce chullpares (estructuras funerarias levantadas) son representaciones del *siku* o zampoña, y por eso esta comunidad fue la primera en ejecutar el *sikuri* (Sabino Chávez, 2023).

Pero la museografía *Escuchar al viento* no se concentró en validar el discurso del origen del *sikuri*, sino que, a través de largas conversaciones entabladas con los comunarios que habitan en la localidad y en la ciudad de El Alto, intentamos identificar las particularidades y semejanzas de esta comunidad frente a las otras, llegando a entender que Taypi Ayca, junto al Ayllu Taypi, se caracterizaron porque fueron contratados para participar en eventos estatales durante varias décadas debido a su profesionalidad musical.

La exposición fue realizada por el equipo del MUSEF y los miembros de la comunidad que estuvieron presentes durante todo el montaje para enseñarnos a armar los tocados con plumas, vestir a los maniqués y acomodar la cultura material que formó parte de la ex-

2 Paralelamente, dentro del programa de cocuraduría se realizó la exposición “Escuchar a la piedra”, junto a la comunidad de Huarcamarka del municipio de Mocomoco. Este trabajo solo aborda la experiencia de Taypi Ayca, pues la autora se involucró más con esta comunidad.

3 Hasta la Ley de Participación Popular de 1994, el ayllu Taypi era parte de Italaque y comprendía a las poblaciones de Jancohumma, Chinaya y Taypi Ayca. El proceso de separación de las comunidades inició, aproximadamente, en 1985, cuando los sindicatos agrarios fueron agrupados en subcentrales. Entonces, las tres comunidades organizaron sus propios sindicatos, convirtiéndose en pequeños territorios independientes (Remigio Quispe, 2018). En este proceso, Taypi Ayca pasó a formar parte de la jurisdicción de Italaque (municipio de Mocomoco), mientras que Jancohumma y Chinaya integraron al municipio de Puerto Acosta.



**Figura 1:** Muros enfrentados en la exposición *Escuchar al viento*, montada en 2019 en el Patio Siglo XX del MUSEF. **Fuente:** Gabriela Behoteguy Chávez.

posición.<sup>4</sup> Fue una experiencia extraordinaria, aunque al terminar el trabajo me di cuenta que la intención de reflexionar sobre la lucha por la patrimonialización del *sikuri* de Taypi Ayca, desde una mirada crítica enfocada en promover nuevas formas de relacionarse con el Estado a través del reconocimiento de las relaciones históricas entre el Sikuri de Taypi Ayca y el Estado boliviano a través del tiempo, no funcionó pues la comunidad continúa promoviendo la declaratoria de patrimonio bajo el discurso de la “cuna del Sikuri de Taypi Ayca”.

La museografía –montaje y planificación de la exposición– escenificó una calle compuesta por muros enfrentados, elaborados con muretes de color café oscuro:

De un lado se exponían los significados de la música, vestimenta y géneros del *sikuri*, y del otro lado los acontecimientos históricos desde la fundación de la República, la guerra de Chaco, Revolución Nacional de 1952, el período de dictaduras y las miradas actuales. El camino escenificado era serpenteado y, entre idas y venidas, permitía que los visitantes establezcan el diálogo entre ambas veredas.

### **Ante el muro histórico del Sikuri de Taypi Ayca**

Al parecer la discusión sobre el origen del Sikuri de Italaque es antigua, pero se fue ahondando cuando la Asamblea Legislativa Departamental de La Paz, mediante Ley N° 80, de 21 de enero de 2015, declaró en el artículo 2: “Cuna de los SIKURIS MALLKUS DE TAYPI AYCA- ITALAQUE, a la comunidad de Taypi Ayca” (Cámara de Diputados, 2015: 9).

<sup>4</sup> Leandro Calamani, secretario general; Nemecio Huanacu, secretario de relaciones; Mario Paco, secretario de justicia, Hilarión Espinal y Edgar Espinal, músicos del Sikuri.

La metáfora de la cuna surgió del investigador local, Nemecio Huanacu, pero resulta interesante cómo fue aprobada por la Asamblea, puesto que las construcciones sociales sobre el origen tienen la capacidad de suspender el tiempo y alejarse de los acontecimientos históricos para, como describe Didi-Huberman, transformar y reinventar las relaciones que se sostienen con el pasado (2005: 340). Es decir, las discusiones en torno al origen del Sikuri de Italaque son actuales y están relacionadas a la búsqueda de reconocimiento del Estado mediante las leyes de patrimonio cultural. Y, como sostiene Mújica (2016), estas leyes devienen en “falso reconocimiento” acaeciendo en la construcción de relaciones jerárquicas, estratificaciones y criterios esencialistas sobre lo indígena y su cultura (2016: 1).

Los estudios sobre música autóctona y patrimonialismo en Bolivia, articulan la vinculación entre las políticas estatales del indigenismo del siglo XX y los procesos neoliberales, donde todo lo patrimonializable puede ser visto como mercancía (Bigenho, Stobart y Mújica, 2018: 3-12). Las experiencias que buscaron declaratorias ante la Cámara de Diputados y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), manifestaron cómo los paradigmas colonialistas siguen siendo parte del Estado Plurinacional, porque los conocimientos de “académicos” son validados para conformar las carpetas que permiten las postulaciones patrimoniales, mientras que “los portadores” de las culturas, continúan ocupando los márgenes del proceso (Bigenho y Stobart, 2018: 11). Posiblemente, esta haya sido la principal motivación de la comunidad de Taypi Ayca para contactar con el MUSEF y realizar la exposición colaborativa.

El camino de la exposición inició con el audiovisual *Sikuri de Taypi Ayca Italaque, desde los albores de la República de Bolivia* (duración: 3 min 34 s)<sup>5</sup> donde relatamos las primeras referencias identificadas en torno al *sikuri*. En la zona rural, el investigador Claudio Fernández Naranjo planteó que durante la Guerra del Acre (1899-1903), los batallones realizaron largas caminatas, atravesando bosques y montañas, acompañados por las bandas, haciendo resonar, por primera vez, el Himno Nacional y las tonadas militares (1948: 259) que, posiblemente, comenzaron a ser retomadas en ensambles propios del Sikuri de Italaque. En la zona urbana parece haber sido con el expresidente Manuel Isidoro Belzu (1848-1855), quien solemnizaba su onomástico y el aniversario de su exaltación al poder con la asistencia de concertistas de Italaque (Eguino, 1906: 5).

Posteriormente, gracias a las investigaciones de Daniel Castelblanco sabemos que, en 1926, el presidente del Círculo de las Bellas Artes, José Salmón Ballivián, organizó un concierto de gala en el Teatro Municipal donde presentó la “Suite Aymara”, una composición que, en el cuarto y último movimiento de la obra, incorporó a un grupo de Sikuri. Pero el público no permitió que la “tropa” ejecutara sus zampoñas, lamentando que hayan “salvajes” en el (Castelblanco, 2017: 33-34).

Al integrar la música del *sikuri* a su obra, la intención de Salmón era convencer a la audiencia que la música del indio aymara no siempre fue melancólica y sombría (Castelblanco,

5 El mismo puede ser consultado en la videoteca del MUSEF.

2017: 33). En efecto, el darwinismo social imperante en la época sostenía que la población aymara se había formado bajo las influencias del terruño “áspero”, “árido” y la “tierra recia” del Altiplano (Cónitser, 1942: 321).

Posteriormente, la exposición se encaminó hacia la participación de los músicos de *sikuri* en la Guerra del Chaco (1932-1935) que, aparentemente, es el acontecimiento histórico de la vida nacional más recordado en Taypi Ayca, puesto que compusieron una *kacharpaya*<sup>6</sup> sobre esa experiencia: “*Saririxay sarxaniwa qhipaririw Jachkañiwa*”.<sup>7</sup> Al respecto, Manuel Churata recordó –con base en los relatos de su padre– que cuando los soldados llegaron a reclutar a los pobladores de Taypi Ayca para ir a la guerra, los pobladores se miraron desconcertados. Y mientras algunos decidieron ir a defender la patria como voluntarios, otros se ocultaron entre los cerros o dentro del río como omisos. De ahí viene esta canción (Manuel Churata, 2018).

Al grito de “¡Viva Bolivia!” los sikuris se formaron; comenzaron a tocar los bombos y mientras ejecutaban la música partieron marchando hacia la estación del tren de Guaqui. Allí, permanecieron por un largo tiempo, junto a la banda de bronces de la población de Umala (provincia Aroma). Los soldados que iban al Chaco eran despedidos con música militar (le-treta, macarena y pasacalles) y quienes retornaban de la guerra fueron bienvenidos al ritmo del *wayñu*. Así fue como los sikuris acompañaron las victorias y las derrotas de las batallas, ligando su música a este triste acontecimiento de nuestra historia.

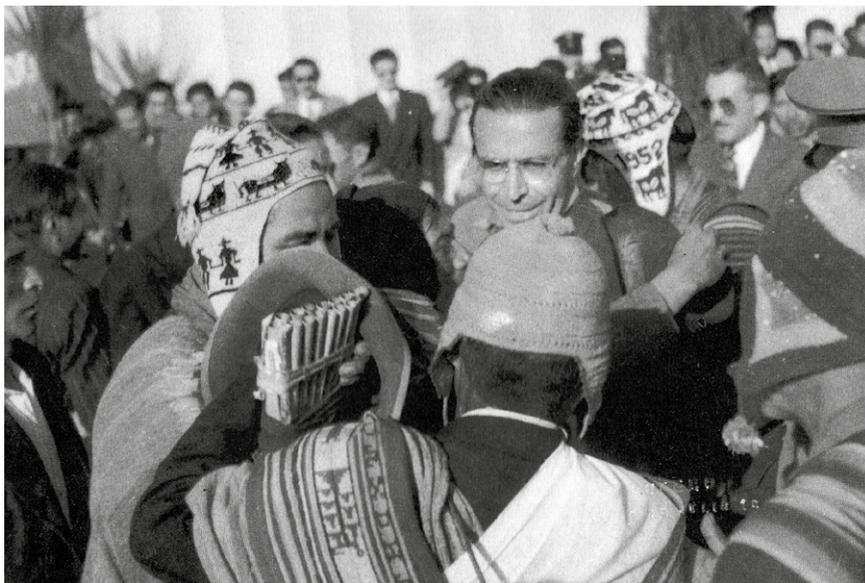
El relato fue ilustrado por el dibujante Salvador Pomar, quien pudo suspender el dinámico movimiento de las memorias en la imagen de los músicos tocando en la estación del tren.



**Figura 2:** Sikuris de Taypi Ayca en la Guerra del Chaco.  
**Fuente:** Ilustración Salvador Pomar (MUSEF, 2019).

6 Palabra aymara que puede ser traducida como “despedida”.

7 “El que va ir, va ir nomás, el que se va quedar va llorar”.



**Figura 3:** Sikuri de Taypi Ayca con Víctor Paz Estenssoro.

**Fuente:** Álbum de la Revolución (1954), José Fellman Velarde (planificación y dirección). Subsecretaría de Prensa, Informaciones y Cultura: s.p.

¿Una imagen anacrónica que ilustra el pasado desde el presente? Efectivamente se trata de una licencia museográfica para sintetizar los recuerdos en una sola imagen.

El camino transitó hacia la Revolución Nacional de 1952, acontecimiento que produjo cambios fundamentales como la Reforma Agraria, la Nacionalización de las Minas y el Voto Universal. Aunque también existieron viejas tácticas de poder que fueron heredadas de la “rosca” y no permitieron realizar un cambio trascendental. Fue el caso del enfoque étnico que mantuvo continuidad con lógicas de apropiación de lo indígena para obtener réditos propios

Durante los festejos del 6 de Agosto de 1955, Día de Bolivia, el Instituto Indigenista Boliviano organizó el recibimiento del presidente chileno, general Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958) con la participación del conjunto de Taypi Ayca-Moroqarqa. Allí, Víctor Castañón, militante emenerista de Italaque, se encargó de coordinar el acontecimiento (Dirección General del Instituto Indigenista Boliviano, 1955). Este documento confirma cómo los sikuris de Taypi Ayca resaltaron frente a otros grupos que conforman el territorio de Italaque; pero también permite comprender cómo el Ministerio de Asuntos Campesinos permitió la reproducción del pensamiento colonial, pues antiguamente fueron los vecinos de Italaque quienes llevaron a los sikuris a tocar para la iglesia, y en esta ocasión se encargaron de llevarlos a tocar para el Estado. De esta manera, no solo se realizó el pongueaje de la fuerza de trabajo, sino también el pongueaje cultural, ya que los músicos sikuris recuerdan que, cuando tocaron para el Estado, jamás recibieron pago.



**Figura 4:** “*Sikuri* en tiempos de dictadura”.

**Fuente:** Ilustración de Salvador Pomar (MUSEF, 2019).

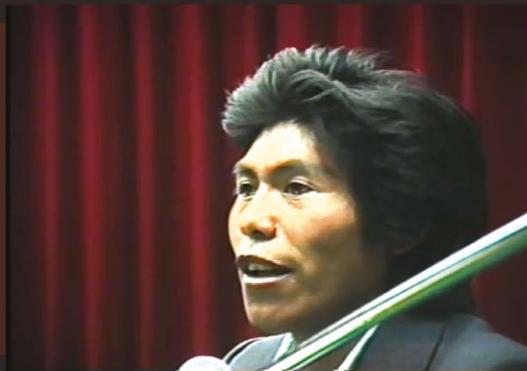
El proceso revolucionario devino en el periodo de dictaduras (1964-1982). Al respecto, Churata recordó que, durante la dictadura del general Banzer, el grupo de Sikuri de Taypi Ayca estuvo a cargo del recibimiento del presidente venezolano Rafael Caldera (Manuel Churata, 2018) quien, en febrero de 1973, realizó una gira por Perú, Colombia, Bolivia y Ecuador para sumar su firma al Pacto Andino y mostrar apoyo a los gobiernos antidemocráticos sudamericanos. Posteriormente, el 6 de agosto de 1975, participaron en el recibimiento del presidente de Venezuela, Carlos Andrés Pérez (Nemecio Huanacu, 2018).

Al abordar a los pobladores de Taypi Ayca respecto al periodo de dictaduras, solamente recuperé ambas experiencias de recibir a presidentes extranjeros. Sucede que, a diferencia del sistemático terrorismo de Estado impuesto en las zonas mineras, la represión militar tuvo baja presencia en las zonas campesinas. Por eso, ilustrar este periodo requirió dialogar con los músicos de Sikuri, para reflexionar sobre la violencia de Estado que perpetraron las dictaduras. Finalmente, aceptaron ser representados en la exposición con los ojos vendados en la puerta del palacio de gobierno.

Pues, los Sikuri de Taypi Ayca no fueron músicos reaccionarios, más bien apoyaron a las dictaduras de manera inconsciente y posiblemente obligada.

## RAMÓN “TITI” CALAMANI

*Pensamiento político propio*



Ramón Calamani Churata. Foto: Archivo Central MUSEF, 1991.

**Figura 5:** Ramón “Titi” Calamani.

**Fuente:** Archivo Central MUSEF (2015).

Fue recién en la década de 1980 cuando en la comunidad altiplánica de Taypi Ayca surgió una voz con pensamiento político propio, Ramón “Titi” Calamani<sup>8</sup> un joven militante indianista que reflexionó sobre la importancia de rebautizar al grupo de Sikuri de Italaque con el nombre de la población de “Sikuri Mallku de Taypi Ayca”.

Su mirada descolonizadora propuso romper las atávicas relaciones de explotación económica y opresión cultural establecidas con el pueblo de Italaque, donde se encontraba la hacienda, las estancias y la iglesia.<sup>9</sup>

En este lado del camino, los acontecimientos que relacionan a los músicos de *sikuri* de Taypi Ayca con el Estado se exhibieron mediante el encuentro de imagen y palabra. Los paneles colgados en los muros permitieron detenernos ante el tiempo para comprender cómo se construyen los recuerdos de la historia nacional a partir de experiencias relacionadas a la música y la danza. De esta manera, pudimos desmontar los discursos sobre el origen, reflexionando sobre cómo la particularidad del *sikuri* de Taypi Ayca se encuentra en su temprana relación con el Estado. Hecho que está relacionado a su profesionalización musical.

8 En Taypi Ayca se lo apodó como Titi, ya que su agilidad física era comparada con la gato andino (*Leopardus jacobita*).

9 En la Reunión Anual de Etnología (RAE) de 1991, Calamani participó con la ponencia titulada “Génesis del Sikuri de Italaque”. Afortunadamente, el MUSEF conserva la grabación audiovisual de esta colaboración, lo que permitió realizar un vídeo sobre su historia de vida llamado *Ramón “Titi” Calamani. Pensamiento político propio* (duración: 7 min 32 seg).



**Figura 6:** Suri y parihuana.

**Fuente:** Fotografías de Fernando Zelada y Carlos Capriles (MUSEF, 2015).

### Ante el muro de la música y la danza

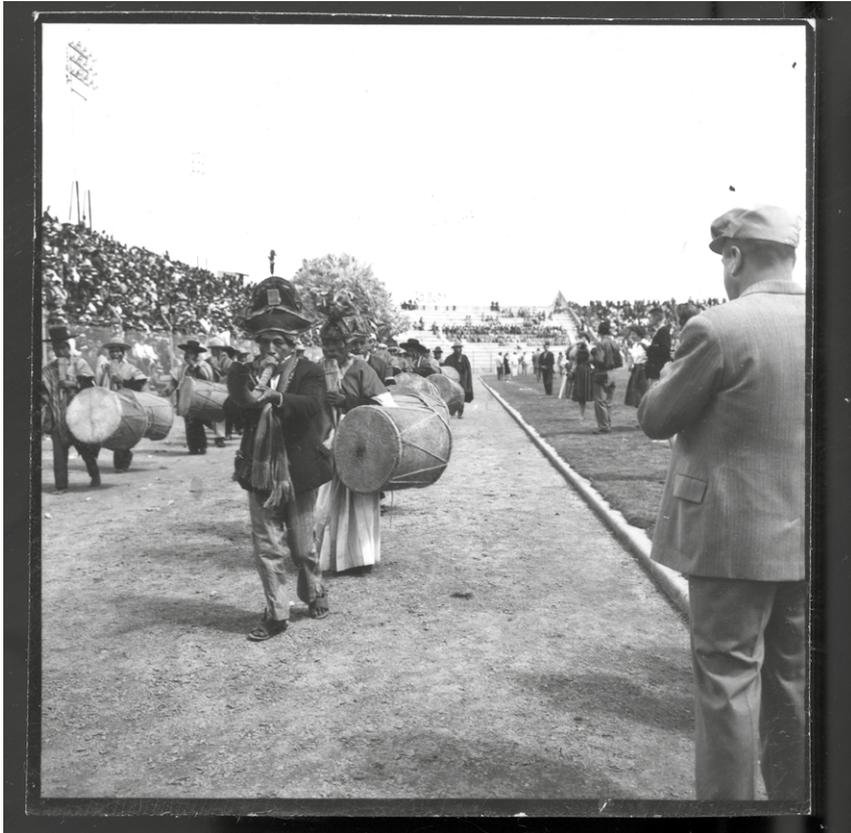
El inicio del camino en *Escuchar al viento* exhibió a los personajes de la música y danza del Sikuri de Taypi Ayca-Italake. Al lado derecho, estaba el suri,<sup>10</sup> caracterizado por el tocado elaborado con plumas del suri, un animal de gran tamaño y fuerza, por lo que representa el lado derecho y masculino de la danza. La historia oral concibe que estas aves tienen el don de saber bailar en círculos y que estas formas inspiraron las coreografías del wayñu (Mamani y Capriles, 2015).

Del lado izquierdo estaba el *much'ulli* o músico danzante, quien utiliza un tocado elaborado con plumas de parihuana o flamenco andino (*Phoenicoparrus andinus*) y viste una prenda llamada “cintura”, que es una falda larga y plisada. En Taypi Ayca se mantiene la creencia de que este plumaje rosa pálido imita a las flores durante el tiempo seco (mayo-septiembre) en que se ejecuta el *sikuri* para alegrar a los Achachilas que son los cerros y montañas tutelares. Al tratarse de un ave que habita el área circunlacustre se le otorga la simbología femenina de la danza. Por eso, determinamos que este lado, encamine los aspectos de la música y la danza

10 Debido a que el suri o avestruz andino (*Rhea pennata*) es una especie en vías de extinción, hace décadas ya los tocados con sus plumas dejaron de ser utilizados para la vestimenta del *sikuri*. Actualmente se emplea un sombrero negro.

En una “tropa” convencional de *sikuri*, los *much'ulli* son siete músicos-danzantes que se ubican al lado izquierdo frente a igual cantidad de *suri* del lado derecho. La vestimenta de la danza es considerada como un emblema guerrero, por eso varios elementos como la *chakana* (ornamento que se utiliza el *much'ulli* en la espalda) y el bombo están relacionados al armamento. Según Edgar Espinal, la forma de la *chakana* es parecida a las cartucheras donde se colocan las balas de los soldados. Esta palabra quechua puede traducirse como “puente”, algo que cruza. También alude a la forma de puente colgante que tiene este ornamento y a la manera en que se usa, cruzando la espalda. En cuanto al bombo, tiene sonido penetrante y fuerte que parece imitar a los disparos (citado en Behoteguy, 2022: 91) (ver Figura 3).

La primera publicación que hizo referencia a los Sikuris de Taipi es *La Paz en su IV Centenario 1548-1948* (Taborga, 1948). Ese mismo año el Comité IV Centenario organizó un festival folklórico en el Estadio Hernando Siles: “Los sikuris de Italaque, calificados por los musicólogos, como los mejores artistas andinos, deleitaron con sus melodías variadas y ricas a los asistentes al estadio (*La Razón*, 24 de octubre de 1948).



**Figura 7:** Participación en un festival folclórico en el estadio Hernando Siles.

**Fuente:** Archivo Central MUSEF (s.f.).

Empero, cuando Manuel Churata recordó la participación en festivales folklóricos fue crítico:

**Gabriela Behoteguy Chávez (GMCH):** ¿De qué manera comenzaron a participar en los festivales folklóricos?

**Manuel Churata (MCH):** Nos venían a recoger de la comunidad y así, como si fuéramos [...] animalitos, nos llevaban hasta la ciudad. Allá claro que también nos trataban bien no más, con vivienda, o sea alojamiento nos daban, nos daban con nuestra coca, traguito, comida.

**GMCH:** ¿Recibían algún honorario?

**MCH:** No, ¿cómo te diría?, eran obligados para ir. Nadie no podía decir no. Obligado, obligado de ir [a] tocar. Nos divertíamos también, aunque ni un centavo no se ganaba (Manuel Churata, 2018).

Con el paso del tiempo surgieron grabaciones discográficas del *sikuri* de Taypi Ayca: desde los discos de 45 RPM que solo contenían una o dos canciones, hasta el disco de vinilo de la década de 1960 con once canciones; luego los casetes propagados en la década de 1990 y los CD de principios del siglo XXI.<sup>11</sup> También fue crucial la difusión de su música por la radio, en especial Radio San Gabriel que tiene una gran cantidad de audiencia de población aymara.

La tecnología hizo posible que el grupo de *sikuri* sea más escuchado y conocido. Sin embargo, músicos locales comprenden esta experiencia desde el efecto contrario, ya que las grabaciones permitieron que otros grupos puedan escuchar reiteradamente la música hasta recurrir al plagio (Churata, 2018). De esta manera surgieron las tropas de *sikuri* urbano que llevaron a los músicos de Taypi Ayca a repensar el discurso sobre el origen del *Sikuri* de Italaque y plantear la patrimonialización.

Otro punto abordado en la acera izquierda fue la relación entre los músicos de *sikuri* de Taypi Ayca con la iglesia de San Miguel de Italaque, que es el pueblo donde se encontraban los patrones y la población no indígena. Su participación no solo consistió en viajar al pueblo para ejecutar el *sikuri* durante las celebraciones de la iglesia;<sup>12</sup> sino que además se encargaban de limpiar los caminos, la plaza y pasar el cargo del Alcalde Mayor.

11

- Discos de 45 RPM: *Sicuris de Italaque* (Discos Méndez, s.f).
- Vinilo: *Sicuris de Taypi Ayca-Italaque* (1968).
- Discos de 33 RPM: *HUAYCHOS*.
- Cassete: *Sicuris de Taypiayca "Italaque"* (Producciones Andino *Tape and Records*, 1990).
- Casete: *Sicuris de Taypi Ayca* (Producciones Musicales "Andino" Alta Fidelidad, 1990).
- CD: *Conjunto Autoctóno Sikuris Mallkus de Taypi Ayca-Italaque* (Discolandia, 2000). (Archivos "Ajayus de Antaño" y Nemecio Huanacu).

12 *Corpus Christi*; Virgen del Carmen (16 de julio); San Francisco (20 de septiembre) y San Miguel (29 de septiembre).

Al respecto, Huanacu reclama que: “[los de Italaque] se sentían dueños de los indígenas, de su música y de todo lo que los indígenas poseyeran. Es en este sentido que obligaron a los sicuris de Taypi a adoptar el denominativo de Sicuris de Italaque, pero que en realidad debió llamarse sicuris de Taypi Ayca” (Nemecio Huanacu, 2018). Desde esta perspectiva, la denominación “Sicuris de Italaque” fue a causa del pongueaje de la fuerza de trabajo y de la música ejecutada en favor de la población no indígena.

Posiblemente no sea casualidad que el santo patrono de Italaque sea San Miguel Arcángel, pues en su iconografía se encuentra pisando una serpiente gigante. Y el *sikuri* es un estilo musical, pero también es una especie de anaconda gigante (*Eunectes beniensis*) que habita en la Amazonía; en consecuencia, la coreografía de esta danza suele imitar el zigzagado de su andar. De la misma manera, los músicos de Sikuri de Taypi Ayca perciben que fueron pisoteados por la población de Italaque.

### **A modo de cierre: desmontando el origen**

La temática principal de la sala atravesó los hitos de la historia boliviana desde las memorias de los propios músicos de Sikuri de Taypi Ayca, desarrollando la activa participación que tuvieron dentro del ámbito estatal y reflexionando sobre la profesionalización musical de la comunidad. Sin embargo, el derrotero de la modernidad devino en la conformación de grupos de *sikuri* urbanos que, poco a poco, fueron apropiándose del escenario de los actos gubernamentales. Por eso, investigadores locales como Nemecio Huanacu vieron la necesidad de repensar el discurso sobre el origen del Sikuri de Italaque y solicitar la patrimonialización del Sikuri de Taypi Ayca como una manera de reconocimiento estatal.

Cada una de las imágenes, colgadas en los muros, permitieron detenernos ante el tiempo para comprender cómo diferentes acontecimientos históricos forman parte de los elementos de la música y la danza, pero además son parte de las memorias de los músicos de *sikuri* más antiguos de la comunidad, quienes conservan la historia oral y también testimonios que nada tienen que ver con los discursos sobre el origen de aquel.

A partir de las reflexiones de Manuel Churata y Ramón Calamani, la exposición planteó que, en el pasado, las relaciones establecidas entre el Estado y los músicos de Sikuri se desarrollaron a partir del pongueaje cultural. Actualmente, la relación se construye de manera diferente a partir de las leyes de patrimonio. Por ejemplo, actualmente se pretende que la Ley Departamental N° 80 que declaró a Taypi Ayca como cuna del Sikuri, alcance nivel plurinacional (Sicuris Taypi Ayca Italaque, 2023). Por eso, aunque claramente no causó impacto alguno en la comunidad, la exposición intentó transmitir un mensaje crítico en torno a estos procesos patrimonialistas.

Puesto que, a partir de la patrimonialización, la histórica relación entre la comunidad de Taypi Ayca y el Estado parece dejar de lado la desigualdad histórica en nombre del reconocimiento. Y es que este tipo de leyes promueven ideologías que desactivan el pasado para

transformarlo en objeto de exhibición y consumo (Raggio, 2023). Por eso, en cierta medida, conservan las relaciones colonialistas del pasado.

## Agradecimientos

Agradezco la confianza y el cariño de las personas de Taypi Ayca. Especialmente a Manuel Churata y su hija Sabina, Leandro Calamani (†), Mario Paco, Nemecio Huanacu y Edgar Espinal por todos los momentos compartidos.

## Bibliografía

- BEHOTEGUY, Gabriela.  
2022. “Sikuri Revolucionario”. En: *Piedra de agua*, núm. 27: 89-96.
- BIGENHO, Michelle y Henry STOBART.  
2018. “Archivando la pericia con miras al patrimonio: Procesos de patrimonialización, conocimiento experto y el archivo como aspiración”. En: *Revista Transcultural de Música*, vols. 21-22: 1-14.
- BIGENHO, Michelle, Henry STOBART y Richard MÚJICA.  
2018. “Del indigenismo al patrimonio: Una introducción al dossier sobre música y patrimonio cultural en América Latina”. En: *Revista Transcultural de Música*, vols. 21-22: 1-21.
- CÁMARA DE DIPUTADOS DE BOLIVIA.  
2015. “Ley Departamental N° 80 de 21 de enero de 2015. La Asamblea Legislativa Departamental de La Paz, Declara Patrimonio Cultural, Inmaterial del Departamento de La Paz a la Música y Danza Autóctona de los SIKURIS MALLKUS DE TAYPI AYKA- ITALAQUE”. Disponible en: <https://diputados.gob.bo/> (consultado el 19 de junio de 2023).
- CASTELBLANCO, Daniel.  
2017. “Dos intelectuales indigenistas y su influencia en la popularización del estilo musical de los Sikuris de Italaque (1926-1963)”. En: *Revista Mundo Sikuri, edición de aniversario 25 años Sikuris Mallkus 12 de Mayo: 32-38.*
- CÓNITZER, Guert.  
1942. “Lectura del Sr. Guert Conitzer”. *Boletín de la Sociedad Geográfica «Sucre»*. Editorial Charcas. Sucre, Bolivia.
- DIDI-HUBERMAN, Georges.  
2005. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, Argentina.
- EGUINO, Fenelón.  
1906. *Breves notas sobre la música indígena en Bolivia*. Kraft. Buenos Aires, Argentina.
- FERNÁNDEZ NARANJO, Nicolás.  
1948. “La vida musical en La Paz”. *La Paz en su IV Centenario 1548-1948. III: Monografías Literaria, Científica, Artística, Religiosa y Folklórica: 259-277*. Imprenta López. Buenos Aires, Argentina.
- La Razón*.  
1948. “Las Provincias de La Paz ofrecieron en el certamen de danzas de ayer expresiones folclóricas de gran autenticidad y valor”. 24 de octubre. La Paz, Bolivia.
- MAMANI, Mauricio y Carlos CAPRILES.  
2015. Suri Awicha. *La “doncella” andina. Propuesta de conservación de una especie en vías de extinción*. CIMA. La Paz, Bolivia.

MELLADO, Leonardo y Pablo ANDRADE.

2020. "Museología mestiza. Dinamicidad teórico metodológica para enfrentar museos plurinacionales y poscoloniales". En: *IFOCOM Study Series*, vol. 48, núm. 1: 165-182.

MÚJICA, Richard.

2016. *Patrimonialización de la música-danza de la sikureada: tensiones entre patrimonio cultural inmaterial, propiedad y desigualdad en localidades del Altiplano boliviano*. CLACSO. Buenos Aires, Argentina.

PAREDES, Rigoberto.

1913. *El arte en la altiplanicie*. Taller Tipográfico Gamarra. La Paz, Bolivia.

RAGGIO, Sandra.

2023. *Patrimonialización de la memoria* [página de Facebook]. Recuperado el 27 de junio.

<https://www.facebook.com/sandra.raggio.5/posts/pfbid07oyi43eySRZvEZKjHq9eTkFcoRh-v1LK8XW4HACSHjzdmmsbBm3LzsYi5efr23ql>

Sicuris Taypi Ayca Italaque.

2023. *Reunión para socializar Proyecto de Ley 080 Sicuris de Taypi Ayca a nivel Nacional* [página de Facebook]. Recuperado el 30 de junio.

[https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=pfbid0ge4FFZTbZcGJDCWZxvcFrg5Xw-jMXLkkdPwoun1M1JqYrTAZ6ez5n1WAMAurUApBfl&id=100066505432181](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0ge4FFZTbZcGJDCWZxvcFrg5Xw-jMXLkkdPwoun1M1JqYrTAZ6ez5n1WAMAurUApBfl&id=100066505432181)

Subsecretaría de Prensa, Informaciones y Cultura.

1954. Álbum de la Revolución (planificación y dirección de José Fellman Velarde). Subsecretaría de Prensa, Informaciones y Cultura. s.l.

TABORGA, Carlos.

1948. "Provincia Camacho". *La Paz en su IV Centenario 1548-1948. I: Monografía Geográfica: 245-272*. Imprenta López. Buenos Aires, Argentina.

## Entrevistas

Agustín Churata. Anciano de Taypi Ayca. Fue guía de la tropa de *sikuri*. Actualmente se dedica a tejer con telar a pedal y a la agricultura. Sus memorias y perspectivas fueron centrales para la exposición *Escuchar al viento* (se realizaron varias entrevistas entre 2018 y 2019).

Edgar Espinal. Actual guía de la tropa de *Sikuri* de Taypi Ayca. Trabaja como albañil, es tejedor en telar horizontal y nuero de Agustín Churata. Su presencia fue fundamental en el montaje de la exposición *Escuchar al viento* (se realizaron varias entrevistas entre 2018 y 2019).

Manuel Churata. Músico de *sikuri* y tejedor de Taypi Ayca. Su padre, Agustín Churata, es uno de los *sikuri* más reconocidos y recordados en la comunidad (entrevista realizada el 28 de agosto de 2018).

Nemecio Huanacu. Comunario de Taypi Ayca. Es abogado e investigador local de Taypi Ayca. Durante la investigación era funcionario de la municipalidad de Mocomoco y su trabajo fue central para la exposición *Escuchar al viento* (se realizaron varias entrevistas entre 2018 y 2019).

Remigio Quispe. Comunario, es chofer y agricultor de Taypi Ayca. Durante la investigación era funcionario de la municipalidad de Mocomoco. Su presencia fue central para la exposición *Escuchar al viento* (se realizaron varias entrevistas entre 2018 y 2019).

Sabino Chávez. Comunario de Umanata. Arquitecto, investigador local y *sikuri* de la comunidad de Umanata (entrevista realizada vía *WhatsApp* en 2023).

## SONIDOS ALEGRES Y RITUALES EN TIWANAKU. UNA REVISIÓN DE SUS INSTRUMENTOS MUSICALES

Ana Gabriela Usnayo Poma<sup>1</sup>  
Salvador Arano Romero<sup>2</sup>

### Resumen

Al igual que en la actualidad, el pasado estuvo cargado de sonidos, músicas y expresiones sonoras para comunicarse y entablar diálogo con lo que nos rodea. En nuestro territorio los hallazgos de objetos arqueológicos relacionados a este tema han permitido vislumbrar un mundo complejo de relaciones sonoras. Desde aquellos objetos filiados para el Formativo, hasta la variada gama de instrumentos inka, las sociedades del pasado los han utilizado para diferentes actividades a lo largo de la historia. Por este motivo, este artículo busca hacer una revisión bibliográfica y sistematizar, de alguna manera, los hallazgos relacionados a objetos sonoros asociados al período Tiwanaku. Así, identificando instrumentos musicales aerófonos, idiófonos y membranófonos, tanto a partir de objetos específicos como en representaciones de los mismos en diferentes soportes. Entre algunos de ellos se han identificado *sikus*, *pin-killos*, flautas, entre otros. Todas estas expresiones sonoras se relacionan en gran medida con rituales y festividades, mostrando desde momentos alegres hasta trágicos, dependiendo de los posibles tonos que emanan los instrumentos. Sin embargo, al igual que en nuestros tiempos, es posible que estos sonidos se relacionen con el ciclo agrícola y climático.

**Palabras clave:** Tiwanaku, instrumentos musicales prehispánicos, sonidos rituales, sonoridades festivas.

### Introducción

Todos, en algún momento de nuestra vida, nos hemos puesto a disfrutar de una canción o un tema musical que ha llegado a formar parte de nuestra cotidianidad, quizá incluso marcando momentos felices o tristes. Al parecer, esta expresión artística ha sido hecha para crear algún tipo de efecto en las personas que la escuchan, la oyen o la sienten.

La música es el arte de combinar bien los sonidos en el tiempo que, de manera más técnica, se traduciría como un conjunto de tonos ordenados de manera horizontal (melodías), y de manera vertical (armonías) (Guerrero, 2016). La finalidad de todo esto es que la música tenga, como característica principal, ser placentera y agradable al oído de quienes la escuchan.

---

1 Egresada de la carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA).  
Correo electrónico: anagabriela.agup@gmail.com

2 Arqueólogo. Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Correo electrónico: salaranoromero@gmail.com

No se sabe con exactitud cuándo empezó, pero posiblemente la música tuvo un origen divino y su sonido representaba el mensaje de la naturaleza y del ser humano (Vázquez, 2005). A partir de ello, el ser humano sintió la necesidad de expresarse y de comunicarse, emitiendo ruidos o imitando algún tipo de sonido de su entorno, creando así un lenguaje distinto y dando paso al nacimiento de la música (Sag, 2009).

Las sociedades andinas, tanto del pasado como del presente, no están alejadas de ello, puesto que sus canciones, danzas y músicas se relacionan mucho con el entorno. En este sentido, conjuntamente con una recopilación bibliográfica, tratamos de enfatizar este carácter de los instrumentos musicales en el Tiwanaku prehispánico (datos arqueológicos) y el actual (datos etnográficos). Por lo tanto, la ejecución de cada tipo de instrumento se dio en períodos específicos y estuvo destinada a actividades concretas, todas ellas en relación con un calendario agrícola y climático.

### **Registro etnohistórico sobre instrumentos musicales en la región andina**

Se dice que el origen de los instrumentos musicales tenía raíces mitológicas, es por eso que su sonido se entendía como la voz de los dioses (Arqueología Mexicana, 2008).

Las crónicas y escritos nos muestran un poco cómo se realizaba la ejecución de estos artefactos, y para nuestro contexto tenemos a las crónicas del Inka Garcilaso de la Vega (1976), quien menciona la manera de hacer música en el período inkaico, pero además refleja la forma de los artefactos musicales y la existencia de cánticos:

De música alcanzaron algunas consecuencias, las cuales tenían 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.

Tuvieron flautas de cuatro o cinco puntos, como las de los pastores; no las tenían juntas en consonancia, sino cada uno de por sí, porque no las supieron concertar; por ellas tañían sus cantares compuestos en verso medio, los cuales por la mayor parte eran de pasiones amorosas, ya de placer, ya de pensar, de favorecer o disfavores de la dama (De la Vega, 1976: 113).

Por su parte, De Cieza de León (1553) menciona que los inkas hacían el uso de flautas para interpretar himnos de guerra e himnos fúnebres: “con atambores y salían con sonos tristes cantando por aquellas partes por donde el señor solía festejarse más a menudo” (1553 [2005]: 181). Asimismo, Guamán Poma de Ayala realizó varios dibujos de personajes locales, tocando instrumentos musicales (Figura 1). Este autor hace referencia a la forma de elaboración de algunos artefactos sonoros con el cuerpo de un enemigo de guerra llevado a cabo, en este caso, por el capitán Rumiñau Cinchicona: “[...] por traición mató al príncipe infante Illescas Inoc de cuya piel mando hacer un tambor; del cráneo hizo mate para beber chicha; de los huesos, Antara o flautilla; de los dientes y muelas un Quiro-Guallca, o sea gargantilla o collar” (Poma de Ayala, 1615 [1992]: 118).

Si bien se tiene esa descripción para épocas conflictivas, Poma de Ayala también hace mención del uso de instrumentos musicales para ceremonias matrimoniales: “[...] recorriendo toda la calle se trasladarán los desposados, con mucho acompañamiento y, llevando comparsas que irán tocando trompetas, chirimiyas y flautas” (Poma de Ayala, 1615 [1992]: 195).

Bernabé Cobo (1653) también hace su contribución con una descripción de algunos instrumentos musicales utilizados para festividades nativas dentro del Tawantinsuyu:

El instrumento más general es el atambor, que ellos llaman Huáscar: hacíanlos grandes y pequeños, de un palo hueco tapado por ambos cabos con cuero de llama, como pergamino delgado y seco. Los mayores son como nuestras cajas de guerra, pero más largos y no tan bien hechos; los menores como una cajeta pequeña de conserva, y los medianos como nuestros tamborinos.

Ahí claramente hace una descripción de una *wankara* o *caja* que era también ejecutada en festividades. A continuación, hace una descripción del *jauk'aña*:

Tocándolo con un solápalo, el cual a veces por gala está cubierto de hilo de lana de diferentes colores; y también suelen pintar y engalanar los atambores. Tócanlo así hombres como mujeres; y hay bailes al son de uno solo y otros en que cada uno lleva atambor pequeño, bailando y tocando juntamente (Cobo, 1653 [1964]: 270).

De la misma manera, identifica a algunos aerófonos o instrumentos de viento:

También usan cierta suerte de adufes, nombrados huancartinya; y pífano, llamado pincollo Antara es otro género de flauta corta y ancha. Anaquena es una caña sola como flauta, para contar endechas. Quepa es una suerte de trompetilla que hacen de un calabazo largo. 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 palmo y las demás van decreciendo por su orden: llaman a este instrumento ayaríchic, y tócanlo puesto sobre el labio bajo y soplando en las dichas flautillas, con que hacen un sordo y poco dulce sonido. Tocan asimismo caracoles y otros instrumentos de menos cuenta (Cobo, 1653 [1964]: 270).

Finalmente, hace una interesante referencia acerca de los idiófonos:

Fuera de las galas y arreos que sacan en sus bailes, se ponen en la garganta del pie sartas de sus cascabeles, que son de dos o tres maneras. Los incas los usaban antiguamente de ciertas cáscaras de frísoles grandes y de colores que hay en las provincias de los Andes, y llamábanse estos cascabeles Zacapa. Chanrara son otros que hacían de cobre y plata como campanillas. Los más comunes eran los que se llaman churu, los cuales eran de caracoles de mar larguillos y de varios colores (Cobo, 1653 [1964]: 270).

En los escritos de Francisco de Ávila (citado en Taylor, 1966 [2008]), también se hace mención de algunos instrumentos como la “*wankara*”, la “*antara*” y el “*pincullu*” o “*pinquillo*”.

la mujer del zorro, la “zorrilia”, llevaba la chicha y el tambor y su marido la antara [...]. Mientras Macahuisa hablaba, una boconada de llacsa llacsa salía de su boca como si fuera humo. Llevaba, en aquel entonces, una antara de oro su pincullu también era de oro (citado en Taylor, 1966 [2008]: 105).

A diferencia de los demás, en estos escritos se hacen notar que los instrumentos musicales eran ejecutados por deidades y seres sobrenaturales, aspecto que refuerza lo planteado anteriormente.

## **Evidencia arqueológica de instrumentos musicales prehispánicos en Tiwanaku**

### ***Aerófonos***

Los aerófonos son instrumentos musicales cuyo generador de sonido es el aire oscilante. Por lo general, también son denominados instrumentos de viento que emiten sonido gracias a la vibración del aire, y su tonalidad puede variar de acuerdo al grosor y al tamaño del instrumento como tal (Hortelano, 2003).

Tiwanaku parece ser el referente en cuanto a aerófonos, siendo varios los ejemplos de este tipo de instrumentos encontrados en contextos pertenecientes a esta cultura. Al mismo tiempo, se han encontrado estatuillas y representaciones iconográficas de músicos.

Para empezar, Janusek (1993) nos presenta una serie de aerófonos encontrados en el sitio Misiton I de Lukurmata en Tiwanaku (Figura 1). En este lugar se pudo hallar un posible taller de producción de instrumentos musicales pertenecientes a la época IV y V. Según el autor, este complejo está ubicado en el extremo norte de una terraza que por lo menos revela seis momentos de ocupación residencial, en los cuales se habría realizado la producción de instrumentos musicales. En las excavaciones se encontró huesos largos de camélidos, raspadores hechos de sus costillas, pulidores y lascas líticas, herramientas que habrían servido para la producción de flautas de pan o *sikus*. Al haber sido abandonado este sitio, los ocupantes habrían dejado algunos grupos de artefactos sin acabar, mostrando de alguna forma la cadena operatoria de estos instrumentos.

El hallazgo muestra veinticinco instrumentos sonoros, donde el tamaño varía de entre 7.5 cm a 19.5 cm de largo. Esta variación en el tamaño, según Janusek, tiene que ver con el tono que producen, acercándose a las notas musicales, entre graves y agudas. Los tubos óseos habrían sido pulidos por el extremo terminal más pequeño, ya que este tiene una embocadura adecuada como para poder obtener una tonalidad de manera más fácil. También se adecuó el canal interior de cada tubo para obtener diferentes notas musicales. Esto es importante, pues mediante dicha característica se puede diferenciar a este tipo de tubo de los usados propiamente para inhalar.

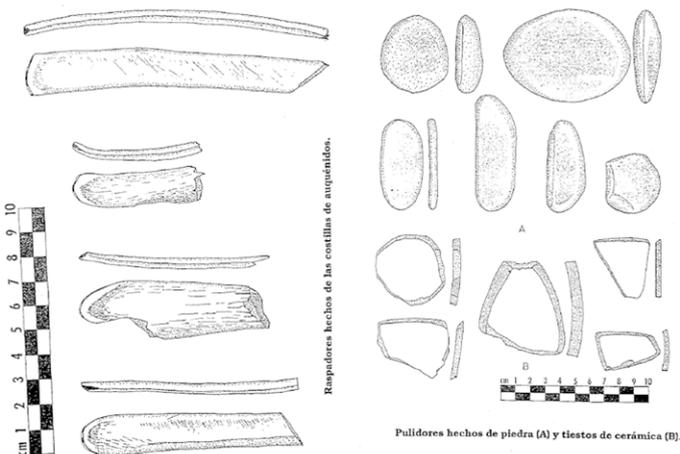
Janusek también destaca que la acción de separar continuamente los anillos pequeños de los extremos de cada hueso largo podría haber sido parte de un método para poder conseguir notas específicas. Asimismo, se puede notar que las marcas de corte en los

extremos terminales de cada tubo parecen representar un continuo cambio sobre la nota musical que se intentaba crear.

Dentro del taller se encontraron: raspadores de costilla de camélido usados para limpiar el interior y exterior de los huesos largos (Figura 2). Fragmentos de cerámica y piedra, para pulir los extremos terminales de los tubos de hueso. Lascas líticas no retocadas, empleadas como cuchillos para separar los extremos terminales de los huesos y posiblemente para perforar y finalmente una plataforma de pelvis de camélido, para cortar los huesos.



**Figura 1:** Flautas encontradas por John Janusek en Lukurmata.  
**Fuente:** Janusek, 1993: 42-43.



**Figura 2:** Parte de las herramientas halladas en el sitio Misiton I.  
**Fuente:** Janusek, 1993: 38-39.

En Chile, propiamente en Arica, se han dado hallazgos fabulosos relacionados a la cultura Tiwanaku y donde algunos investigadores evidenciaron una fuerte influencia de la misma en sociedades prehispánicas locales (Uribe y Agüero, 2001). Aquí se han identificado *sikus* y *antaras* que, morfológicamente, presentan diferencias, por lo cual tienen distintos universos sonoros y musicales según Pérez de Arce (2004). Los *sikunaka* llevan dos hileras de tubos (*ira* y *arca*) que, por lo general, se ejecutan de forma grupal. Para el caso de la *antara* solo lleva una hilera de tubos y con este se tiene la posibilidad de que puede ser ejecutada de forma individual (Pérez de Arce, 2023).

Otro hallazgo importante que el mismo Pérez de Arce (2004) menciona es que se encontraron 150 *sikus* en la región de Arica. De estos, el musicólogo logró analizar 14 ejemplares y pudo destacar que sus dimensiones varían de entre ocho a 35 cm. Al igual que Janusek, hace notar que esta variabilidad en el tamaño también afecta a las posibilidades melódicas pero, a diferencia de las encontradas en Lukurmata, estos *sikus* están hechos de tubo de caña cerrada y además se encuentran unidos en filas de tres y ocho tubos.

En San Pedro de Atacama no se evidenciaron *sikus*, aunque sí se hallaron aerófonos de tubos cerrados acompañados de un asa lateral hechos de piedra y madera. Estos ejemplares casi son homogéneos en su estructura formal y acústica con un tamaño de 26 cm de largo que pueden variar un centímetro como máximo una de otra, gracias a lo cual se da una leve diferencia tonal, pero con un mismo diseño acústico (Pérez de Arce, 2004).

Las *antaras* hechas antiguamente de arcilla, roca o madera tenían un típico sonido rajado por la forma geométrica interna de sus tubos (Pérez de Arce, 2021), y por ello su construcción requería una gran habilidad, sensibilidad auditiva y un conocimiento muy específico (Fabre *et al.*, 2012). Esas características hacían que este artefacto sonoro sea de uso exclusivo para actos ceremoniales de tipo ritual, a diferencia de los *sikus* que eran usados de manera festiva (Sánchez, 2018). Este instrumento probablemente se originó dentro la cultura Paracas o Nazca del Perú (Pérez de Arce, 2021), pero un tipo de *antara* también ha sido relacionada con la cultura Tiwanaku, denominándola *antara* surandina, la cual se encuentra dispersa en una extensa zona que incluye Potosí, Cochabamba, La Paya, Santa María, San Pedro, Copaipó, Diaguita, Aconcagua e incluso llegando hasta el área Mapuche (Fabre *et al.*, 2012).

Estos hallazgos arqueológicos nos hablan claramente del nexo de la *antara* con actos rituales y de sacrificio como las tabletas de rapé encontradas en el Norte de Chile con una notoria iconografía donde se muestra al chamán con toda una representación del acto ritual y de todos los componentes de ese momento. En esta escena claramente se puede observar que el personaje principal (*shaman sacrificador*) sostiene la cabeza cortada bajo la barbilla (Pérez de Arce, 2004). Este nexo entre la *antara*, la cabeza decapitada y la posición de ambos por debajo de la barbilla, podría estar reflejando que el sonido producido por la *antara* sería el mismo que producen la víctima y el decapitador a la vez.

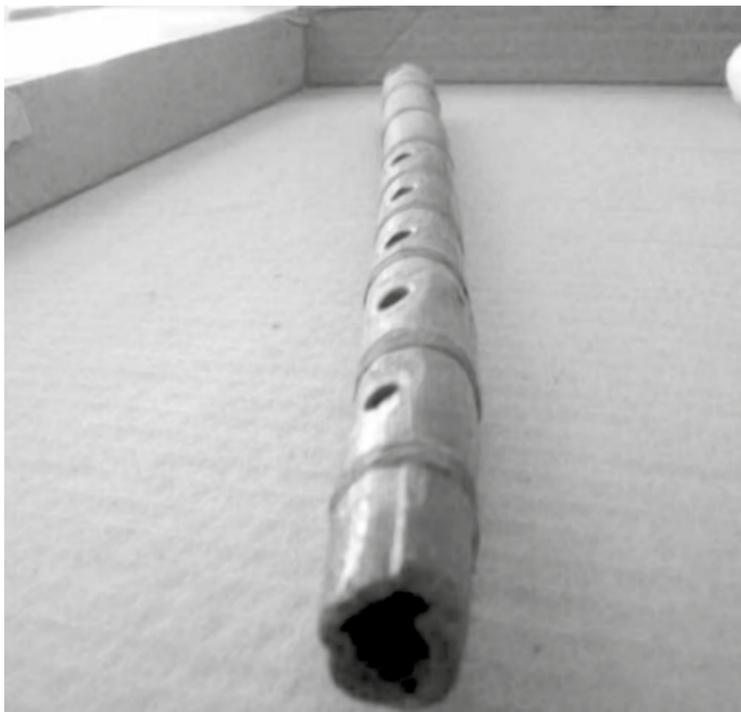
Continuando con la *antara*, en la localidad de Panquehue (Chile) se dio el hallazgo de un taller de flautas de pan, donde aún se podían evidenciar fragmentos de aerófonos que pertenecerían a 24 instrumentos diferentes. De estos, la mayoría parecen pertenecer a antaras. Se cree que el trabajo y tiempo invertido en este instrumento solo pudo haber sido realizado por artesanos especializados que probablemente pertenecieron a la élite, y que además habrían formado una posible escuela de artesanos antaristas capaces de traspasar su conocimiento a través del tiempo (Fabre *et al.*, 2012).

Por su parte, *El Boletín* del Instituto de Investigaciones Antropológicas del Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón (2000), menciona un hallazgo por demás interesante realizado por el coronel Eric von Rosen en Iruya, frontera entre Argentina y Bolivia. Se trata de una flauta de pan en piedra blanca con pequeñas perforaciones laterales y con cinco tubos. Pérez de Arce (2004) dio a conocer la existencia de tres sikus o antaras en material lítico, uno que se encontraría en el Museo de Oruro, un segundo en el Museo Universitario de Potosí y el último en el Museo del Hombre de París, Francia. Todos ellos relacionados a la cultura Tiwanaku.

Pero no solo las antaras y los sikus se hacen protagonistas en este grupo, porque también aparecen las flautas individuales en escena. Dentro de este tipo de instrumentos musicales encontramos a la quena o *pinkillu* que –dicho sea de paso–, en la actualidad sigue siendo usado como componente importante de la música en el Altiplano (Mujica, 2016). Por su parte, Posnansky (1896) registró una flauta tipo quena con cuatro agujeros frontales.

Asimismo, Federico Diez de Medina (citado en Querejazu, 1983 [2005]), describe algunos ejemplares de su colección con forma de *pinkillo* y menciona una flauta trabajada en una tibia humana que probablemente fue cercenada de un adversario y que habría sido utilizada como amuleto o trofeo. Esta pieza está finamente pulida y tiene cuatro agujeros frontales, por lo tanto, equivaldría a un *pusi ppia* (“de cuatro agujeros”). Otro ejemplar de la misma colección estaría hecho de hueso de llama, decorado con una simbólica serpiente con cabeza humana. Querejazu (1983 [2005]) también menciona otro ejemplar hecho de hueso de camélido, el cual estaría decorado con un personaje sacado de la Puerta del Sol y debajo de este estaría simbolizado un puma.

Pero si seguimos hablando de este instrumento también podemos citar a la flauta travesa de Tiwanaku. Esta fue analizada por Rafael Francisco Díaz (2013), quien menciona que este artefacto llegó al norte de Chile como un objeto de ofrenda o regalo por parte de los colonos tiwanakotas (Figura 3). Se cree que este objeto sonoro sería de utilidad para rituales principalmente, pues se lo habría hallado dentro de contextos funerarios de shamanes. En cuanto a su forma tiene un tamaño pequeño y delgado, sus dimensiones son de 24.5 cm de largo, 2.1 cm de ancho y diámetro interior de 1.7 cm. Lleva seis orificios y la que está al principio está mucho más alejada de las demás. La materia prima para su elaboración son caña o madera, que habría sido obtenida de sectores amazónicos por parte del estado tiwanakota.



**Figura 3:** Ejemplar original de la flauta transversa Tiwanaku.

**Fuente:** Díaz, 2013: 14.

En este universo de los aerófonos no podemos olvidar a los silbatos Tiwanaku encontrados y registrados en algunos trabajos como el de Bustillos (1989), quien menciona dos de ellos: uno que pertenecería a Tiwanaku I, hecho de cerámica y otro correspondiente a la época clásica. Este instrumento se encontraría en el Museo del Oro de la ciudad de La Paz. Para complementar, Querejazu (1983 [2005]) describe también algunos silbatos pertenecientes a la colección Diez de Medina y menciona que existe una diversidad de silbadores y los materiales que se utilizaron para crearlos van desde el metal, hasta la cerámica, madera y caña. Uno de estos silbatos estaría adornado con una pequeña cabeza de ave y dos pequeños agujeros a los lados para llevarlo colgado. Otro ejemplar se trataría de uno que simbolizaría a un barrigón enmascarado y con las manos sobre el vientre.

Finalmente, para este grupo podemos citar a las trompetas o pututus, tan mencionadas por autores que creen que este instrumento fue utilizado solo por la élite de Tiwanaku, pues no se lo habría hallado en ningún contexto periférico y solo se lo puede observar en la iconografía de la Puerta del Sol (Pérez de Arce, 2004). Diez de Medina (citado en Querejazu, 1983) también tendría dentro su colección pututus o kkepas con una forma tubular rectilínea. El etnomusicólogo Marcelo Torres (s.a.) también habla sobre la trompeta citando a Posnansky, quien describe a un trompetero que se encuentra en la banda inferior de la Puerta

del Sol. Si nos ponemos a revisar la iconografía de esta estela lítica, evidentemente se puede observar a un personaje que lleva delante de la boca un artefacto.

### **Ideófonos**

Los idiófonos son un tipo de artefacto que tienen sonido propio, pues puede generarlo por su misma vibración sin necesidad de cuerdas, membranas o columnas de aire (Hortelano, 2003).

El más importante para este grupo, para nuestro caso de estudio, es un vaso sonajero recuperado en la provincia Carrasco del departamento de Cochabamba. En este sitio se encontró este artefacto como parte de una ofrenda junto al entierro de un niño (Sánchez y Sanzetenea, 2003). Este *keru* cuenta con una altura de 17.4 cm y 6.6 cm de diámetro. Tiene una base pedestal amplia pero cerrada, donde al parecer se encuentran piedrecillas que imitan un sonido al momento de manipularlo.

También podemos mencionar a los cascabeles de bronce bañados en oro que se encuentran dentro la colección Diez de Medina (Sánchez y Sanzetenea, 2000). Querejazu también hace mención de este artefacto que habría sido hallado en una excavación en Tiwanaku junto a una especie de adorno para danzar hecho también de bronce. Este mismo autor menciona además a otros dos ejemplares de ideófonos: el primero estaría construido de bronce, formado por cuatro husos esféricos, dos cabecitas de *wari* (“vicuña”) y su respectivo suspenso; el segundo se trataría de un cascabel que presenta un asa para llevarlo colgado y su forma representaría a un ratón estilizado (Querejazu, 1983 [2005]).

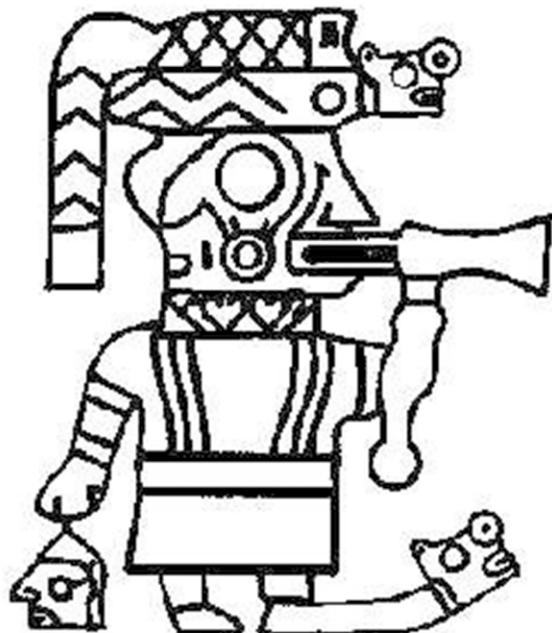
### **Membranófonos**

Los membranófonos son instrumentos sonoros cuyo generador de sonido es una membrana que vibra, la cual en la antigüedad estaba hecha de cuero que debía estar muy bien tensado (Hortelano, 2003).

Los registros que evidencien membranófonos Tiwanaku son casi inexistentes y solo se pudo llegar a conocer un dato que menciona la presencia de tambores Tiwanaku y que se encontraría en la colección de Federico Diez de Medina (Sánchez y Sanzetenea, 2000). Las crónicas también hablan de esta *wankara* que habría sido hecha con cueros de animales (Cieza de León, 1553) e incluso de humanos (Poma de Ayala, 1615).

### **Representaciones de músicos tiwanakotas**

El trompetero del cual nos habla Marcelo Torres (s.a.) se encuentra en la banda inferior de la Puerta del Sol y se trataría de un músico quien lleva en la boca una especie de *pututu* o trompeta. A este se lo denomina como “el trompetero o cornetero” de la Puerta del Sol (Figura 4). Este singular personaje parece estar ejecutando un artefacto sonoro con la boca que parece tratarse de una corneta y sería el encargado de dar inicio al solsticio según Torres.



**Figura 4:** Músico heraldo trompetero.  
**Fuente:** Agüero y Martínez, 2019.

Existen descripciones hechas por Querejazu (1983 [2005]) sobre las representaciones de músicos que se encuentran dentro de la colección Diez de Medina. Se tratan de esculturas huecas hechas de bronce. El primero es una figura que representa a un músico desnudo y que lleva adornada la frente y la parte posterior de la cabeza. El rostro está cubierto con una máscara y en la nuca lleva una especie de argolla desde la cual baja una cinta que llega hasta la cintura. La mano izquierda del personaje sostiene un *pinkillo* o flautín como si lo estuviera ejecutando, y con la derecha sostiene un tambor o *wankara*. La mano solo tiene cuatro dedos y se encontraría sentado exhibiendo el miembro viril. La segunda estatuilla es otro músico. Está totalmente desnudo y solo lleva en la cabeza una especie de corona, la cual podría tratarse de un gorro de cuatro puntas por como se lo describe. En la mano izquierda lleva un *siku* de cuatro tubos y parece estar ejecutándolo, y en la derecha porta una *wankara* junto a una *jauk'aña* (“palo golpeador”), también se encuentra sentado y sus dimensiones son de 7 cm de alto y 2.8 cm de ancho.

### La música autóctona en el Altiplano, datos etnográficos

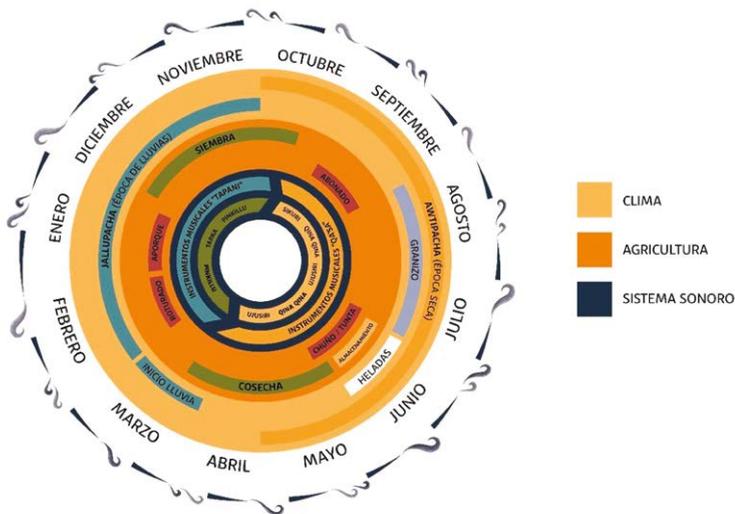
La arqueología muchas veces muestra fragmentos o partes de un artefacto, los cuales proporcionan algunas luces de cómo era utilizado. Para el caso de los instrumentos musicales, la situación es un poco más limitada y para poder compensar ese vacío recurriremos a los datos etnográficos que pueden enriquecer más este recuento de artefactos sonoros.

La música autóctona en nuestro país se ha convertido en esa llama que no se apaga en el tiempo. Si bien hubo un tiempo en el cual era considerada como nada prolija a los oídos de la sociedad de élite, su subsistencia se ha debido a grandes estudiosos que han surgido en el siglo XX como es el caso de Antonio González Bravo, el primer etnomusicólogo de nuestro país y quien, con la idea de preservar lo auténtico, inició una investigación de la música en zonas rurales del país, y con la ayuda de compositores como Eduardo Caba o Teófilo Vargas, consiguieron que los arpegios de chunchos, llameros o sikuris se hagan más visibles (Wahren, 2017).

En la actualidad conocemos una gran variedad de danzas y música autóctona, solo en el departamento de La Paz se tiene un total de 125 (Gobierno Autónomo Departamental de La Paz, 2012), y el 80% de estas representaciones pertenecen al Altiplano.

Estas expresiones, en su mayoría, están regidas a partir de un calendario agrícola que influye, de manera directa, a la hora de ejecutar música con distintos instrumentos (Figura 5), pues cada actividad, según la temporada del año, se acompaña con un tipo específico de melodía, siguiendo el ciclo de producción agrícola (Sigl, 2012).

Es de esa manera que el *jallu pacha* es la época asociada a la fertilidad y la feminidad, donde se celebran festividades como el *Anata*, con regocijos de abundancia. También existe un sistema sonoro musical como integrador de los sistemas agrícolas y climatológicos, donde aparecen los instrumentos musicales denominados *tapani*: *pinkillo*, *tarca*, para la época de lluvias (*jallu pacha*); y los instrumentos denominados *q'asa*: *qina qina*, *siku*, *ujsiri*, para la época seca (*awtipacha*) (Mujica, 2016).



**Figura 5:** Sistema sonoro musical como integrador de los sistemas agrícolas (cultivo de papa) y climatológico (época seca y de lluvias).

**Fuente:** Mújica, 2023.



**Figura 6:** Sikuris de Italaque.

**Fuente:** *Los Tiempos* (2 noviembre de 2017).

Por ejemplo, en época de lluvias podemos ver la ejecución de danzas como tarqueada, mohoseñada, sikuris, *qarwawati*, *qhanthus*, *wayqulis* y demás. Mientras que para la época seca tenemos al *qina qina*, *kallawaya*, *arachi*, pifaneada y otros. En su mayoría estas representaciones están acompañadas de *wankaras* y en ocasiones de bombos.

Si tratamos de identificar los artefactos sonoros que podrían provenir de la época Tiwanaku tendremos la posibilidad de encontrarlos en una de estas representaciones autóctonas.

Las flautas de pan o sikus son las más usadas y podemos encontrarlas en danzas como los *qhanthus*, sikuris, *ayarachis*, *lakita* y otros (Figura 6). Su ejecución en su mayoría es de tipo alegre y en tono de wayños que por lo general regocijan festividades que pueden tener relación con lo climático, pero también con algún tipo de celebración como el inicio de la cosecha, matrimonios u otros.

Existen distintos tipos de sikus: Los toyo: de quince tubos, en sol mayor, miden aproximadamente 1 m y 38 cm. Las sankas: de seis y siete tubos, escala sol mayor octava baja. Las maltas: de siete y ocho tubos, octava media, las más utilizadas por los grupos folklóricos. Las *chilis*: zampoñas más pequeñas, octava alta, de siete y ocho tubos. Las cromáticas: zampoña de tres filas, veintinueve tubos, el mismo tamaño que la zampoña malta, con ubicación de notas de acuerdo a la escala cromática. Y finalmente tenemos a las pentatónicas de una sola fila (Cárdenas, 2021).

Por su parte, José Pérez de Arce (2023) menciona que los sikus son relativamente abundantes y están plenamente asociados a bailes y danzas debido a que con estos instru-



**Figura 7:** danza *ayarachi*.

**Fuente:** Gobierno Autónomo Departamental de La Paz, 2012: 47.

mentos se pueden tocar melodías colectivas incesantes y sin interrupción. Además, propone la idea de que esta práctica en Tiwanaku habría cautivado por su interpretación y ejecución musical en grandes fiestas que se habrían organizado en el núcleo de este Estado (Pérez de Arce, 2004). Resaltando de esta forma el carácter alegre y festivo de los sikus.

Para el caso de la *antara*, lo más cercano que tenemos son los sikus pentatónicos, los cuales tienen una sola hilera de tubos y es ejecutada en la danza *arachi*, que es practicada en las provincias Pacajes, Luribay, José Manuel Pando y Gualberto Villarroel (Figura 7). A este tipo de aerófono también se lo denomina como diatónico o *siku ayarachi*, que además está hecha de caña hueca. Ayarachi significa “ir tras el muerto”, pero también está ligado a los *arachi* que fueron escoltas de líderes y doncellas (Gobierno Autónomo Departamental de La Paz, 2012).

Por otra parte, Mansilla (2020) asegura que, en el Perú, actualmente se continúa ejecutando la *antara*, que si bien cambió de forma es parte de actos ceremoniales de comienzo de una nueva temporada climática en pueblos de la serranía peruana como Ayacucho.

En cuanto a la flauta transversa, aún se ejecuta en los sectores rurales. Muchos pensaron que esta había sido introducido por los españoles, pero los nuevos hallazgos e investigaciones muestran que este artefacto sonoro estuvo presente ya en Tiwanaku (Díaz, 2013). También denominada como *phala* dentro del idioma aymara, es ejecutada en la musicalización de la danza del *awki awki* que se la baila para celebrar el ritual de evocación a los achachilas o deidades (Sigl, 2009). Esta danza se la practica dentro de la provincia Camacho, específicamente en Puerto Acosta, donde cada 3 de mayo los arpegios de las phalas llaman a bailar a los elegi-

dos, pues solo las autoridades y personas ancianas, que son escogidas para interpretar el baile, pueden ejecutarlo (Gobierno Autónomo Departamental de La Paz, 2012).

Algo por demás interesante es que se dice que durante el rito ceremonial del *auqi auqi*, se evidencia la representación del universo en un solo espacio (*urinsaya*, *aransaya* y *taypi*) (Gobierno Autónomo Departamental de La Paz, 2012). Por su parte, Sigl (2009) señala que la ejecución dancística del *auki auki* está relacionada con la producción de papa y chuño directamente, e incluso los bailarines pueden llegar a predecir el resultado de la cosecha del siguiente año.

En cuanto al acompañamiento musical están las flautas traversas como protagonistas, que pueden estar hechas de caña, madera e incluso plástico. Poseen seis orificios para digitar y el séptimo de la parte superior solo sirve como boquilla (Civallero, 2021). Como instrumento de acompañamiento esta la *wankara* y en algunos sectores también pueden estar presentes *sikus* (Gobierno Autónomo Departamental de La Paz, 2012).

La pifaneada es otra danza que muestra a la flauta travesa como protagonista del sonido y es practicada en la provincia Bautista Saavedra. Es ejecutada para expresar buenos augurios ante algún tipo de evento. Los pifanos o flautas que se usan en la interpretación son de dos tipos y que se diferencian por el tamaño: uno tiene 45 cm de largo y 3.5 cm de diámetro y el segundo tiene solo 30 cm de largo y 4 cm de diámetro (Gobierno Autónomo Departamental de La Paz, 2012). Conservan los seis orificios de digitación y la boquilla en la parte superior, al igual que el pifano Tiwanaku.

Dentro de la amplia diversidad también encontramos a quienes ejecutan el *pusi p'ia* (“de cuatro agujeros”) o las tradicionales *qina qina* que casi conservan las mismas características prehispánicas en cuanto a forma. A este instrumento se lo puede tener presente en danzas como el *qina qina*, danza que esta conformada por veintitrés personas que forman una tropa donde la mayoría toca tarcas (de mayor tamaño), y el resto toca maltas (de menor tamaño). Es ejecutada en la época de comienzo de cosechas o *sata qallta*, donde la melodía de los instrumentos de viento cobra un efecto en el ambiente natural pues su vestimenta está asociada a la vegetación; en su indumentaria llevan plumas verdes y un ponchillo hecho de cuero de jaguar denominado *qhawa* (Gobierno Autónomo Departamental de La Paz, 2012), que representa una especie de armadura que parece tener un carácter guerrero (Ramírez, 2018).

Cabe mencionar que el tambor, mejor conocido como *wankara* o *caja* es el principal acompañante en todas estas danzas y juega un papel importante en el sonido que caracteriza a cada ritmo.

### Algunos avances

Establecer el contexto de ejecución concreto de los instrumentos musicales arqueológicos es algo complejo. Sin embargo, gracias a los datos etnohistóricos y etnográficos podemos acercarnos a ello. La herencia cultural que muchas comunidades han conservado es un factor

determinante para conseguir estos objetivos. A su vez, identificar similitudes en cuando a formas ayuda a interpretar e imaginar cómo y cuándo se pudieron ejecutar los instrumentos arqueológicos encontrados.

En este artículo nos enfocamos en aquellos registros realizados para Tiwanaku, que por la cantidad de hallazgos es un buen punto de partida para establecer posibles nexos entre el pasado y presente. Gracias a varios trabajos realizados por otros investigadores, el abanico de instrumentos musicales para este período es amplio, identificando aerófonos principalmente, pero donde también se encuentran ideófonos y un membranófonos. A esto se suman las representaciones de instrumentos musicales en la iconografía, establecido las formas de uso y aquellas personas que las realizaba.

Todos estos datos nos hablan de una sociedad que le dio mucha importancia a la ejecución de instrumentos musicales y que, por ejemplo en el caso de “trompetero” o las tabletas de rapé, estuvieron ligados a momentos ceremoniales y rituales. A esto sumamos los hallazgos en Lukurmata, que nos habla de una especialización en la creación de instrumentos aerófonos, puesto que la existencia de un taller es indicio de su importancia.

Esto último es prácticamente un reflejo de lo que actualmente sucede en varias comunidades del área andina cercanas a Tiwanaku, donde existen artesanos especializados para la creación de instrumentos musicales. De igual forma, su elaboración y ejecución se da en momentos específicos del calendario, influenciado principalmente por la producción agrícola que, a su vez, se relaciona con el clima. Así, se tienen instrumentos específicos para la época de lluvia o para la época seca, que se conecta con la siembra o cosecha.

Las músicas de la actualidad en estas comunidades también están ligada a situaciones específicas: celebraciones, ceremonias, matrimonios, a los muertos, etc. Por lo tanto, simbolizan momentos alegres, de regocijo o situaciones tristes, pero también para solicitar abundancia, lluvias o vientos. Es posible que, pese a la Colonia, muchos de estos aspectos hayan sido heredados desde tiempos prehispánicos, puesto que los objetos arqueológicos guardan mucha relación con los etnográficos.

De esta forma, desde una interpretación germinal, podemos imaginar que en Kalasasaya, Akapana o Pumapunku, confluían varias tropas de sikus o antaras que recorrían esos espacios acompañados de wankaras para ofrendar a la Pachamama sonidos alegres durante las distintas celebraciones. Ello, se acompañaba de pedidos y cantos, incluso de sacrificios (humanos y animales), que se conjugaban al son de los sonidos sagrados que conectaban con el entorno.

## Bibliografía

ARQUEOLOGÍA MEXICANA.

2008. *La música prehispánica. La voz de los dioses*. Instituto de Nacional de Antropología e Historia. Editorial. México D.F., México.

- BUSTILLOS, Freddy.  
1989. *Instrumentos musicales tiwanacotas*. La Paz: BCB/MUSEF/DPEyE. La Paz, Bolivia.
- CIVALLERO, Edgardo.  
2021. *Flautas transversas en los Andes*. Wayrachaki editorial. Bogotá, Colombia.
- COBO, Bernabé.  
1653 (1964). *Historia del Nuevo Mundo*. Volumen II. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, España.
- DE CIEZA DE LEÓN, Pedro.  
1553 (2005). *Crónica del Perú. El señorío se los incas*. Fundación Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela.
- DE LA VEGA, Garcilaso.  
1976. *Comentarios reales*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela.
- DÍAZ, Rafael Francisco.  
2013. "La flauta transversa del Nuevo Mundo surgió en Tiwanaku". En: *Revista Musical Chilena*, núm. 219: 12-41. Santiago de Chile, Chile.
- FABRE, Benoît, Patricio DE LA CUADRA y José PÉREZ DE ARCE.  
2012. "Antaras Aconcagua: un estudio antropológico y acústico". En: *Aisthesis*, núm.52: 325-342.
- GUERRERO, Francisco.  
2016. *Historia del pensamiento musical*.
- GOBIERNO AUTÓNOMO DEPARTAMENTAL DE LA PAZ.  
2012. *Registro de música y danza autóctona del departamento de La Paz*. Prefectura del Departamento de La Paz. La Paz, Bolivia.
- HORTELANO, Laura.  
2003. *Arqueomusicología: bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos*. Universitat de Valencia. Estudio General. Valencia, España.
- JANUSEK, John.  
1993. "Nuevos datos sobre el significado de la producción y uso de instrumentos musicales en el estado de Tiwanaku". En: *Revista Puma Punku*, núm. 4: 9-47.
- Los Tiempos*.  
2017. "El bombo (Wankar) de los Sikus de Taypi Ayca Italaque". 2 de octubre. Cochabamba, Bolivia.
- MANSILLA, Carlos.  
2020. "Arqueología andina: Antecedentes, problemas y perspectivas". Ponencias: Semillero de "Investigación y Progreso", Semillita Arqueológica. Lima, Perú.
- MÚJICA, Richard.  
2023. "*Samanan qamasap ist'añani*. Resonancias, sentidos y espacios sonoros". En: *Samanan qamasap ist'añani. Sonoridades y espacios musicales* (compilado por Salvador Arano y Richard Mújica): 277-302. MUSEF. La Paz, Bolivia.  
2016. "Entre sonidos de banda de bronce y *qina qina* ('quena quena'): dinámica musical y cultural en Tiwanaku". En: *Rebelión de los objetos. Minería y metales. Trigésima Reunión Anual de Etnología*: 159-187. MUSEF. La Paz, Bolivia.
- POMA DE AYALA, Guamán.  
1615 (1992). *El primer nueva coronica y buen gobierno*. Siglo XXI (edición a cargo de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste). México D.F., México.
- PÉREZ DE ARCE, José.  
2023. "Descifrando la música precolombina: El siku. Conversatorio organizado por el Museo Chileno de Arte Precolombino". Santiago de Chile, Chile.  
2021. *Instrumentos sonoros de Sudamérica*. Las Canteras de Colima. Santiago de Chile, Chile.

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* (compilado por Mario Rivera y Alan Kolata). Editorial Universidad Boliviana. Santiago de Chile, Chile.
- POSNANSKY, Arthur.  
1896 (1957). *Tiwanacu, la cuna del hombre americano*. Tomo III (edición dirigida por Manuel Liendo). Ministerio de Educación. La Paz, Bolivia.
- QUEREJAZU, Roy.  
2005 (1983). *El mundo arqueológico del Cnl. Federico Diez de Medina*. Los Amigos del Libro. La Paz, Bolivia.
- RAMÍREZ, Graciela.  
2018. *Prácticas de las danzas autóctonas y su influencia en la formación de la identidad cultural de los estudiantes de la unidad educativa San Andrés de la provincia Ingavi del departamento de La Paz*. Tesis de Licenciatura. Carrera de Antropología, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.
- SAG, Lydia.  
2009. Origen de la música. En: *CSIF Revista*. Granada, España.
- SÁNCHEZ, Carlos.  
2018. *Música y sonidos en el mundo andino: Flautas de pan, zapoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima Perú.
- SÁNCHEZ, Walter y Ramón SANZETENEA.  
2003. "Un vaso *keru* sonajero Tiwanaku". En: *El Boletín del INIAN-Museo Arqueológico*, núm. 30: 1-18. Instituto de Investigaciones Antropológicas del Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón. Cochabamba, Bolivia.  
2000. "Producción sonora e instrumentos musicales prehispánicos en los Andes meridionales". En: *El Boletín del INIAN-Museo Arqueológico*, núm. 17: 1-14. Instituto de Investigaciones Antropológicas del Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón. Cochabamba, Bolivia.
- SIGL, Eveline.  
2012. "Erotismo, sexualidad y humor en las danzas del Altiplano boliviano". En: *Maguaré*, vol. 26, núm. 2: 51-86. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.  
2009. "Donde papas y diablos bailan. Danza producción agrícola y religión en el Altiplano boliviano". En: *Maguaré*, núm. 23: 303-341. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.
- TAYLOR, Gerald.  
1966 (2008). *Ritos de Huarochiri*. Instituto Francés de Estudios Andinos/UMIFRE. Biblioteca Nacional del Perú. Lima, Perú.
- TORRES, Marcelo.  
s.a. "Relevamiento de relación histórica y arqueológica referida a la música precolombina". En: *Reunión Anual de Etnología*. MUSEF. La Paz, Bolivia.
- URIBE, Mauricio y Carolina AGÜERO.  
2001. "Alfarería, textilería y la integración del norte grande de Chile a Tiwanaku". En: *Huari y Tiwanaku: modelos vs. evidencias. Boletín de arqueología*: 397-426. PUCP. Lima, Perú.
- WAHREN, Cecilia.  
2017. "Sonoridades de lo autóctono. La reconfiguración de la música folklórica boliviana". En: *Andes*, vol. 28, núm. 1. Instituto de Investigaciones de Ciencias Sociales y Humanidades, Buenos Aires, Argentina.



## INSTRUMENTOS SONOROS SUDAMERICANOS

José Pérez de Arce A.<sup>1</sup>

### Resumen

A través del análisis de un archivo de objetos sonoros vernáculos de Sudamérica emergen ciertas búsquedas sonoras que revelan la importancia del diseño sonoro como expresión de identidad. Nos muestran las diferentes posibilidades que ofrecen distintos diseños sonoros y nos permiten observar la búsqueda de expresiones sonoras comunes a través de diferentes diseños. A través de varios ejemplos muestro cómo este análisis permite observar aspectos invisibles a otros tipos de análisis, y que nos revelan la gran importancia que tuvo y tiene el diseño sonoro en las culturas vernáculas. Los ejemplos muestran la búsqueda del sonido vibrado a través de diferentes métodos aplicados a diferentes diseños sonoros, en tiempos y lugares diferentes. Algunos de estos métodos se expanden a situaciones sociales y otros a situaciones individuales relacionadas con la percepción interna y externa.

El conjunto nos permite concebir todo el campo de diseños sonoros como un sistema complejo cuyas emergencias son observables a gran distancia de análisis.

**Palabras clave:** Organología, etnomusicología, flautas surandinas, sistemas complejos

### Introducción

El proyecto Instrumentos Musicales Sudamericanos consiste en la elaboración de un documento de trabajo que voy subiendo por capítulos a Internet. El tema son los instrumentos sonoros vernáculos del continente sudamericano, esto es, prehispánicos y sus herencias. El archivo se compone de fichas de objetos estudiados en museos y colecciones de diversos países, con fotos, medidas, datos, dibujos, grabaciones sonoras, vídeos y asimismo material bibliográfico que he ido recopilando durante más de 40 años. Mi propósito es darlo a conocer y hacerlo de uso público. Hasta ahora llevo 26 capítulos editados, disponibles para su libre descarga (<https://www.joseperezdearce.cl/instrumentos-sonoros>). Con el apoyo del Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP) hemos realizado conversatorios online de cada uno de los capítulos, los cuales pueden ser consultados en el canal YouTube del Museo. En esos conversatorios participaron musicólogos, fabricantes de instrumentos y músicos especialistas de Bolivia, Perú, Chile, Argentina, Ecuador, Brasil, Francia, Polonia y Austria.

---

1 Musicólogo, Doctor en Estudios Latinoamericanos CECLA, UCH. Investigador independiente. Correo electrónico: [jperezdearce@gmail.com](mailto:jperezdearce@gmail.com)

La organización del proyecto se apoya en una metodología organológica basada en el concepto de diseño sonoro. El diseño sonoro lo entiendo como la manipulación de objetos con el fin de obtener determinados sonidos, y lo concibo como un patrimonio cultural que se ha ido desarrollado en diferentes formas a través del tiempo y del espacio.

En este artículo voy a mostrar algunas evidencias que han ido emergiendo del proyecto a medida que ha ido avanzado. Las tipologías organológicas, cada una con un diseño sonoro muy preciso, revelan rasgos compartidos al observarlos a gran escala en grandes territorios durante largos períodos de tiempo. Van surgiendo allí tendencias que no se ven al observar el detalle. En este artículo voy a mostrar tres de esas emergencias que las voy a asociar al diseño sonoro como expresión de identidad, como distintas posibilidades que ofrecen las diferentes tipologías organológicas y como una búsqueda de expresiones sonoras comunes a través de diversas estrategias en el diseño de las estructuras sonoras.

### **El diseño sonoro como expresión de identidad**

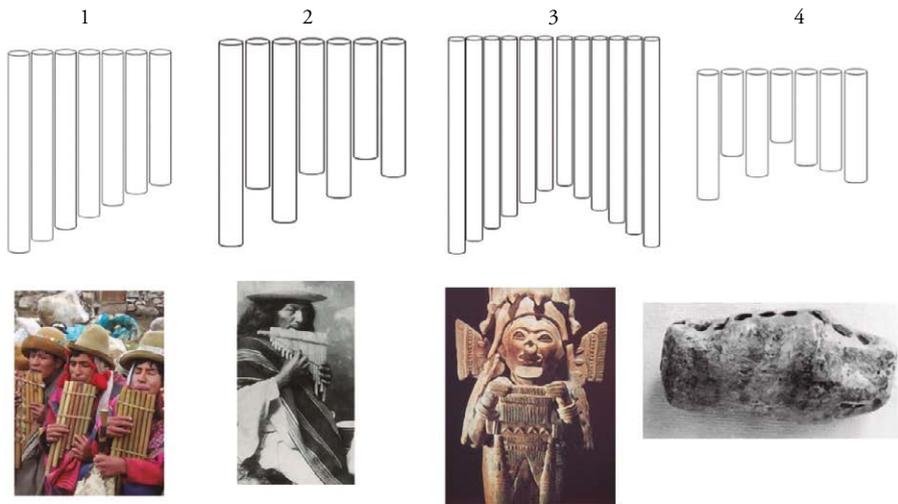
El diseño sonoro es un tema muy abstracto que se asocia a leyes físico-acústicas, a temas artesanales (tallado de madera, por ejemplo) y a exigencias estéticas que surgen de la no como una teoría explícita, sino implícita en la evidencia sonora y performática necesaria para excitar el objeto a sonar. Cada vez que un artesano inicia el proceso de fabricación del objeto sonoro se va guiando por algún modelo, como el sonido de cierta flauta durante cierta fiesta religiosa. Con frecuencia, en la cabeza del fabricante ese modelo es estéticamente muy preciso y refinado. Como resultado, el instrumento funciona como un signo sonoro identitario. En las tradiciones culturales sudamericanas, el signo identitario no se restringe a su comunicación con otros seres humanos, sino que incluye otras especies (Schoer *et al.*, 2014: 16). Ese signo identitario es, a la vez, muy estable (permite ser reconocido por otros) y muy dinámico, porque depende del artesano que lo construyó y del intérprete que lo ejecuta. El aspecto que yo utilizo es el que puedo rastrear en ejemplares arqueológicos, que es el diseño aplicado allí por el constructor.

La metodología habitual que utiliza la organología para la comprensión de los sistemas sonoros es el esquema generado por Sachs-Hornbostel en 1914, quienes lo concibieron como un sistema de clasificación. Con Francisca Gili lo hemos adaptado a los casos americanos (Pérez de Arce y Gili, 2013), y actualmente lo ocupo como una cartografía de los criterios utilizados para obtener sonidos mediante la manipulación de objetos. De este modo, el sistema SH me revela los parentescos y diferencias entre distintos diseños. Al mirarlo así, surgen propiedades que se observan a gran distancia de análisis. Pensemos, por ejemplo, que antes de la invasión hispánica, en América el desarrollo de los cordófonos era nulo, o prácticamente nulo. Para los europeos, por el contrario, que venían desarrollando los cordófonos durante siglos, este hecho constituía un signo de atraso evidente. En cambio, en América había un desarrollo extraordinario de los aerófonos, especialmente de las flautas, que los europeos desconocían, y que por lo tanto ignoraron. A diferencia de los europeos (que no adoptaron instrumentos americanos), los americanos supieron reconocer y apropiarse de los

cordófonos de manera extraordinaria. Este ejemplo nos señala que los territorios no solo definen tipos de instrumentos distintos, sino formas de concebirlos, de desarrollarlos y de ser capaz de comprenderlos. Con este ejemplo quiero mostrar cómo el análisis organológico, observado a una gran distancia de análisis, permite detectar ciertas variables complejas que definen la relación entre el diseño sonoro y la cultura. Podemos dibujar cartografías de diseño sonoro que nos permite conocer una realidad invisible a otros sistemas de análisis. Esto ocurre porque el diseño sonoro posee una especificidad que lo hace relativamente independiente de otros aspectos de la cultura.

### La diferente posibilidad de variación que ofrecen los diseños sonoros

Cada diseño sonoro produce una cualidad sonora distinta, a veces muy precisas. Hay diseños básicos que no ofrecen grandes variaciones y otros con una amplia gama de ellas. Entre los primeros podemos mencionar las flautas de tubo abierto sin aeroducto, como es el caso de la quena andina, que la encontramos presente desde milenios en América, y aparece también en Asia y Europa en tiempos muy anteriores. Esa gigantesca dispersión temporal y espacial, sin embargo, casi no produce variaciones importantes, salvo en los materiales, las proporciones, los agujeros de digitación. El diseño depende de cualidades físico acústicas básicas (una columna de aire contenida en un tubo abierto, excitada a través de un soplo en uno de los extremos del tubo), lo cual no permite variaciones estructurales. Esto lo hace una tipología extraordinariamente estable. Otro ejemplo de un diseño básico, tan eficiente que lo encontramos en América, Asia, África, Europa y Oceanía sin mayores variaciones, es el tambor hecho con base en un trozo de tronco ahuecado cubierto con una piel tensada con amarras laterales.



**Figura 1:** Cuatro tipos de diseño de la secuencia de tubos en la flauta de pan surandina. 1) En escalera. **Fuente:** Fotografía de Carlos Sánchez. 2) En escalera alternada (*rondador*). **Fuente:** Fotografía de Chiriboga y Caparrini (1994). 3) En doble escalera. **Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce. 4) Escalera irregular (*piloilo*). **Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce.

En cambio, hay otros diseños sonoros que permiten un infinito desarrollo de sub-variedades, cambiando pequeños detalles, como ocurre con la flauta de pan. Este diseño, compuesto por varias flautas verticales sin aeroducto, de tubo cerrado, generalmente presenta un ordenamiento de los tubos en una escala de notas graves a agudas, lo cual permite infinitas variables al cambiar la cantidad de tubos, sus grosores, sus largos, sus relaciones. Para dar una idea de la complejidad que adquiere este campo en Sudamérica, tuve que crear diez capítulos para poder abarcarlo. En cambio, hay solo tres tipologías que organizan los tubos de otro modo: la flauta de “escalera alternada” o *rondador*, que se conoce casi exclusivamente en Ecuador; la de “doble escalera” usada entre el 500 a. C. y el 500 d. C. en la costa ecuatoriana, y la de “escalera irregular” o *piloilo*, que solo se conoce en la zona mapuche.

Hubo sociedades prehispánicas que se enfocaron en el diseño sonoro con especial dedicación, logrando resultados extraordinarios. Algunos de estos resultados, sin embargo, pasan desapercibidos al ojo, porque se esconden en el interior del objeto, como ocurre con las botellas silbadoras producidas entre el 1300 a. C. hasta el 1400 en la costa ecuatoriana y los Andes Centrales y norte.

Hay un caso especial en que el diseño parece buscar únicamente un logro basado en las leyes organológicas. Se trata de un tipo de ocarinas (flauta globular con aeroducto) dobles en que, al soplar, suena una de ellas de forma directa, mientras que la otra recibe el aire que escapa de la primera y suena gracias a ese sopro indirecto. El sopro indirecto es conocido en las flautas de pan con tubos *palqa* (segunda corrida de tubos que agrega armónicos al sonido), donde estos reciben el aire “sobrante” de la primera, sonando con *chusillada*. Su función es complementar la estructura tímbrica (Gérard, 2018). En cambio, en las ocarinas que menciono no parece haber una función sonora, pues no suenan diferentes a otras ocarinas dobles con aeroducto compartido, muy abundantes en la misma región y período. Quizá para sus usuarios esa tecnología sofisticada tenía un significado especial que desconocemos; para nosotros se trata de una búsqueda organológica muy especializada que van a percibir solamente quienes saben de diseño sonoro. No conozco ejemplos similares en otros contextos culturales, así que este hecho parece expresar una búsqueda muy circunscrita a un tiempo y un lugar determinado.

Estos ejemplos nos muestran que el análisis organológico permite destacar elementos muy precisos que son invisibles a cualquier otro tipo de análisis.

### **La búsqueda de expresiones sonoras comunes a través de diferentes diseños sonoros**

Hasta aquí he descrito ciertas propiedades que posee el análisis organológico frente a sistemas complejos de diseño. En el resto del artículo voy a analizar un caso referido a la emergencia de sonidos provistos de una cualidad vibrante que se observa a medida que se amplía el panorama conocido de los diseños sonoros surandinos.



**Figura 2: Ocarinas dobles** 1) (Colombia). **Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce; 2) Nasca (Perú). **Fuente:** Fotografía de Gruszczynska (2013-2014); 3) Faldas del Morro, Arica (Chile). **Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce; 4) Jamacoaque (Ecuador). **Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce.

En diferentes diseños sonoros, con distintos sistemas constructivos que corresponden a diferentes tipos de flautas, usadas en diferentes tiempos y lugares, se observa una misma búsqueda de sonidos vibrados u ondulantes. Se trata de una búsqueda sonora que se extiende como un paradigma sobre la producción de diferentes diseños sonoros, tema que ha sido tratado por Gérard (2008). Esta búsqueda se logró en Sudamérica en base a dos sistemas acústicos distintos, el Par de Flautas, que producen un sonido con *batimiento*, y el Tubo Complejo, que produce un sonido multifónico con redoble.

El *batimiento* es un fenómeno acústico que se produce cuando dos sonidos de altura muy semejante suenan simultáneamente. Su superposición produce momentos de acoplamiento y de anulación periódicos, generando un sonido disonante que vibra. Este método fue muy utilizado en el pasado sudamericano en ocarinas (flautas globulares provistas de aeroducto). Hay diminutas ocarinas dobles que producen un sonido con una cualidad penetrante, muy intensa, que se siente como si taladraran el cerebro y que encontramos en el sur de Perú y Arica entre el 500 y el 200 a. C., luego en Nasca, al sur de Perú, entre el 100 a. C. y el 600 d. C., con ejemplares más sofisticados, y también en diferentes culturas prehispánicas de Ecuador y Colombia, entre el 500 a. C. y el 500 d. C. Estas últimas son flautas de una gran variedad de formas y tamaños, muchas presentan una extraordinaria sofisticación en la elaboración de los sistemas acústicos.



**Figura 3:** Algunas de las cientos de ocarinas dobles jamacoaque (Ecuador).

**Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce.



**Figura 4:** Botellas silbadoras con silbato doble. 1) Jamacoaque (Ecuador). **Fuente:** Fotografía de Sondeamérica; 2) Vicus (Perú). **Fuente:** Fotografía del Museo Precolombino; 3) Chorrera (Ecuador). **Fuente:** Fotografía de Sondeamérica; 4) Jamacoaque (Ecuador). **Fuente:** Fotografía de Sondeamérica.

Dentro del mismo período, paralelamente y en la misma región, se estaban produciendo botellas silbadoras, que son artefactos contenedores capaces de producir sonidos moviendo el líquido que hay en su interior. Muchas de ellas poseen dos ocarinas que emiten un sonido con *batimiento*. Hay cientos de variaciones, combinando dos, tres y hasta cinco recipientes, generando estrechos canales de comunicación entre ellos, etc., mecanismos que permiten que el sonido adquiera dinámicas distintas dadas por el movimiento del agua, pero en todas ellas el *batimiento* es el mismo.

Todos los casos mencionados corresponden a la misma ocarina doble. Sin embargo, el mismo sonido con *batimiento* lo encontramos también en flautas verticales con desviador (un tipo de aeroducto) de hueso, que existió en la cultura Faldas del Morro en Arica (500-200 a. C.) y que actualmente lo usan los chamanes ishir del Alto Paraguay. En la cultura nasca (sur de Perú, 0-600 d. C.) encontramos flautas de pan de cerámica construidas de a pares, de tal modo que al tocar juntas suenan con *batimiento*. Estos casos poseen diseños sonoros totalmente distintos, pero con el mismo resultado sonoro. Esto nos indica que el sonido vibrado era muy importante, por eso lo buscaron por distintos diseños, en diferentes lugares y tiempos.



**Figura 5:** Dos ejemplos de flautas verticales dobles con batimiento. 1) Flauta de hueso con desviador (dos vistas y esquema) [Arica]. **Fuente:** Fotografía y dibujo: José Pérez de Arce; 2) Dos antaras duales (Cahuachi, Nasca). **Fotografía:** Gruszczynzka (2003: 283).

El otro sistema para lograr sonidos vibrados es el Tubo Complejo. Este consiste en un tubo cerrado de diámetro discontinuo, más ancho en la boca y angosto en el extremo cerrado. Si las proporciones de diámetros y largos son precisas, y si se sopla adecuadamente, este tubo produce un sonido multifónico (se escuchan dos o más alturas de sonido) con redoble (se escucha una vibración del sonido, que puede estar compuesta de varias vibraciones superpuestas). Su cualidad vibrada es muy notable y el oído la puede confundir, en algunos casos, con el sonido con batimiento. Pero a diferencia de este, el sonido producido por el tubo complejo es potente, intenso, muy complejo, lleno, amplio, disonante y vibrado. Recibe muchos nombres, como *sonido rajado*, *sonido tara*, *catarreo*, *gorgoreo*, y otros.

En tiempos prehispánicos encontramos este tipo de tubo en instrumentos de cerámica de uno hasta 14 tubos en la costa y sierra oriental de Perú entre el 600 a. C. y el 1500 d. C. (Paracas, Nasca, Salinar, Moche, Kotosh). También lo encontramos en flautas de pan de madera y piedra, generalmente de cuatro tubos en distintas culturas prehispánicas entre Bolivia y el Sur de Chile, entre el 500 y el 1500 d. C., aproximadamente (Yura, Calchaquí, San Pedro, Diaguita, Aconcagua, Mapuche).

Entre el Norte Chico (valle del Limarí) hasta el Wallmapu (región mapuche), hallamos flautas de piedra –pero de un tubo– en las culturas prehispánicas Diaguita, Aconcagua



**Figura 6:** Cinco ejemplos de antaras de tubo complejo prehispánicas. 1) Cerámica Moche (Trujillo, Perú). **Fuente:** Fotografía de Carlos Sánchez; 2) Cerámica (Nasca). **Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce; 3) Madera, probablemente del Loa. **Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce; 4) Piedra. Aconcagua (valle Aconcagua). **Fuente:** Fotografía de Francisca Gili; 5) Piedra (Tegualda, Chile). **Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce.

y Mapuche. Actualmente, en esta misma zona, encontramos las mismas flautas de un tubo complejo de cañas usadas por los bailes chinos del Norte Chico y de madera usadas por los *bailes chinos* de Chile central y los mapuche en el sur. Es el mismo *sonido rajado* en que solo cambia un poco la complejidad de su estructura tímbrica. El uso de este sonido está asociado a lo sagrado; las flautas se usan de a pares, alternando sonidos en las ceremonias. Su uso está asociado a la búsqueda de estados ampliados de conciencia que se obtienen al tocarlas prolongadamente (Mercado, 1995 y 1996). Esto expande la función sonora hacia otros ámbitos que la cultura eurocéntrica conoce como un ámbito espiritual.

Todas las flautas de tubo complejo descritas hasta aquí comparten el diseño sonoro de flautas sin aeroducto, provistas de un tubo complejo cerrado. Las otras flautas que utilizan un tubo complejo para obtener sonidos *tara* o *rajados* son flautas verticales, como el *jantarke* o *sereré* de madera de Bolivia, de tubo abierto, sin aeroducto, y la *tarka*, con aeroducto (con tarugo), y con agujeros de digitación. La *tarka* es muy usada en Bolivia y países vecinos, y es capaz de lograr un sonido complejo y vibrado llamado *tara*, mediante cierta digitación, y al utilizar otra digitación se obtienen sonidos no vibrados, llamados *qiwa*. Stobart (2010) y Gérard (2010a) han descrito la importancia que se da a estos dos sonidos. El sonido *tara* (vibrado) está ligado con la vitalidad, la energía genésica; mientras que el sonido *qiwa* (plano) se asocia a lo contrario, pero no en un sentido negativo, sino como dos opuestos necesarios



**Figura 7:** Cinco ejemplos de flautas de un tubo complejo. 1) Cerámica. Recuay, Perú. Prehispánico. **Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce; 2) Piedra. Vichuquén, Chile. Prehispánica. **Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce; 3) Caña, flauta de chino de Loncura. Chile actual. **Fuente:** Fotografía de Francisca Gili; 4) Madera. Flauta de chino de Los Chacayes. Chile actual. **Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce; 5) Madera. Pifilka de Carririñez. Chile actual. **Fuente:** Fotografía: Ernesto González.

1

2

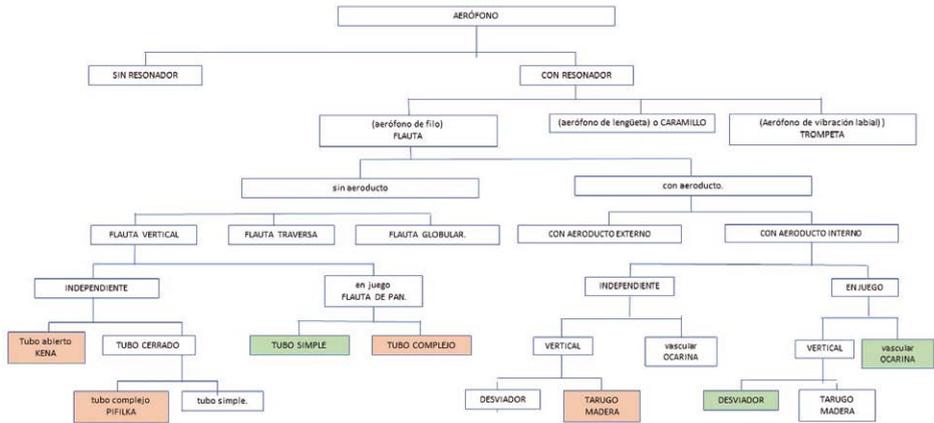


**Figura 8:** Dos ejemplos de flautas rectas de tubo complejo abierto. 1) Cuatro sereré de madera de la zona de Jujuy (Argentina). **Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce; 2) *Tarka* de madera de Sucre (Bolivia). **Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce.

para lograr el equilibrio. Ambos sonidos expresan una cosmología, un paradigma fundante de la comprensión del mundo como los dos aspectos de la realidad que son opuestos y complementarios, sin los cuales no habría día y noche, macho y hembra, cielo y tierra. De modo que el artesano que construye la *tarka* no es solo un constructor de objetos sonoros, sino alguien que está contribuyendo al conocimiento del mundo de un modo que en la cultura eurocéntrica solo podríamos asociar a un filósofo. Esto podría explicar la importancia dada al sonido vibrado en el pasado y el presente de la región.

Si observamos todos los casos presentados hasta ahora superpuestos a la cartografía de los diseños sonoros, podemos observar que el sistema se hace más complejo pero al mismo tiempo se generan continuidades entre sectores independientes del sistema. El Tubo Complejo y el Par de Flautas logran sonidos vibrados, adaptados a diferentes tipos de flauta. Pero entre ambas cubren la mayor parte de la cartografía.

Pero lo notable es que hallamos una búsqueda sonora similar pero obtenida de un modo totalmente diferente, que consiste en la creación de una flauta colectiva. El concepto de la flauta colectiva es agrupar un mismo tipo de flauta en una orquesta en la que todos tocan simultáneamente lo mismo. Todas las flautas deben tener el mismo diseño acústico, si bien pueden variar de tamaño. Se obtiene así una especie de flauta aumentada, en que las características tímbricas se multiplican y se expanden hacia dos o más octavas (y a veces quintas u otros intervalos). Esta fórmula la hallamos en las tropas de *antaras*, de *sikus*, de *quenás*, en los bailes de *pifilkas*, en las *tarkeadas*, *pinkilladas*, y otras flautas de los Andes Sur. Al tocar



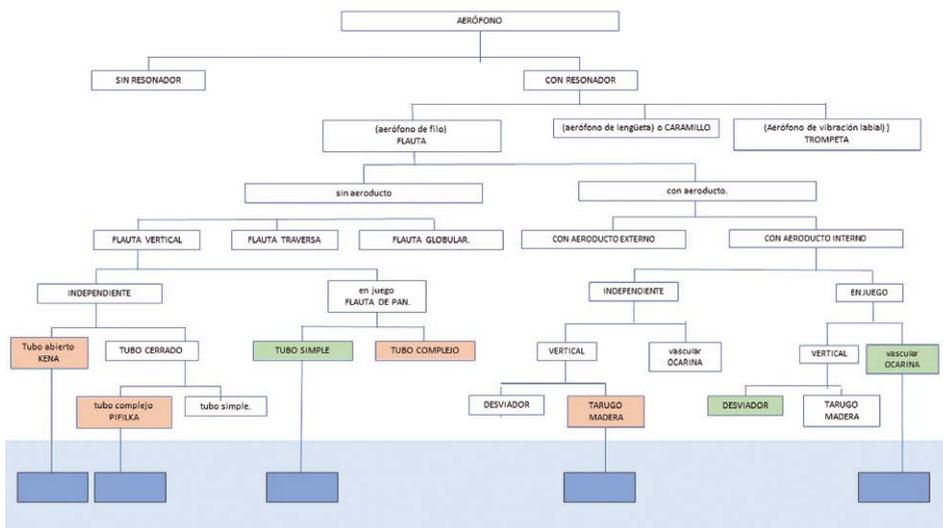
**Figura 9:** Cartografía de los diseños sonoros de flautas sudamericanas. En café, las tipologías que comparten el tubo complejo y el sonido multifónico con redoble. En verde, las flautas dobles que comparten el sonido con *batimiento*. **Fuente:** José Pérez de Arce.

todas juntas, esa propiedad hace que suene como una gran flauta colectiva que mantiene la cualidad del diseño sonoro de la flauta individual. Pero la unidad de esta flauta aumentada no se logra mediante la precisión e igualación de los tonos y las ejecuciones, sino que exige una cierta libertad en ambos aspectos. Por una parte, las flautas no están igualadas en su altura, sino mantienen microdiferencias que muchas veces se producen fortuitamente al construir la *tropa* (orquesta). Los constructores esperan que se produzca esto, y de hecho, si están perfectamente igualadas, como las tropas que construyen en la ciudad, encuentran que al sonido le “falta sabor” (Gérard, 1999: 159; 2010b: 132; 2014) (Huaranca, 2018). El resultado es un “unísono denso” (Turino, 1988; Gérard, 1999) en cuyo interior se producen batimientos y micro desfases rítmicos. Arnaud Gérard (1999: 158, 159) menciona que los comuneros de Potosí, cuando escuchan una orquesta en que todos tocan a tiempo dicen que “suena como uno”. Ellos no quieren que suene como uno solo, quieren escuchar la comunidad. Cada nota de la flauta colectiva es única, un poco diferente, con cualidades inesperadas. El sonido grupal posee batimientos que pueden ser muy destacados, pero cambiantes en cada nota de la gran flauta colectiva a medida que bailan tocando.

Pero las emergencias de la “flauta colectiva no se refieren solo al ámbito acústico, sino también al ámbito social. El diseño de relaciones sociales dentro de una “flauta colectiva” implica una estructura de relaciones entre los músicos, como en cualquier orquesta, pero aquí ejercen una obligación de establecer relaciones recíprocas, horizontales, inclusivas, necesarias para “trenzar” los sonidos entre todas ellas. En el *siku* (flauta de pan dual complementaria) el diseño sonoro obliga a que dos objetos, tocados por dos personas, hacen una flauta y un músico. Ese cambio genera un resultado en que el yo de cada músico se diluye en un yo dual. En la “flauta colectiva” se diluyen las individualidades en un yo colectivo con consecuencias psicológicas profundas, al expandir la conciencia hacia un superyo. De modo que quienes



**Figura 10:** Cuatro ejemplos de flauta colectiva. 1) Baile chino con flautas de caña en la fiesta de Pachacamita (Chile). **Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce; 2) Tropa de quenaquena (Bolivia). **Fuente:** Fotografía de Arnaud Gérard; 3) Pinkillada (La Paz, Bolivia). **Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce; 4) Sikuriada (La Paz, Bolivia). **Fuente:** Fotografía de José Pérez de Arce.



**Figura 11:** Cartografía del diseño sonoro de flautas sudamericanas en que se ven los dos sistemas que producen Sonidos Vibrados (en café y verde) y el sistema de Flauta Colectiva, que se superpone abajo como un nuevo nivel de complejidad. **Fuente:** José Pérez de Arce.

generan una “flauta colectiva”, sea con flautas de chino, con *siku*, con *antaras*, con queñas o cualquier otro tipo de instrumento, está influyendo en la cohesión de la sociedad para producir comunidad, de un modo que la cultura eurocéntrica podría asociar a un político (Pérez de Arce, 2021).

Si superponemos esta superestructura de “flautas colectivas” a la cartografía de diseños sonoros, podemos ver que su cobertura es casi idéntica a la del Sonido Vibrado. Esto puede leerse como que la “flauta colectiva” requiere de Sonidos Vibrados. La excepción es la antara de tubo complejo prehispánica en que toda la información que he recogido me hace pensar que fue utilizada en forma solista.

## Conclusiones

Los diseños sonoros que se han producido en grandes territorios durante largos períodos de tiempo pueden ser observados como un sistema complejo. Al observar este, emergen de él ciertas propiedades que no son observadas a una distancia corta de análisis, como cuando analizamos el diseño de una flauta particular. Hemos revisado dos de estas emergencias: el modelo de Sonido Vibrado y el modelo de Flauta Colectiva.

El Sonido Vibrado está asociado a la identidad sonora y cruza casi todo el espectro de diseños sonoros en las flautas sudamericanas a través de dos sistemas: Tubo Complejo y Par de Flautas. La Flauta Colectiva genera un sonido más complejo y produce un tipo de microsociedad. Una sociedad de flautas hermanas (hijas del mismo modelo) implica una sociedad de músicos que se comportan igual, generando una comunidad virtuosa en el sentido de que todos sus integrantes siguen fielmente las mismas reglas, lo cual permite la emergencia de la música.

En términos generales, estos ejercicios nos permiten percibir la importancia que tiene el diseño sonoro en las culturas vernáculas en Sudamérica. Esa importancia se observa en el lugar que ocupa el fabricante de flautas en la sociedad vernácula. Un fabricante de *sikus*, por ejemplo, sabe que su tropa es la que va a permitir realizar la fiesta, donde va a representar la identidad sonora de una comunidad, donde además su tropa es un mecanismo que permite expandir la mente dentro de la fiesta. Es una enseñanza profunda de principios duales y colectivos, gracias a la generación de un tipo de sociedad virtuosa, regida por leyes que, al emerger la melodía, se transforman en un objetivo estético. Por lo tanto, ese artesano –visto con ojos eurocéntricos– sería un *luthier* que tiene responsabilidades propias de un líder espiritual, un filósofo y un político. En Europa, por el contrario, el constructor de instrumentos es un artesano al servicio del arte de la música: si los flautistas necesitan ajustar la afinación de un *fa#*, el artesano buscará la forma de solucionar ese problema. En América el constructor define una parte de la sociedad.

También mostré ejemplos en que el fabricante de objetos sonoros del Ecuador prehispánico se especializó en el diseño de la ocarina doble de aeroproducto diferido, de gran sofisticación pero donde el resultado sonoro parece no importar tanto como experimentar con el me-

canismo que permite la circulación del aire para que suene la flauta. Este mismo pensamiento, aplicado al agua, lo observamos en la botella silbadora y la *pacch'a*, un tipo de recipiente ritual.

El análisis de los diseños sonoros nos revela aspectos ocultos a otros tipos de análisis con base en lo visual, que son los usualmente utilizados para la comprensión del pasado prehispánico, y distintos a los que utiliza la etnomusicología con base en la música y los repertorios. Esta ventaja puede ser utilizada para rellenar los vacíos que existen en nuestro conocimiento de las músicas vernáculas, especialmente las prehispánicas. Asimismo, nos permite considerar que el diseño sonoro es un patrimonio cultural importante de nuestras culturas vernáculas, lo que nos abre a nuevas perspectivas porque raramente es concebido como un patrimonio (a diferencia del diseño visual).

### Agradecimientos

A Claudio Mercado y al Museo Chileno de Arte Precolombino por el apoyo prestado en los conversatorios. A todos los que han compartido su conocimiento a través de los años. A la Chimuchina, que me ha permitido experimentar la teoría en prácticas colectivas.

### Bibliografía

GÉRARD, Arnaud.

2018. “¿No son resonadores! La segunda hilera de tubos en *sikus*, *lakitas* y *ayarachis*: un enfoque acústico”. *Música y sonidos en el mundo andino: flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis* (editado por Carlos Sánchez Huaranga): 281-302. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.

2014. *Los misti sikus; enfoque organológico*. Manuscrito en posesión del autor.

2010a. “*Tara y tarka*, un sonido, un instrumento y dos causas (estudio organológico y acústico de la *tarka*)”. *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay*, t. 1: 69-140. Universidad Autónoma Tomás Frías; Plural editores. La Paz, Bolivia.

2010b. *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en los Andes de Bolivia* (editado y compilado por Arnaud Gérard). Universidad Autónoma Tomás Frías; Plural editores. La Paz, Bolivia.

2008. “Sonidos ‘ondulantes’ en silbatos dobles arqueológicos: ¿una estética ancestral reiterativa?”. En: *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 39, núm. 1: 125-144.

1999. “Acústica de las siringas andinas de uso actual en Bolivia (versión 4)”. *Informe de investigación*. Carrera de Física, Laboratorio de Acústica. Universidad Autónoma Tomás Frías. Potosí, Bolivia.

GRUSZCZYNSKA-ZIÓŁKOWSKA, Anna.

2013-2014. “Los silbatos que nunca sonaron”. En: *Estudios Latinoamericanos*, vol. 33-34: 97-123.

2003. *Ritual Dzwieku: Muzyka w Kulturze Nazca*. Instytut Muzykologii Uniwersytet Warszawski / Pollikie Towarzystwo Stuiów Latynoamerykanistycznych. Warszawa, Polonia.

MERCADO, Claudio.

1995-1996. “Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo”. En: *Revista Chilena de Antropología*, núm. 13: 163-196.

SCHOER, Hein, Bernd BRABEC DE MORI y Matthias LEWY.

2014. “*The Value of Human I Non-human Soundscapes and Cultural Soundscape Composition in Contemporary Research and Education on American Indigenous Cultures*”. En: *The Soundscape Journal*, vol. 3: 15-21.

STOBART, Henry.

2010. “Tara y q’üwa: Mundos de sonidos y sigificados”. *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay*, t. 1: 25-40. Universidad Autónoma Tomás Frías/Plural. La Paz, Bolivia.

PÉREZ DE ARCE, José.

2021. *La sikuriada. Una tecnología de socialización*. Observatorio Cultural; Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Disponible en: <https://observatorio.cultura.gob.cl/> (consultado el 13 de abril de 2022).

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*, vol. LXVII, núm. 219: 42-80 [1-21].

SACHS, Curt y Erich. M. Von. HORNBOSTEL.

1914. “Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch”. En: *Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, vol. XLVI, núms. 4-5: 553-590.

TURINO, Thomas.

1988. “La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los aymara del Sur del Perú”. En: *Música, danzas y máscaras en los Andes* (editado por Raúl Romero): 61-96. Pontificia Universidad Católica del Perú; Instituto Riva Agüero. Lima, Perú.

## Entrevista

Paul Huaranca trabaja en la Unidad de Investigación del Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Es docente de Arte en la especialidad de Música, además de músico vernacular (entrevista realizada el 5 de noviembre de 2018).



## SONORIDAD Y NARRATIVA DE LOS HUAYÑOS EN LAS DANZAS CHUTA Y *PATAK PULLIRANI*

Judith López Uruchi<sup>1</sup>

### Resumen

Este artículo intenta aproximarse a las características del huayño que acompaña a la danza chuta y *patak pullirani* en el contexto de las fiestas patronales gremiales del Carnaval paceño, además de resaltar la importancia de las bandas de música, la sonoridad y la narrativa que las acompaña y que se sumerge en un contexto festivo que caracteriza e identifica a las zonas populares de la ciudad de Chuqui Yapu Marka (La Paz).

**Palabras clave:** danza, música, narrativa, sonoridad.

### Antecedentes

La ciudad de Chuqi Yapu Marka –hoy La Paz– proviene de una historia anterior a la Colonia. Su población aún mantiene aquellos rasgos étnicos expresados en sus danzas, músicas, fiestas, etc., que persisten en espacios específicos de la población nativa de la ciudad pese al proceso de mestización social y cultural.

A través de la historia oral se han logrado testimonios que permitieron desarrollar la importancia de las bandas de música, de las narrativas, de las canciones que están relacionadas con el espacio, con los grupos o comparsas que participan y la interacción en el contexto de la fiesta que tiene lugar en las zonas populosas pertenecientes al distrito Max Paredes del municipio de La Paz, como ser: Garita de Lima, avenida Baptista, Cementerio General, El Tejar, Kollasuyo y alledañas.

Desde la perspectiva sociocultural, Cánepa (2001: 23) afirma que la danza y la música son prácticas performativas porque vinculan la acción y la experiencia de las personas por medio de sus cuerpos. Por eso mismo, son parte de procesos culturales vinculados a las identidades intrínsecas que convergen en las prácticas rituales y festivas que son expresiones donde está inmersa la creatividad, resultado de lo subjetivo.

Desde esta perspectiva, los mismos protagonistas del Carnaval son los que caracterizan al chukiaguino. La danza y la música es una herencia que continúa siendo importante en la vida de las poblaciones andinas y también en las ciudades que tienen ese origen. Según Murra

---

1 Es antropóloga y miembro del Taller de Historia Oral Andino (THOA), ex integrante de los grupos femeninos musicales Arawimanta y Kalahumana. Es gestora cultural, cantante e intérprete de instrumentos de viento y percusión. Actualmente se desempeña como directora de la Comunidad Inalmama Sagrada Coca. Correo electrónico: judlop15@gmail.com

(1975: 49), la danza y la música eran infaltables en los festejos de la población indígena desde antes de la Colonia: “[...] en las poblaciones indígenas, cuando realizaban la ceremonia de la siembra de la papa siempre hubo música y danzas con un calendario de ceremonias”. Es decir, que los pobladores complementaban la ceremonia ritual alegrándose con la instrumentación de melodías y el baile.

Por otro lado, Arzáns de Orsúa y Vela (Beyersdorff, 2003: 172) describe que en la época colonial

había festejos importantes de los pueblos, donde formaban filas de doce jóvenes y cada una representaba las varias naciones. Pasaban más de tres mil jóvenes que ejecutaban diversas danzas en cuadrillas, con varias representaciones, trajes y *cantiñas* (cantos).

Entre los indígenas, una de las danzas de mayor importancia era la *qachua*. Al respecto, Cabeza de Vaca (citado en Escobari, 2008: 12) afirma que “en 1586 los indios festejaban en Chuqi Yapu al ritmo de *pinkillos*,<sup>2</sup> celebraban y bailaban toda la noche la *qachua*”. También indica que los indígenas bebían y se emborrachaban con chicha. Los festejos generalmente se realizaban en sus casas, bailando sus ritmos según el siguiente dato extraído del mencionado estudio:

[...] por el año 1920. Era cerca de Anata, solo de noche hacían la *qachua*. Se reunían jóvenes de ambos sexos, solo de noche [...]. Yo era bandido, ya que mi hermano era joven, él iba a bailar con las jóvenes, yo solo iba a presenciar y me ubicaba al lado de los músicos que amenizaban [...] con *pinkillos* y *kajas* y con eso se bailaba. Vestían los jóvenes con poncho y chala y las jóvenes con pollera y *awayu*, ya que aún no se usaba el reboso [*sic*], incluso vestían *awayu* de *phullu* [...] la *qachua* comenzaba en la época de lluvias y duraba hasta la Anata (citado en Ticona, 1992: 34).

Van den Berg (1998: 12, 98-99) afirma que la *qachua* es un rito exclusivo de los y las jóvenes, vale decir, que es una danza de enamoramiento promovido por los mismos padres para que los hijos e hijas solteras puedan bailar y cantar, y así encontrar una pareja para casarse, ya que están en la edad permitida. Entonces las propias familias eran las que propiciaban estos encuentros entre los jóvenes. Se conoce que la *qachua* es una práctica usual en la cultura andina en Chuqi Yapu Marka, pues

Antes se bailaba con la música de *tarqas* y participaban mujeres, cholas elegantes y sus parejas a cuál más atrevidas y graciosos en sus bromas y chistes de la juventud femenina, a la comparsa de *ch'utas* acompañaban alegres [...] (Lanza Ordóñez, 1995: 4).

Según Juan Carlos Cahuasa (2023), posteriormente las dinámicas sociales también influyeron en los cambios de la música, el gremio Mañazos (Sindicato Gremial de Carniceros) festejaba

2 Instrumento musical construido de caña hueca, emite sonidos agudos y es interpretado durante la época de lluvias, según el calendario aymara.

y bailaba al ritmo de las estudiantinas (conjunto de músicos con instrumentos de cuerda). Antes de la Guerra del Chaco (1932-1935) y antes de la Revolución de 1952 el gremio de los carniceros y otros siempre acompañaban sus fiestas con música de estudiantina. Interpretaban ritmos de incas, *kullawada* y huayños. Ahí estaba, por ejemplo, la estudiantina Challampampa, con sus huayños al ritmo de mandolina, quena, guitarra y la infaltable concertina, que le da ese gusto especial a la música.

Testimonios indican que antes las familias *ch'allaban* y festejaban con música de estudiantina e invitaban a los vecinos para compartir un puchero,<sup>3</sup> que contiene carne de res, cerdo, cordero, pollo, *charqui*, frutas como el durazno, papa, chuño, postre (plátano), camote, choclo, repollo. El plato mencionado tiene todos los alimentos de un *apthapi*,<sup>4</sup> el cual es acompañado además con una rica *llajua*. Al respecto, se relata:

Siempre cada año venían a la casa los de la estudiantina Challapampa para tocar sus músicas, porque sabían que en la casa mi mamá hacía cocinar puchero en grandes bateas [fuentes], con harta carne se servía, postres, papas, chuño, tunta, la gente venía, la familia y vecinos venían a comer, a tomar en martes de *ch'alla*, siempre era así [...] ahora esa costumbre un poco se ha perdido (Chipana, 2009).

A finales del siglo XIX y la llegada del XX, la preferencia de la gente paceña por las bandas militares de música crece, dando prioridad a la interpretación de los instrumentos de bronce (Fernández, 1948: 260). Según Benedicto Vilcarani (2000)<sup>5</sup> las bandas militares recorrían las provincias para motivar a que los jóvenes se enlisten al Ejército durante la Guerra del Pacífico (1879-1884).

Una vez terminada la Guerra del Pacífico (1879-1884) se introducen los instrumentos de bronce gracias a las bandas de guerra. Benedicto Vilcarani (2000) señala que los “músicos de banda tenían que aprender a interpretar los ritmos tradicionales, como *huayños*, cuecas, etc.”. La siguiente información, publicada en un periódico de la época, señala:

El Regimiento de Música CAMPERO 3ro de Infantería hará oír la retreta de esta noche las siguientes piezas [...] júbilos y fiesta fantasía, bella vals, los pichones tango criollo, viva la música, marcha [...] piezas populares en la puerta del cuartel (*El Diario*, 1915: 4).

Dato que es corroborado por el director de la banda Real Imperial de Oruro:

Gran parte de los integrantes de la banda de música del Ejército provenían de las provincias, quienes con mayor facilidad interpretaban los ritmos autóctonos que adaptaban a instrumentos de metal, dando otros matices que posteriormente se constituye en favoritos del público (Vilcarani, 2000).

3 Comida que solamente se prepara y comparte en carnavales.

4 Comida que se comparte solo en comunidad. Los alimentos cocinados (papa, chuño, habas, queso, *charqui*, etc.) son puestos sobre *awayus*, de donde las personas (sentadas alrededor), una por una, pueden servirse y comer.

5 Director de la Banda Real Imperial de Oruro.

Con el tiempo, las bandas de música fueron aumentando y popularizando su presencia en el ámbito de las fiestas patronales, principalmente en las ciudades, a los que conocemos como *latha phusiris*.<sup>6</sup>

Los músicos que pertenecían al Ejército creaban sus propias bandas en la ciudad para animar las fiestas familiares y comparsas con ritmos autóctonos, y acompañados de *targas*, *pinkillos*, *sikus* y *quenas*, que se adaptaron a los instrumentos de bronce. El resultado de esta adecuación ahora se escucha el *huayño*, *kullawada*,<sup>7</sup> *morenada*,<sup>8</sup> *incas* y otros.

Arze (2022) afirma que, con la Colonia, la música atraviesa por cambios socioculturales, pues se van incorporando sonidos europeos como parte del proceso de mestización cultural.

En el ámbito musical, las bandas de La Paz han adquirido cierta calidad en la interpretación de los ritmos como *huayños*, *ch'uta*, *kullawa* e *incas*.

Según Arguedas (1989) el *huayño* demuestra el apego del mestizo al origen indio: es como su canto universal, pues expresa lo más profundo de su sangre y es la fuerza de su voz que, entre lamentos y alegrías, podemos escuchar en diferentes fiestas populares de la ciudad.

En la actualidad, las bandas de música son muy requeridas en fiestas familiares y entradas folclóricas de la ciudad. Un dato importante señala que su presencia es cada vez mayor en las provincias.

En el caso de los Mañazos, estos tienen particular preferencia por aquellas bandas que interpretan el huayño de *ch'uta*, *kullawa* e *inka*. Gracias a esta estrecha relación, una banda puede ser conocida de una generación a otra, incluso llega a identificar los protocolos de las fiestas y qué ritmo se debe tocar para cada momento de la celebración. Por ejemplo, en una boda, cuándo interpretar la *diana*, la *cueca* o el huayño para después bailar y luego *irpaqar*, y de esa manera recoger al padrino de matrimonio.

### La banda es importante

Por su lado, Alison Spedding (1998: 24) afirma que “las fiestas reúnen a una gran cantidad de personas que dan continuidad a la idea comunitaria de re-distribución”, donde las “celebraciones de los aymaras buscan agradar con buena comida, música, atención, lograr un orden y equilibrio que libera los sentimientos del sentido comunitario y la creatividad de la población”.

6 Denominativo que se da a los músicos que interpretan instrumentos de metal en las bandas que animan fiestas religiosas.

7 *Kullawada* es una danza popular que se baila en distintas celebraciones religiosas y que representa a los hilanderos.

8 La *morenada*, debatida por su origen colonial, simboliza la llegada, desde el África, de los esclavos negros destinados a trabajar en las minas. La *morenada* actualmente se baila en importantes fiestas religiosas. Cabe anotar, además, que esta danza demuestra un alto estatus económico de quienes la bailan.



**Figura 1:** Pareja bailando *patak pullirani* en la fiesta del Estandarte de la Virgen Dolorosa en la zona El Tejar (avenida Kollasuyo).

**Fuente:** Fotografía de Judith López Uruchi (22 de abril de 2011).

Las fiestas son inconcebibles sin música y la lógica del músico nativo se replica en las bandas. Por ejemplo, el hecho de sonar bien con sus propias características interpretativas. De ahí que las personas que contratan a los músicos tratan de elegir al mejor, ya que de eso depende el triunfo de su fiesta y que sea del agrado de los invitados. Por su parte, los danzarines condicionan el éxito de la fiesta según cómo toque la banda. En el caso de que esta no haga una buena interpretación, la califican de *ch'usu* (“que no oye bien”; “desafinado”); las bandas personalizan las canciones, es decir, que cada gremio tiene su canción. Es por eso que también las canciones identifican al grupo o gremio, en este caso.

El reconocido comunicador Juan Carlos Cahuasa, afirma que las bandas más famosas de antaño eran: Emilio Saavedra, Abdón Lepike, la banda de los hermanos Villarroel, todas ellas paceñas y que han generado una dinámica interesante. Por aquella época a la que él se refiere, los huayños de chutas no tenían letra, además, por ser considerada como una música popular, no ingresaban a la lista de “Los discos del año” e igual destino ocurría con el compositor de las canciones. Es así que muchos temas famosos se quedaron en el anonimato, sin reconocer al verdadero compositor de las mismas, como es el caso de “Juventud alegre”, de los hermanos Villarroel (década de 1960).

Uno de los temas que ha sido emblemático con los Schopistas nace con esta comparsa [a la] que luego los carniceros le han puesto la letra; no tenía letra, los choferes le han puesto otra

letra, los comerciantes, otra letra. Originalmente ese tema se llama “Juventud alegre”, le pertenece en autoría a don Justo Villarroel, pero se le ha confundido al compositor. Este tema se ha hecho famoso y muchos han dicho que es de Primo Aranda y ahí surgió la confusión. Ese tema le corresponde a don Justo Villarroel y su banda, Los hermanos Villarroel, dedicado a los Schopistas de nombre “Juventud alegre” (Cahuasa, 2023).

En el ambiente de los folkloristas, se dice: “si sabe bailar, sabe de bandas”. El saber bailar es conocer también de música, según los argumentos que escuché decir, y que se relaciona a canciones que no solo les alegre sino que también “les haga llorar”. Que las canciones puedan mover la sensibilidad más profunda de las personas, en otras palabras.

Yo vengo cada año desde mi juventud, pero lo que más me gusta es la banda [...] por la banda nomás vengo, no hay otra banda que toque igualito, los Juanito siempre son los mejores, donde va la banda voy siempre [...]. Me gusta, bien alegre bailamos [...] Choque, 2001).

Cada gremio, comparsa y fraternidad tiene su propia banda, es así como usualmente se escucha:

Emilio Saavedra animaba las fiestas de los gremios, los artesanos y los matarifes; las fiestas se llenaban [...] esta banda había desaparecido por el año 1980 más o menos; la gente venía por la banda, lindo tocaban [...] (Gutiérrez, 2008).

Cahuasa (2023) señala que, en el transcurso de los años posteriores, ya durante las décadas de 1970 y 1980, surgen bandas junto a la comparsa Los Chutas Aljeris, de La Paz, con su banda Juanito y sus Haces del Compás, bajo la dirección de Juan Callisaya Centeno. Esta banda ya proponía huayños con algo de letra y melodías populares en carnavales. Después de la desaparición de los Schopistas, aparece con mucha fuerza la comparsa Los Elegantes Chutas Choleros con el famoso Chaski, quien era bordador. Él decía:

“¿Cómo no va a ver piezas con canto?”. Entonces propuso en su momento la creación de su banda Los Gallardos Raymis del Sol y su comparsa Los Chutas Choleros, la cual ha hecho furor en los 80; le ha puesto la letra sentimental, dolorosa, de llanto, de sufrimiento, pero también de alegría. Entonces ha logrado enamorar con sus canciones y [se] ha logrado consolidar como líder en los 80 y 90, especialmente con sus temas, que eran formidables. Junto a discos Cóndor lanzaba sus casetes, primero sus discos de vinilo [...] (Cahuasa, 2023).<sup>6</sup>

De esta forma, se ha generado una especie de competencia entre las comparsas por resaltar quiénes proponían las mejores canciones que alegre y atraiga al público (y de esta manera también acercar a más integrantes a su comparsa, pues quien ostentaba más componentes era sinónimo de prestigio en la entrada de Carnaval).

Entre otros destacados directores y compositores cabría mencionar a don Mario Guarachi, de la comparsa Rebeldes, a don Lucas Suñagua y su hermano Daniel Suñagua, de la banda Súper Conexión.<sup>9</sup>

Es importante e ineludible mencionar a las disqueras que han permitido que estas bandas graben su música sin restricciones. Entre los primeros en abrir las puertas a las bandas para que graben profesionalmente están Titicaca, de los hermanos Villarroel o Alborada, de Guido Michel y Nancy de Michel, en la década de 1970, 1980 y 1990. También cabe citar a discos Cóndor, Arpegio Méndez y Andino.

Discos Cóndor era del compositor Héctor Quisberth, el Chaski, además de Alborada y Nueva Alianza, donde todas las bandas grababan. En la actualidad estas disqueras trabajan bajo el nombre de Pegazos.

Hubo otras bandas que, en su momento, han resaltado: Marisma Mundial, Grecos Criollos, Juanito y sus Haces del Compás, entre otros. Actualmente las bandas más requeridas son: Los Mayas Amantes y Los Raymis Gallardos, que en los últimos años acompañan al gremio de los Mañazos Vacuno y Ovino, y en Carnaval los raymis escoltan a la comparsa Los Choleros, Los Mayas Amantes o Comparsa de Chutas y sus Palomitas Blancas.<sup>10</sup>



**Figura 2:** Fiesta de la virgen de Nuestra Señora de La Paz celebrada cada 24 de enero en la zona El Tejar.

**Fuente:** Fotografía de Judith López Uruchi (24 de enero del 2023).

9 El huayño “Caquiavireña”, de Lucas Suñagua, fue una de las más populares en la década de 1990.

10 Cabe anotar que hay otras bandas con similar nombre. Este fenómeno es resultado de ciertas diferencias internas, lo cual hizo que algunas personas abandonen sus bandas para fundar otras con nombres muy parecidos.

## Sonoridad y narrativa de los huayños de chutas

Murray Schafer (2006) afirma que el paisaje sonoro representa a diversas expresiones de una sociedad como el testimonio de una época. Esto nos permite comprender una realidad de un determinado espacio y lugar donde confluyen las colectividades, en este caso comparsas y fraternidades.

Tal y como sucede en las fiestas patronales, la entrada del Carnaval se realiza en las calles, siendo estas el escenario donde confluyen sonidos propios del lugar, el cotidiano de las vías ajetreadas por el comercio, las bocinas de los autos, etc. Gracias a todo lo mencionado las bandas de bronces son una característica del lugar, aunque por momentos puede parecer un escenario confuso y caótico de ruidos y sonidos.

Es así que el espacio y todo el entorno va generando su propia narrativa y la sonoridad es parte de la memoria colectiva, aunque también de cada una de las personas; a través de los sonidos podemos conocer una sociedad, pues algunas personas que asisten a las fiestas, y principalmente a la entrada del Carnaval, rememoran sus años de juventud. El hecho de compartir con la familia hace que el espacio retrotraiga la memoria de las personas, de su historia particular y familiar, y las interrelaciones sociales que se han creado en torno a la música y la danza.

Como sucede en las zonas adyacentes a la Garita de Lima, Callampaya, El Tejar o sectores específicos como la avenida Baptista, el Cementerio y barrios aledaños, los ruidos y sonidos de la fiesta le otorgan una sonoridad y narrativa propia del lugar.

Moline (2020) sostiene que la narración musical posee aspectos cognitivos, lo cual nos lleva a comprender el sentido de la realidad, pues la música y los textos de las canciones nos permiten entender el tiempo y el espacio. La música y la letra de una canción nos contactan con el pasado y nos permiten ver el sentido de la realidad, dependiendo del contexto social y cultural.

Los huayños de los chutas se escuchan en la fiesta de Carnaval, pero también están relacionados con un grupo social. Este se identifica con el ritmo musical, mientras que las letras de las canciones nos remiten a lugares, nos describen características del grupo de danzarines y de la comparsa, sus amores y desamores, etc.

La sonoridad y las canciones de los huayños de los chutas representan la identidad del *chukuta*. Son parte del gremio y son algo parecido a su himno, que en cada letra relata sus características, realzando su nombre. El texto son cortos estribillos que fácilmente quedan en la memoria. La gente corea y, al bailar, repiten y repiten el texto. Son canciones que no pasan de moda, pues cada una de ellas se hace parte de las subjetividades y se internalizan en las comparsas de generación a generación.

Uno de los huayños de chutas más populares de los últimos años es del reconocido y ya fallecido Héctor Quisberth, el Chaski, quien creó una singular forma de cantar sus

canciones. El Chaski nos remite a la *qachua*, ritmo alegre que habla del amor y la conquista sentimental, el lamento y el desamor en un lenguaje natural y cotidiano. Las letras de Héctor Quisberth generalmente son cortas y fáciles de grabar en la memoria.

Las letras de los huayños tienen sus propias particularidades, por ejemplo: a) frases que alientan a quien canta y baila; b) saludos (en espacios cortos de la canción) a quienes organizan las fiestas y c) las letras cantadas en castellano y aymara, lo cual es propio de los ritmos andinos.

Hace unos años atrás solo se cantaba en aymara. Actualmente estas canciones se interpretan también en castellano, aunque las “animaciones” continúan siendo en aymara.

Existen personalidades de la locución que han hecho de sus voces algo muy particular al momento de las “animaciones” en las canciones de banda. Los más destacados son Juan Apaza, Moisés Vidaurre y Wilfredo *Cacho* Ordóñez, quienes avivan las canciones grabadas por las bandas. Cada uno de ellos con un estilo particular, sus voces y entonaciones que matizan las canciones.

### ***Huayños de chutas***

Es importante mencionar a los autores y creadores más importantes de este ritmo, aquellos que le dieron una identidad propia a los huayños y que hasta la actualidad acompañan a las comparsas en las fiestas patronales como el preste de Estandarte y la virgen Dolorosa, la fiesta Pascua o Domingo de Gloria del gremio vacuno. También está la fiesta del 24 de enero en honor a la virgen Nuestra Señora de La Paz del gremio ovino. Durante las mencionadas fechas o en las entradas de Carnaval, se escucha y se corean estos huayños:



**Figura 3:** Pareja bailando chuta durante la fiesta del Estandarte y de la virgen Dolorosa frente a la iglesia de San Francisco en el centro paceño.

**Fuente:** Fotografía de Judith López Uruchi (9 de abril de 2023).

**“Cholita carnicera”****Letra y música:** Héctor Quisberth Mendoza

Cholita carnicera  
 ¿Por qué eres orgullosa?  
 Yo te quiero solo a ti  
 ¡Ay, cholita de mi corazón! (bis de toda la estrofa)

La característica principal de las letras de los huayños de chutas es que son cortas. Generalmente, la estructura de estas canciones intercalan canto e instrumental. Existe un pequeño párrafo repetido dos veces al inicio y al final de la canción. En este caso, le canta a la mujer del gremio de los carniceros, expresando su sentimiento de amor, pero también se refiere a alguna actitud de la mujer, resaltando no solo su belleza si no también su orgullo.

**“¡Chuta choleroo!”**

¿Por qué tanto me desprecias?  
 Sabiendo que yo soy pobre  
 Así pobre he nacido  
 Para sufrir en la vida... (bis canta hombre)

Cholerito mío, no me llores  
 Yo te quiero solo a ti  
 Los que te desprecian son mis padres  
 ¡Vámonos lejos de aquí...! (bis responde la mujer)

En el caso de este huayño, la primera estrofa está cantada por los hombres y la segunda es respondida por las mujeres. En algunos momentos, a lo largo de la canción, se escuchan animaciones, como *wayu, wayu* (“tomarse de la mano”) o *chaqa, chaqa* (“bailar hasta agotarse y transpirar”).

**“En las cantinas”****Letra y música:** Héctor Quisberth.

Por tu culpa me encuentro  
 En las puertas de las cantinas  
 Agarrado de mi botellita de trago  
 Mujer traidora (bis)  
 Agarrado de mi botellita de trago  
 Mujer perversa (bis)

Las canciones de desamor y traición son algo característico en estos huayños, aunque para estos tiempos pueden ser catalogadas como misóginas. Sin embargo, en el contexto de la fiesta, tanto hombres como mujeres pueden atribuirse el contenido de las letras. Por otro lado, la bebida y el embriagarse también forman parte de las narrativas.



**Figura 4:** Domingo de Tentación (zona Cementerio y avenida Baptista). Podemos apreciar el ingreso de chutas y pepinos durante la entrada de Carnaval en la ciudad de La Paz.

**Fuente:** Fotografía de Judith López Uruchi (26 de febrero de 2023).

### Cantar y bailar

Mientras algún huayño se interpreta, es muy común que las personas que solo observan coreen las canciones y las parejas bailen y canten. Los hombres tienen que demostrar su habilidad, sus dotes dancísticas y su resistencia física, mientras que las mujeres los siguen al girar sobre su mismo eje, de izquierda a derecha, siempre tomados de la mano.

En otras ocasiones, cuando no hay pareja, un hombre puede bailar con dos cholitas a la vez. En medio de los giros se aprecian las coloridas polleras y los hombres –de manera cadenciosa–, dirigen, cantan y piropean a la mujer con un tono de voz aguda (falsete). Esta danza se remonta a la *qachua*, por lo que persiste la dinámica y el sentido de la misma al ser un baile de enamoramiento, pues en el contexto de la fiesta los jóvenes en particular se sumergen en un ambiente de conquista y enamoramiento, que aún se acostumbra hacer hasta la actualidad.

## Conclusiones

La danza y la música de huayño de los chuta se escucha y baila de noviembre hasta casi mediados de abril, cerrando con la fiesta de Semana Santa y el Domingo de Gloria. Todo lo cual es coincidente con la época del *jallu pacha*, según el calendario agrícola andino. Esta danza, por lo tanto, está vinculada con la *jallu pacha*. Pese a que se baila en un contexto urbano, existen algunos elementos propios de las costumbres aymaras. Por ejemplo, la celebración de la *Anata*, ya que esta es propia de los nativos de Chuqi Yapu Marka. En este caso podemos ver la persistencia de esas costumbres en cuanto al tiempo, el sentido y el propósito de la danza. También podemos comprender esta a través de las narrativas, de las canciones que acompañan a la danza.

Si se analiza detenidamente podemos hallar aspectos que hacen a la identidad chukuta, los cuales se remontan al pasado étnico de la población (hoy denominada paceña) y persiste y coexiste con los tiempos modernos.

## Bibliografía

- ARZE ORMACHEA, Silvia.  
2022. *Artisanos de barrios de indios. Mestizaje e identidad urbana en la ciudad de La Paz en el siglo XVIII*. UMSA/GAMLP. Serie tesis historia núm. 12. La Paz, Bolivia.
- ACUÑA, DELGADO, Ángel.  
1998. Yu'pa obaya tuviva, yu'pa: *Un pueblo que danza*. Editorial Abya-Yala. Quito, Ecuador.
- ALBÓ, Xavier.  
1999. *Iguales, aunque diferentes. Hacia unas políticas interculturales y lingüísticas para Bolivia*. UNICEF/CIPCA. La Paz, Bolivia.
- ARGUEDAS, José María.  
1989. *Indios, mestizos y señores*. Editorial Horizonte. Lima, Perú.
- CÁNEPA KOCH, Gisela (ed.).  
2001. *Identidades representadas, performance: Experiencia y memoria en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú.
- CASTELLS, Manuel.  
2005. "La importancia de la identidad". *La Vanguardia*. 5 de noviembre. Barcelona, España.
- CRESPO, RODAS Alberto *et al.*  
2008. *La vida cotidiana en La Paz durante la Guerra de la Independencia (1800-1825)*. GAMLP. La Paz, Bolivia.
- COLIN ARÁMBULA, Federico.  
2009. "La antropología histórica recién parida en Latinoamérica". Disponible en: [www.h-debate.com/](http://www.h-debate.com/) (consultado el 6 de enero de 2024)
- El Diario*.  
1915. "Vida social, retreta". 24 de enero. La Paz, Bolivia.
- ESCOBARI, Laura.  
2008. "Fundación de la ciudad de La Paz. Sobre el pueblo de indios asentado en Chuquiapo". En: *Khana. Revista Municipal de Culturas*, núm. 50. GAMLP. La Paz, Bolivia.

SCHAFER, Murray.

2006. *Hacia una educación sonora: 100 ejercicios y producción sonora*. Teoría y Práctica del Arte. México D.F., México.

HAMMERSLEY, Martyn y Paul ATKINSON.

2001. *Etnografía. Métodos de investigación*. Paidós. Madrid, España.

LANZA ORDÓÑEZ, Hugo.

1995. "El carnaval". *El Diario*. 23 de febrero. La Paz, Bolivia.

MAMANI C., Carlos.

1989. *Metodología de la historia oral*. THOA. La Paz, Bolivia.

MURRA, Jhon V.

1975. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. IEP. Lima, Perú.

SPEDDING, Alison.

1998. *Breve curso de parentesco*. Editorial Mama Huaco. La Paz, Bolivia.

VAN DEN BERG, Hans.

1988. *La tierra no da así nomás: Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*. HISBOL/UCB/ ISET. La Paz, Bolivia.

## Entrevistas

Alejandro Gutiérrez Mamani, representante del Sindicato de Carniceros (entrevista realizada el 3 de mayo de 2000 en la ciudad de La Paz, Bolivia).

Benedicto Vilcarani, director de la Banda Real Imperial de Oruro (entrevista realizada el 3 de mayo de 2000 en la ciudad de La Paz, Bolivia).

Freddy Chipana Quisberth, representante vecinal de la zona Callampaya (entrevista realizada el 3 de mayo de 2000 en la ciudad de La Paz, Bolivia).

Hugo Velásquez Quisberth, presidente del Sindicato Gremial de Carniceros La Paz Callampaya (entrevista realizada el 3 de mayo de 2000 en la ciudad de La Paz, Bolivia).

Juan Carlos Cahuasa Quispe (entrevista realizada el 8 de abril de 2000 en la ciudad de La Paz, Bolivia).



## MÚSICA EN TIEMPOS DE DICTADURA

Pablo Daniel Loza Tapia<sup>1</sup>

### Resumen

El presente artículo aborda un tema bastante sensible dentro de la historia contemporánea de nuestro país: el período de dictaduras militares iniciada en 1964 y concluida en 1982. Se analizará estos terribles 18 años no solo desde una perspectiva histórica, sino también desde la óptica de la importancia y relevancia que tuvo la música en aquella época y su rol social, así como sus diferentes expresiones que hicieron de ella un baluarte de lucha y un campo de expresión y difusión social (así como también lo fueron la literatura y las artes plásticas).

Se verán y analizarán diversos casos de agrupaciones y músicos que tuvieron gran relevancia en aquel período y que, a través de su música, visibilizaron el malestar social de la población ante las dictaduras militares de esos años. Además se mostrarán casos y experiencias individuales de personajes y músicos que ejercieron su profesión y sufrieron las consecuencias de los regímenes militares por el simple hecho de manifestar su opinión y descontento respecto a la situación que atravesaba el país. Se mostrarán también los diversos géneros musicales que hicieron parte de su arte, un canal adecuado de expresión de las distintas voces que coexistían dentro de aquel contexto.

**Palabras clave:** música, dictadura, revalorización de lo nuestro, música de protesta, derechos humanos.

### Introducción

El presente artículo es parte de una investigación sobre la importancia de la música y las diferentes artes durante una de las etapas más difíciles y oscuras de que le tocó vivir a la Bolivia contemporánea, como son las dictaduras militares (1964-1982). Investigación que analiza las diferentes formas de expresión artísticas que confluyeron, vivieron y surgieron a partir de este período y cómo el sector artístico tuvo un papel fundamental durante estos años de nuestra historia.

---

1 Es licenciado en Ciencia Política y Gestión Pública por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Tiene un diplomado en Educación Superior e Interculturalidad (Unidad de Postgrado, Facultad de Derecho y Ciencias Políticas). Es músico profesional, compositor, director y gestor cultural. También llevó a cabo estudios en cine, antropología, literatura, filosofía e historia. Entre estas actividades es también investigador social, político y cultural. Es miembro de la Asociación Latinoamericana de Historia y director de la revista *La Paz, con los ojos del alma*. Correo electrónico: pablinloza@hotmail.com

Además de la revisión bibliográfica que se incluye para la presente publicación, se realizó un par de entrevistas a expertos que dieron su visión sobre la música durante aquel período histórico. Fuera de mostrar la importancia de la música en aquel el período mencionado, cuentan sus historias, experiencias y anécdotas que tuvieron que experimentar en medio de las dictaduras militares, no solo como músicos, si no como personas que vivieron en carne propia las dictaduras militares.

### **Contexto y desarrollo de la dictadura militar en Bolivia y contexto dictatorial en la región**

El largo y oscuro proceso de las dictaduras militares en Bolivia no fue exclusivo de nuestro país, si no que fue una realidad política presente en las sociedades latinoamericanas de la época.

Como se ha demostrado a lo largo del tiempo, la mayoría de los militares que encabezaron los gobiernos dictatoriales en América Latina, fueron formados en la Escuela de las Américas (SOA, por su sigla en inglés). Esta fue una institución que, en el marco de la Guerra Fría, viabilizó la “buena conducción” de los ejércitos y dictaduras militares en concordancia con la política exterior de los Estados Unidos que, en el contexto de América Latina, se usó de manera regular como pretexto ante la amenaza de la expansión del comunismo en la región.

La forma típica y tradicional que se presentó en las dictaduras militares en América Latina, fue su conducción por una junta o comité integrado por la dirección del Estado Mayor de los militares. De esta manera fue

como ocurrió en Bolivia, entre 1964 y 1982; en Argentina, entre los años 1976 y 1983; en Uruguay, entre 1973 y 1985; en Chile, entre 1973 y 1990; en Paraguay, desde 1954 hasta 1989; República Dominicana, desde 1930 hasta 1961; Perú, desde 1968 a 1980; Ecuador, desde 1972 hasta 1979; Colombia, entre 1953 y 1957; Nicaragua, entre 1936 y 1956; Brasil, desde 1964 hasta 1985 y Venezuela, entre 1948 y 1958 (Wikipedia, 2024).

Así también sucedió en España y Portugal, pues existía una Junta Militar compuesta por dos militares que concentraban todo el poder de decisión. En el caso de España, el generalísimo Francisco Franco gobernó –tras su victoria en la guerra civil española (1936-1939)– entre 1939 hasta su muerte en 1975.<sup>2</sup> Y en el caso de Portugal, tras la creación del Estado Novo Portugués en 1926, el militar António Salazar gobernó el país de 1932 a 1968, año en que fue sustituido por problemas de salud, suceso que propició la Revolución de los Claveles en 1974, acontecimiento que concluyó con una de las dictaduras más longevas de Europa Occidental en el siglo XX.

En general las dictaduras militares pueden ser oficiales u “oficiosas” (ya que “algunos de los dictadores militares como Omar Torrijos Herrera y Manuel Antonio Noriega en Panamá, aparecían como “nominalmente subordinados al gobierno civil”, sin embargo, estos eran

---

2 Régimen militar que fue “apoyado por la Alemania nazi de Hitler y la Italia fascista de Mussolini” (Wikipedia, 2024)

los hombres fuertes del régimen). “El grado de control de los militares sobre la sociedad civil es variable”, habiendo, en ocasiones, situaciones “más o menos mixtas, donde los militares ejercen una influencia muy fuerte sin ser enteramente dominantes” (Wikipedia, 2024).

Las dictaduras militares en Bolivia iniciaron en 1964. Las elecciones de ese año dieron como ganador a Víctor Paz Estenssoro (1907-2001). Se trataba de su tercera presidencia, pero con una gran oposición de la izquierda y de dentro del propio partido de gobierno, el Movimiento Nacionalista Revolucionarios (MNR), además de su inflexible enemiga, la Falange Socialista Boliviana (FSB). Resultó que, en aquel momento, los militares fueran motivados y alentados a volver al poder. Así fue que en noviembre de 1964 las Fuerzas Armadas derrocaron a Paz Estenssoro con un golpe de Estado *relativamente incruento*, poniendo el gobierno en las manos de una Junta Militar que estaba presidida por el vicepresidente de Estenssoro, el general René Barrientos (1919-1969). Lo que significaba que los militares volvían a la política nacional y, por tanto, seguirían siendo la fuerza hegemónica hasta 1982. “Había acabado la fase revolucionaria de la Revolución Nacional, a la que seguiría una larga reacción termidoriana” (Klein, 2011: 249).

Durante los 18 años siguientes diferentes y diversos grupos e instituciones de la sociedad nacional lucharían para dominar las fuerzas desencadenadas durante la Revolución Nacional de 1952; el Ejército, los campesinos, los obreros organizados y los partidos políticos (tradicionales y nuevos), todos buscando el poder. De esta prolongada, encarnizada y violenta lucha surgió un sistema político más articulado y una sociedad más compleja, pero a un alto precio para todos. Aunque los dirigentes de la oposición del MNR suponían que el derrocamiento de Estenssoro era una transición temporal, la realidad fue que en 1964 había empezado un nuevo período político. La joven oficialidad militar que había llegado al poder con el MNR construiría una compleja alianza con el campesinado, mostrándose bastante hostil a la política democrática y a la clase obrera organizada. Fue esa joven oficialidad la que justificaba la legitimidad de los gobiernos militares autoritarios como la única vía de modernización. Muchos de estos regímenes (no solo en Bolivia, sino en toda América Latina gobernada por las dictaduras) encontrarían gran apoyo en los sectores más adinerados y en ciertas élites regionales que consideraban a los militares más proclives a favorecer sus intereses que al antiguo MNR (Klein, 2011: 249-250).

En la década de los 70 las corrientes más importantes de la derecha impulsaron gobiernos autoritarios que fueron resistidos por las izquierdas en nombre de una democracia mucho más emparentada con los sistemas socialistas que al ignorado formalismo constitucional. Aquellos años estuvieron muy marcados por la polarización política entre ambas tendencias que selló de igual manera el ambiente de las tres elecciones llevadas a cabo entre 1978 y 1980. El fraude en aquellas elecciones, la imposibilidad de poder concretar un acuerdo y el golpe de Estado aparecieron como grandes obstáculos para una entrega ordenada de la presidencia de la república a los ganadores de las elecciones (Romero, 1999), que serían el pie fundamental para la restauración de la democracia luego del período dictatorial, situación que hizo más bien agravar la situación política, generando el golpe del general Luis García Meza (1929-2018).

En noviembre de 1964 asumió el poder una Junta de Gobierno que debía asumir de manera conjunta la presidencia de la república, pero se eligió como presidente de esta al general René Barrientos y posterior al golpe –en 1965– como vicepresidente al general Alfredo Ovando Candía (1918-1982). Para validar todo este proceso y supuestamente contar con el respaldo popular, en 1966, se realizaron unas muy cuestionadas elecciones en las que Barrientos fue elegido como presidente. Durante su gobierno llevó adelante una política de desarrollismo económico, trató de acercarse a los campesinos y se enfrentó de manera frontal a los obreros y mineros. El 1967 promulgó una nueva Constitución Política del Estado que fue una de las más trascendentes de la historia del país. Durante su gobierno de facto se produjo la guerrilla de Ernesto “Che” Guevara (1928-1967) y se sabe que Klaus Barbie (1913-1991) fue su asesor bajo el nombre de Klaus Altmann y que sería descubierto y deportado de Bolivia solo hasta 1983. También ocurrió la llamada masacre de San Juan (24 de junio de 1967) en los centros mineros Catavi y Siglo XX. A finales de abril de 1969 Barrientos murió en un extraño accidente de helicóptero y fue sucedido por su vicepresidente, Ovando Candía. Durante el gobierno de este se promulgó la ley de Seguridad de Estado, la cual garantizaba diversas libertades para la ciudadanía y la prensa, y permitía a los dirigentes sindicales el poder reorganizar la Central Obrera Boliviana (COB). Contrariamente, su gobierno no estuvo exento de una gran convulsión social y política, y fue derrocado por el general Juan José Torres (1912-1976), cuya dictadura estuvo caracterizada por una posición explícitamente antiimperialista y llevó a cabo medidas que implicarían profundos cambios políticos y económicos.

El nacimiento de la Asamblea Popular (22 de junio de 1971), instancia que quiso hacer cogobierno con Torres y la debilidad de su gestión hicieron viable un nuevo golpe de Estado el 21 de agosto de 1971, encabezado por el coronel Hugo Banzer Suárez (1926-2002). El gobierno de Banzer hizo un giro rápidamente: desde una posición relativamente moderada a una mayor represión. Ilegalizó a los partidos políticos, prohibió la acción sindical, suspendió gran parte de los derechos civiles y envió una enorme cantidad de tropas a los centros mineros. Posteriormente a estos hechos recibió gran apoyo de la dictadura de Pinochet y de los Estados Unidos. Durante los siete años de gobierno se produjo un gran auge de venta de materias primas, lo cual generó un extraordinario ingreso y propulsó el crecimiento del Oriente boliviano. Sin embargo, su mal manejo generó un gran endeudamiento internacional y propició la crisis económica que se viviría en los años posteriores. Fue derrocado en 1978 por una Junta Militar liderada por Juan Pereda Asbún (1931-2012). Entre la caída de la dictadura de Banzer y la recuperación de la democracia (1982-1985) con el gobierno de Hernán Siles Zuazo (1913-1996), hubo una seguidilla de administraciones civiles cuya principal iniciativa era la recuperación de la democracia, como en 1979 con la presidencia de Walter Guevara Arze (1912-1996) y posteriormente, de 1979 a 1980, a la cabeza de Lidia Gueiler Tejada (1921-2011). El 17 de julio de 1980 se llevó a cabo un último golpe de Estado que abrió la puerta de una de las dictaduras militares más nefastas de la historia, que comenzó con el asesinato del dirigente socialista Marcelo Quiroga Santa Cruz (1931-1980).

## Música en dictaduras: su influencia en el proceso dictatorial boliviano

Muchos géneros musicales y expresiones artísticas confluyeron y fueron parte de este proceso en nuestro país. Cabe resaltar que, como consecuencia de su pensamiento y lucha contra las dictaduras militares, muchos músicos, artistas e intelectuales fueron perseguidos y muertos, y muchos otros terminaron en el exilio que les fue dado en este período.

Desde inicios de la década de los 60 empezó un *boom* de la música tradicional y folklórica boliviana. Si bien había un gran estigma hacia la música popular, hacia la música folklórica, es decir a la música de las clases populares o de origen indígena, desde la Revolución Nacional de 1952 hubo una mayor apertura respecto a las expresiones de estos sectores, pero estos estigmas aún prevalecieron mucho tiempo más. No cabe duda que, desde los primeros años de la década de 1960, existió una mayor difusión y la aparición de grandes exponentes de la música tradicional boliviana. Sin embargo, también este *boom* no solo se dio en la música tradicional boliviana, también dio paso a la aparición de otros géneros que comenzaron a coexistir: el jazz, el tropical y otros géneros musicales mucho más movidos. Cabe destacar la llegada a Bolivia (si bien no con la misma fuerza como ocurrió en Argentina), con una potente importancia social, del rock como influencia musical y como estilo de vida. El rock tuvo mucho influjo en la juventud de aquella época, aspecto que se profundizará más adelante.

Si bien la dictadura reprimió sistemáticamente cualquier expresión que estuviese en contra de lo que el gobierno establecía, la juventud encontró en la música un gran asidero para expresar todo lo que socialmente se sentía y vivía. Existieron muchos casos de músicos y militantes que se opusieron —en los sesenta y setenta— desde las universidades y las carreras de formación social, con el pensamiento marxista y de izquierda:

estábamos acostumbrados a leer a Marx y autores de izquierda que estaban fuera de aquella lógica dominante en esa época a finales de los sesenta y cuando comenzaban los setenta. Yo, muy joven, aún en colegio, tenía 16 años. Mi hermano estaba en [los] primeros años de [la carrera de] Sociología y lo escuchaba hablar de esos textos, no solo con la familia, sino cuando venía a casa con sus amigos y a mí empezó a gustar[me] esos temas y me prestaba todo aquello que leían, pero había libros que tenían temor de leer. Luego yo entré a la universidad a estudiar antropología, pero en ese momento llegó Banzer al poder y al poco cerró la universidad. Entonces nosotros tuvimos, por nuestros medios, ver cómo poder continuar con nuestros estudios, de contrabando, éramos jóvenes y estábamos en contra de la dictadura, pero también como jóvenes tratábamos de vernos, pero también en esa época empecé a estudiar música y escuchábamos música boliviana, música folklórica, y cuando nos encontrábamos de contrabando en algún bar de mala muerte con los compañeros y bebíamos y cantábamos canciones de nuestro país y aprovechábamos de comentar lo que habíamos aprendido en la universidad y lo que aprendíamos por nuestra cuenta. Pero también, como éramos changos, nos gustaba vestirnos como tal. Esa época era la onda y moda de los hippies y del rock; nos hacíamos crecer el cabello y vestíamos como hippies o como rockeros y eso también nos gustaba, pero muchas veces la gente nos veía mal por nuestra forma de vestir y los policías y militares nos fichaban.

[En] Varias ocasiones casi nos agarran, salvo en una ocasión en el que tuve que viajar a Cochabamba, ya que mucha de mi familia vivía allí y me quedé con ellos y en una ocasión que fui a verme con compañeros que tenía allá, los militares nos agarraron y nos taparon con capuchas la cabeza. Nos subieron a un auto y nos llevaron a algún lugar que no sabíamos dónde era, y allí nos tuvieron varios días [...]; nos soltaron un 24 de diciembre, día antes de Navidad, ya que una de las personas de mis compañeros había sido hijo de un capitán y logró sacarnos. Además de alegar que queríamos pasar Navidad con nuestras familias [...], después de todas las cosas que nos habían sucedido, nuestra ideología y pensamiento no hizo más que aumentar. Solo leíamos y nos informábamos sobre todo aquello en lo que creíamos y defendíamos, sino que también nos reuníamos a cantar para expresar nuestro sentir [...]; otro gran contacto durante la dictadura, que tuvo que ver mucho con la música, fue cuando mi cuñado militaba en grupos comunistas y lo tenían fichado, y un día estábamos caminando en la calle y le dispararon. No sabíamos qué hacer, peregrinamos al tratarlo de llevar al hospital, pero ninguna movilidad o taxi nos quería llevar y no nos aceptaban en ningún centro médico, ya que al ser herida de bala, ya sospechaban lo que había sucedido y no querían comprometerse. Recuerdo que murió en un taxi de camino a un hospital, y recuerdo que en el camino, en el taxi, se escuchaba un tema de rock de un grupo argentino de moda en aquel momento. Aún recuerdo la letra y cuando alguna vez lo escucho en la radio me retrotrae a aquel momento (Morin, 2023).

Esta experiencia nos muestra la brutal represión de la dictadura por pensar diferente al régimen y sus consecuencias, pero también es un testimonio de la gran presencia de la música en este momento histórico de nuestro país y la fuerza que ejerció en aquel período. Otro aspecto a destacar dentro de lo que se vivía en las dictaduras, que va más allá de lo político, que tiene relevancia a ese nivel pero que no se limita estrictamente a aquello, es el cambio generacional, la aparición de nuevas olas de pensamiento y de gustos musicales, ambos que iban muy de la mano y su introducción a nuestras sociedades. Ese cambio generacional, muy poco comprendido por la adultez de aquel entonces, y los movimientos que a nivel internacional iban mostrando su disconformidad con los sistemas políticos y económicos establecidos en las principales ciudades estadounidenses y europeas, los cuales tuvieron gran influencia en nuestras sociedades y que llegaron justamente en el momento de mayor ebullición social y de conflictividad social como lo fueron las dictaduras. Esa incompreensión de las generaciones inmediatamente anteriores y la lucha contra lo nuevo y diferente que rompía con lo establecido, realidades que veían los regímenes dictatoriales de corte militar, que veían en ellos un germen de coacción a sus normas, y que por lo tanto también decidieron reprimir. En el plano cultural, la represión y la censura implicaron un grado de centralización y planificación fundamentales. Más aún, se trató de un emprendimiento mucho más elaborado que dejaba entrever ciertas ingenuas ignorancias como la de prohibir, por “subversivos”, ciertos libros y discos. No cabe duda que, con todos los mecanismos de censura y la situación que conllevaba una dictadura, estimularon el buscado clima de temor, terror y censura. En este sentido, resulta dudoso determinar la existencia de una política cultural de la dictadura, más allá de una actitud básicamente reactiva, represiva y policial. En contraste, dentro de este contexto, surgió la necesidad de crear y transmitir elementos o signos propios de un sector de la sociedad diferente de la cultura oficial, convirtiéndose esta nueva identidad en un instrumento de resistencia (Amarilla, 2014). En el caso boliviano, con su folklore y su

música tradicional, así como la música rock en la Argentina,<sup>3</sup> tenían bandas y agrupaciones muy escuchadas por la juventud y por la sociedad en su conjunto, que en distintos espacios de esparcimiento veían en ellas un símbolo, un sentido de pertenencia y libertad en todo aquel contexto.

Uno de los mayores centros de expresión musical que se habilitó en la ciudad de La Paz a mediados de los 60, coincidiendo con el inicio de las dictaduras, fue la peña Naira. Esta se inauguró en 1966 gracias a Pepe Ballón (1918-1997), aunque a solicitud del antropólogo suizo Gilbert Favre (1936-1998), quien le pidió abrir un centro, una peña como la que había visto en Chile —que pertenecía a Violeta Parra (1917-1967) y sus hijos—, peña en la que se reunían músicos, pintores y varios artistas chilenos.

Él [Pepe Ballón] tenía un grupo de tres personas, Ernesto Cavour tocando el charango, Julio Godoy tocando la guitarra y Gilbert la quena. Lo convence para que puedan tocar ahí, es así que el año 1966 inauguraran la peña; mandaron hacer unas ocho mesas y sillas a la cárcel de San Pedro, era algo muy rústico, pusieron unos reflectores e invitaron a todos los amigos, escritores, pintores, para su asistencia. En el espacio se servía vino o Coca-Cola, ispi frito, pero ensuciaba mucho, así que se cambió por pasankalla, comenzaron los conciertos, llegaron varios conjuntos, Los Cebollitas —que eran sicuris—, los lustrabotas de la Plaza Murillo; después llegaron los sicuris del Altiplano guiados por Félix Quispe, era un espectáculo porque entraban desde la calle tocando hasta el sótano de la peña. Los Caminantes, que tocaban en la Plaza Riosinho en ese tiempo; El Trío Oriental; llegó de Tarija Nilo Soruco con su grupo, Los Montoneros de Méndez; Benjo Cruz, que años después moriría en la guerrilla de Teoponte; Víctor Hugo Leñaño. Para ese entonces la clase media paceña escuchaba o estaba guiada por la música Argentina, sobre todo por las zambas, también por el rock, los Beatles. La música boliviana era para los indígenas, la periferia, por eso que la peña hizo que la gente comenzara a apreciar el folklore (Aliaga, 2021).

En aquella tan conocida peña coincidió también el momento en que la ciudad de La Paz se convertía en el epicentro de la cultura en Bolivia, sobre todo del folklore boliviano. También hicieron fuerte presencia en esta peña agrupaciones como Los Jairas o una joven Matilde Casasola.

La peña Naira se convirtió no solo en un centro cultural y de difusión musical importante en la ciudad de La Paz, sino también fue un gran centro donde los grandes músicos folklóricos manifestaban su protesta contra la dictadura y el sistema establecido. Personajes como Benjo Cruz (1942-1970), entre otros, eran conocidos justamente por sus canciones con alto contenido social. Una de las experiencias más destacadas de esta peña fue la llegada de Violeta Parra en 1970. Parra compuso en esta peña la conocida canción “Gracias a la vida”. Se dice también que Violeta Parra conoció en la peña Naira a Alfredo Domínguez (1938-1980), quien ya era un músico reconocido por sus composiciones y su capacidad con la guitarra, pero fue la chilena quien lo convenció de cantar y así reconocer, en ese acto, su capacidad para

3 Si bien el rock tuvo gran peso en el contexto boliviano, el folklore lo tuvo más a la hora de visibilizar lo sucedido a la música durante las dictaduras. El folklore jugó aquel papel fundamental en la sociedad boliviana, como el rock en la sociedad argentina.

esta disciplina. Domínguez, con anterioridad, no solía cantar en público, pero con ese hecho propiciado por Violeta Parra, empezó su carrera como cantante.

La música estuvo muy conectada con la sociedad boliviana y con los sufrimientos y carencias que se vivía en aquella época. Grupos como los Jairas llevaron en alto el folklore nacional y también denunciaron los males sociales de aquellos años. Las letras, por ejemplo, de los hermanos Junaro, eran contestatarias, así como la de muchos músicos como Nilo Soruco (1927-2004) y Benjo Cruz. Si bien muchos de estos músicos terminaron en el exilio o perseguidos por las dictaduras, también ayudaron a visibilizar nuestra música en otros países. Muchos músicos desde el exilio o bien viajando con su música a otros países, daban a conocer a través de sus letras los males sociales de la Bolivia de las décadas de los 70 e inicios de los 80. Lograron que el folklore boliviano se visibilizara en el exterior en países como Argentina, Chile o México y en el continente europeo con gran éxito. Todo este movimiento colaboró a que la música tradicional también fuera reconocida dentro del país, surgiendo músicos e intérpretes: desde las zonas más pobres de las ciudades y que se sumaron no solo a la denuncia social, sino también en comenzar a darle valor al folklore de Bolivia.

dentro de la música popular del folklore boliviano estaban muy presentes los grupos musicales, por ejemplo, los Payas, los Jairas, todos esos grupos que estaban prácticamente dando a conocer lo que se puede decir dentro del folklore boliviano, todo el folklore nacional; grupos o personas como los Domínguez, los Jairas, Ernesto Cavour, los Payas, en fin, grupos dentro del folklore boliviano que daba a relucir el folklore y que han influido mucho en otros países. Pero también está el tema de la conciencia social y de la voz desde lo vivencial, desde la experiencia de la política que se tenía en esa época e incluso Alfredo Domínguez era un exponente del folklore boliviano que, dentro de la letra de sus canciones, hace mucha crítica social, mucha crítica hacia lo político, hace mucha crítica hacia la discriminación, pero desde la letra y lo artístico, y todo eso lo ha llevado a Europa y [allá] se [lo] escuchaba mucho. Ahora, compositores de toda el área social existían, y de los que puedo mencionar [están] Jesús Durán, por ejemplo, [o bien] Arawi, del mismo modo, han compuesto mucho sobre las vivencias de los mineros. Savia Nueva con Jaime Junaro y César Junaro, de igual forma. Entonces toda la canción social, todas las experiencias, toda la vivencia de toda esta faceta tan dura para nuestra sociedad, nuestro país, ha sido también expresada en la música. Luis Rico [1945] también ha sido otro compositor que ha hablado mucho sobre esta cuestión. Y uno de los compositores que también ha sido militante, Benjo, que ha sido gran militante político y que ha expresado mucho sobre la vivencia que ha tenido sobre la música. Entonces se ha reflejado sobre distintos puntos de vista todo esto. Y también estaban los otros géneros que estaban ahí subsistiendo y transformando la música desde sus propias esferas (Comacopa, 2023).

Ejemplo claro fueron los Jairas. Estos se convirtieron en una esocie de pioneros que revolucionaron el folklore y lo llevaron a los salones y rompieron con los estigmas que discriminaban los instrumentos originarios, creando el neofolklore boliviano (Chuquimia, 2022).

Llegaron para romper el esquema tradicional del folklore de la época y dejarnos la estructura instrumental que conocemos hasta hoy. Una en la que los instrumentos antes relegados a los

indios y discriminados en las urbes, ahora son parte de nuestra identidad boliviana [...]. Antes de Los Jairas, todo era muy aleatorio, de acuerdo con la época y la moda, el folklore tenía una instrumentación de orquesta, de estudiantina, de tríos de cuerdas, de piano con arpa o con charango, etc. Sonidos distintos de los que conocemos hoy donde hay queñas y zamponas (Chuquimia, 2022).

Casos como el de Benjo Cruz, quien con sus letras denunció las dictaduras de Bolivia; también lo hizo Nilo Soruco, a quien en los 60 invitaron a lo que fue la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) (Cori, 2023) para interpretar sus canciones. Fue allí también donde tuvo la posibilidad de mostrar las acciones de la dictadura.

## Conclusiones

La música en el período de las dictaduras militares (1964-1982) fue un factor importante que, como lo menciona Alith Comacopa

prácticamente la música ha sido la voz de todo aquello que no se podía decir en discursos, en la palestra, delante de las masas, porque eran acusados [*sic*] o condenado tal vez, entonces lo decían a través de la música. La música era la voz que se necesitaba. Y han sido muy condenados también los compositores, los cantautores, los intérpretes incluso, y mucha gente ya no deseaba involucrarse por el temor y por todo lo que implicaba. Y esa influencia venía de todos los países que también han pasado esta etapa de dictaduras, desde Chile, desde Argentina; por ejemplo, el rock argentino ha influido en la música boliviana desde aquel entonces; la música de Chile, por ejemplo, con grupos de aquella época han logrado influir en la música boliviana. Entonces era la voz necesaria y la que ha sido difícil de callar porque era la que llegaba a la conciencia de mucha gente (Comacopa, 2023).

La música fue la voz de los que no tenían voz, fue el poder que tiene para transmitir emociones y todo aquel sentir de la sociedad boliviana en una de las épocas más oscuras de la historia de este país. Fue fundamental para visibilizar y mostrar los males de aquel momento.

## Agradecimientos

Quisiera agradecer al Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) a la cabeza de su directora, Elvira Espejo Ayca. También a todo su equipo de trabajo que hicieron posible la publicación del presente artículo en las *Memorias* de la Reunión Anual de Etnografía (RAE) 2023.

También mis agradecimientos a las siguientes personas que hicieron posible la escritura del presente artículo: Alith Comacopa, Freddy Bustillos Vallejo y Luis Morín Robles, quienes con sus vivencias, experiencias y trayectoria musical contadas a través de las entrevistas, visibilizaron y dieron forma al presente artículo sobre aquella nefasta etapa de la historia boliviana como lo fue la dictadura. Agradezco también su apertura y confianza al momento de narrar y poder contar sus experiencias.

El presente artículo está dedicado a la memoria de mis abuelos Raúl Tapia Vertiz Blanco y Graciela “Chela” Bascopé Romero, quienes fueron piedra fundamental en mi vida y formación como persona. También quisiera dedicar este artículo a mi tío Raúl Tapia Bascopé, quien también ha sido esencial en mi formación en todo sentido, tanto en lo personal, como en lo profesional, ya que me abrió las puertas e incentivó al estudio de la historia y la numismática boliviana.

## Bibliografía

ALIAGA, Sergio.

2021. “La Peña Naira”. *La Época*, 6 de octubre. La Paz, Bolivia.

AMARILLA, Yanina Soledad.

2014. “Hablar en tiempos de silencio: el rock nacional durante la dictadura”. En: *Question, revista especializada en periodismo y comunicación*, vol. 1, núm. 43: 2-18. Buenos Aires, Argentina.

CORI, Juan.

2023. “Nilo Soruco, el chapaco que resistió con su ‘biblia’ la dictadura fascista de Banzer”. *Agencia Boliviana de Información*. 9 de abril. La Paz, Bolivia. Disponible en: [www.abi.bo](http://www.abi.bo) (consultado el 3 de junio de 2023).

CHUQUIMIA, Leny.

2022. “Los Jairas, pioneros que revolucionaron el folklore”. *Página Siete*, 6 de agosto. La Paz, Bolivia.

ROMERO BALLIVIÁN, Salvador.

1999. *Reformas, conflictos y consensos*. Fundación Hanns-Seidel. La Paz, Bolivia.

KLEIN, Herbert.

2011. *Historia de Bolivia. De los orígenes al 2010*. Traducción de Josep M. Barnadas. Editorial G.U.M. La Paz, Bolivia.

WIKIPEDIA.

2024. “Dictadura militar”. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/> (consultado el 23 de junio de 2023).

## Entrevistas

Alith Comacopa, músico profesional y profesora de música (entrevista realizada el 20 de abril de 2023).

Luis Morin Robles. Músico, antropólogo, guía de turismo, docente y profesor de Música (entrevista realizada el 17 de mayo de 2023).

## MEGÁFONOS LÍTICOS MONUMENTALES DE KALASASAYA Y LA FIESTA EN TIWANAKU: UNA POSIBLE INTERPRETACIÓN DESDE LA ETNOGRAFÍA Y LA ETNOARQUEOLOGÍA

Raúl Liendo Balderrama<sup>1</sup>  
Natalia Herbas Agramont<sup>2</sup>

¿Para quién se construyeron esos monumentos? Debido a la fuerte erosión y al saqueo, a la falta de publicaciones luego de décadas de excavaciones intensivas. A ello se suman las dificultades logísticas y políticas inherentes cuando se pretende excavar e interpretar monumentos que se convirtieron en íconos de identidad nacional (Alexei Vranich, “Plataformas, plazas y palacios en Tiwanaku, Bolivia (500-1000 a.d.)”).

### Resumen

Este artículo abordará los artefactos que constituyen una tecnología sonora en tiempos de Tiwanaku y que formaron parte de la estructura de Kalasasaya en el Horizonte Medio, justo cuando las prácticas de negociación de poder se realizaban dentro de la política de comensalidad articulada en fiesta, comida y bebida. Además, tocará la experiencia que se lograba a través de una mezcla de sensaciones, junto con la monumentalidad que ofrecen las construcciones con el juego de luces que se puede observar cada 21 de junio. Seguramente tal situación era intencionada como una forma de legitimación de poder de la élite frente a la gente que vivía y trabajaba en Tiwanaku, por lo que no se necesitaba ejercer violencia o coerción como forma de sometimiento, sino que se negociaba, asumiendo la élite ciertas responsabilidades como el de ser anfitriones de las fiestas. La utilidad de los megáfonos líticos monumentales seguramente estuvo ligado al mismo recinto y su función central era el de albergar a cientos o miles de personas reunidas en actividades de fiesta.

**Palabras clave:** comensalidad, fiesta, Kalasasaya, megáfonos líticos, sensorialidad.

### Introducción

La plataforma de Kalasasaya, construida entre el 300-500 d. C. y embellecida en el período del Horizonte Medio, es un espacio multitudinario (con sus 15.000 m<sup>2</sup>) que albergaba a cientos de personas reunidas dentro de un contexto de fiesta, bebida, música y colores. Su nada coincidente construcción, alineada con los cuerpos celestes, pueden ser vistos en determinadas fechas. Y una de ellas, y posiblemente la más importante, habría sido el solsticio de invierno. La expe-

1 Licenciado en Derecho de la Universidad de Los Andes. Estudiante de último año de la carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Correo electrónico: raul.liendo.b@gmail.com

2 Estudiante de la carrera de Antropología de la UMSA: natiherbas@gmail.com

riencia visual que ocurre en esa fecha, el juego de luces desde el amanecer hasta el anochecer, resulta toda una experiencia. Uno de los artefactos sonoros que debería considerarse como parte integral de la propia plataforma de Kalasasaya, y que seguramente tuvo un papel importante, son los megáfonos líticos monumentales, pues se trataba de una tecnología sonora en un recinto que albergaba a cientos de personas, y que permitía la amplificación de las voces. A pesar de ello, no presenta mucho interés en el ámbito de la investigación en arqueología. Y quizá justo por este abandono ha sido bautizado como “orejas de elefante”, que lejos de ser un nombre apropiado, deja que la especulación permita tener más información que la investigación.

El objetivo que persigue el presente artículo, entonces, es interpretar —a partir del diálogo interdisciplinario entre la arqueología y la antropología—, de la posible función que habrían cumplido los megáfonos líticos monumentales, los cuales habrían conformado parte de estructuras murarias. Construidas en piedra andesita, muestran orificios que se asemejan a los conductos auditivos y cuya función, como amplificador de voz, es evidente. De todo ello surge la pregunta sobre su relación con la fiesta y su función sonora amplificadora dentro de la plataforma de Kalasasaya.

La metodología utilizada en este artículo se ciñe a la revisión bibliográfica sobre la plataforma del Kalasasaya, la observación etnográfica y el empleo, en la interpretación, de la experiencia de “ojos prestados” (Marconetto, 2015) y, finalmente, se recurrió a la etnoarqueológica, tanto en el Festival de Danzas Autóctonas Jalla Pacha-Auti Pacha;<sup>3</sup> y la identificación de megáfonos líticos dentro del enmallado del sitio arqueológico de Tiwanaku.<sup>4</sup>

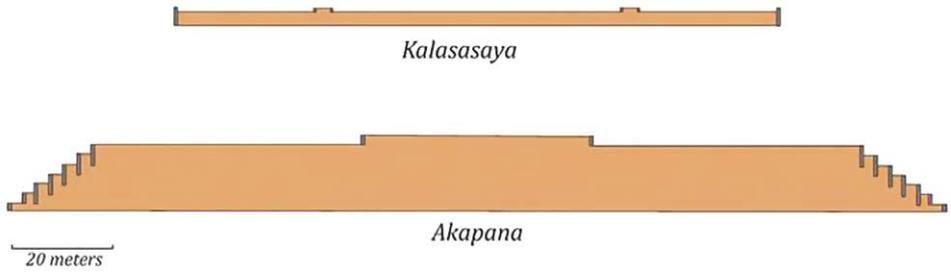
### MAPA DE TIWANAKU: OREJAS DE ELEFANTE



**Figura 1:** Mapa del área de estudio e identificación de megáfonos líticos monumentales.

**Fuente:** Elaboración propia.

- 3 Desarrollada en la comunidad de Umala (provincia Aroma del departamento de La Paz). Esta es una fiesta en un contexto local (con bailes, músicas y bebidas), la cual fluye en dos ámbitos: primero: de espectadores y visitantes de forma más estática y segundo: de los locales junto a las comunidades que participan en un circuito de danza al ritmo de sus músicos alrededor de la plaza principal, de manera más fluida o dinámica.
- 4 Se efectuó un recorrido el miércoles 7 de junio de 2023 y se pudo observar cuatro de estos megáfonos líticos monumentales, agrupados en descontextualizados y contextualizados.



**Figura 2:** Vista del corte transversal de la plataforma de Kalasasaya.

**Fuente:** Vranich, 2016: 195.

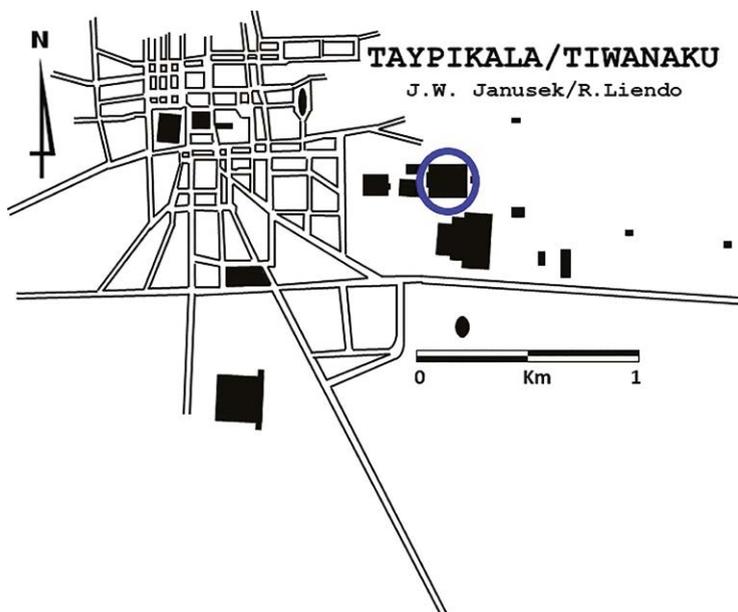
### **Plataforma geomórficamente estable del Kalasasaya**

La construcción del Kalasasaya (“piedra parada”), ronda entre el 300-500 d. C (Vranich, 2010), y resulta más apropiado, en su denominación como lo sugiere el autor ya mencionado, “[una] plataforma geomórficamente estable” o simplemente “plataforma”, ya que cuenta con un sistema de múltiples muros de contención y fachadas con juntas milimétricamente encajadas, cuya función es la de sostener el peso del volumen estructural, pues son construcciones que emplean material añadido y protegen las fachadas de las cargas de presión estática (Vranich, 2016). También evita el hundimiento, un logro de la ingeniería según Vranich (2016). La técnica constructiva empleada en el caso de Kalasasaya y también Akapana, cuya apreciación se debe a los cortes en las excavaciones: el de vaciado y distribución para finalmente compactar el relleno (Vranich, 2010). Esto se asemeja, pensado desde un corte transversal de la plataforma de Kalasasaya, como si los revestimientos de piedra se parecieran a una “piel delgada sobre una masa de relleno”.

A partir del 600 d. C. las construcciones monumentales de Tiwanaku fueron embelecidas y remodeladas con sillares de andesita finamente tallados y pulidos, entre ellos Pumapunku, Akapana y Kalasasaya. Estos, por sus dimensiones, dan a pensar que su construcción monumental estaba destinada para albergar a numerosas personas (Janusek, 2005) en eventos relacionados a la fiesta, siendo que Kalasasaya –con sus 130 por 120 metros (Vranich, 2016)– era utilizado para la concentración de cientos o miles de personas en distintas festividades. Al ser una construcción religiosa necesitaba contar con esculturas monumentales (estelas).

### ***La fiesta del solsticio de invierno***

La élite como anfitriona legitimó su poder a través de las ceremonias y rituales que oficiaba en esos recintos, gracias al consumo de cebil (seguramente por intermedio de un grupo sacerdotal o chamánico), a sus construcciones monumentales y a las fiestas que se ofrecían en esos recintos. Arqueológicamente se evidencia la política de comensalidad (que ofrece comida y bebida por parte de la élite), producto de las excavaciones arqueológicas y el abundante material recuperado (especialmente cerámico), que muestra un cambio cultural a través de la



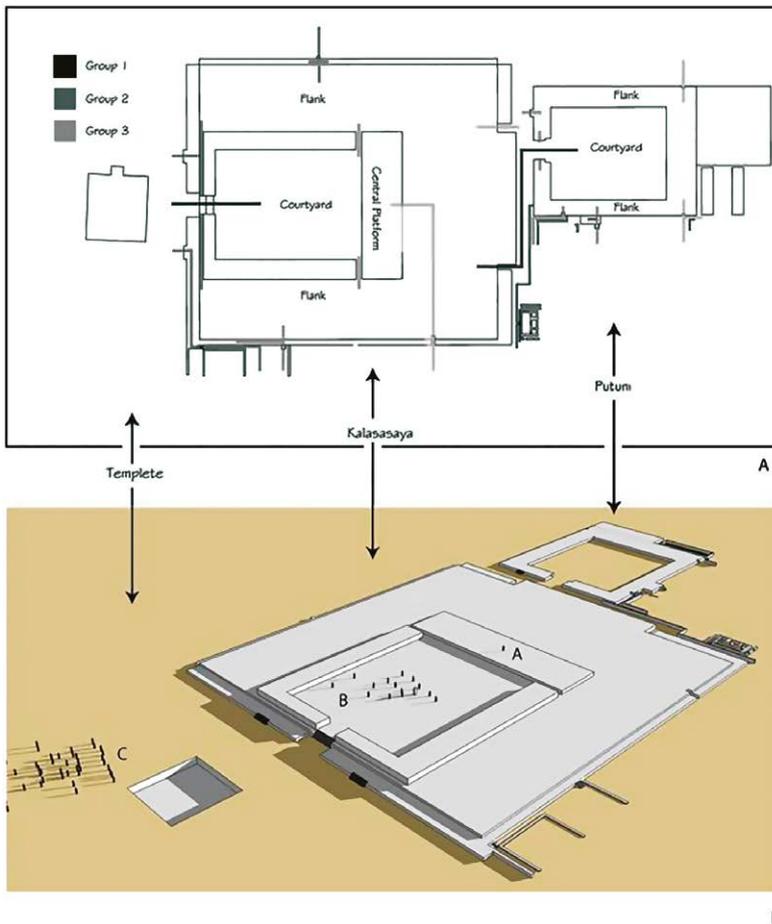
**Figura 3:** Mapa donde se ubica a la plataforma de Kalasasaya rodeada de otros lugares de interés.  
**Fuente:** Janusek *et al.*, 2013: 68.

inclusión de morfologías cerámicas destinadas a la producción, almacenamiento, fermentación y consumo de alimentos y bebidas (Janusek, 2005). Es decir, a satisfacer las necesidades de una política comensal cuyo eje es la fiesta. Las fiestas fueron parte de la política de negociación del poder que habría manejado la élite de Tiwanaku, la cual tenía un control sobre el grupo subordinado. En otras palabras, “La negociación del poder es un artilugio político que ha conseguido, en el Horizonte Medio, que las elites gobernantes adquieran influencia y prestigio por las *fiestas patrocinadas* que ofrecían, mismas que generaban relaciones desiguales de poder y diferenciaciones étnicas” (Liendo, 2023: 262).

Una de las principales festividades, que muy probablemente se festejaba desde tiempos de Tiwanaku, es el solsticio de invierno, cuya evidencia pudo ser interpretada a partir de estudios astroarqueológicos de los fenómenos audiovisuales y también a partir del juego de luces que se presenta ese día, es decir, el 21 de junio. Estos juegos de luces y apreciaciones, que seguramente se perciben de distintas maneras desde el subjetivo de las personas y que eran amplificadas por la bebida como parte de su política de comensalidad, sugiere que se buscaba, a través de la sensorialidad, que las fiestas se centren en las construcciones monumentales y generen experiencias en las personas.

Dichas experiencias variaban en cuanto a sombras o luces de los cuerpos celestes que se veían reflejados según el lugar que se ocupaba en los distintos espacios del sitio de Tiwanaku y, siguiendo un orden explicativo, de Oeste a Este, para la apreciación se habría tenido

la siguiente imagen (Figura 4): Kalasasaya se habría posicionado sobre la plataforma, teniendo una apreciación de los pilares que se encuentran en la pared balconera, especialmente en la puesta del sol (A). En el patio interior de Kalasasaya se posicionarían varias personas y apreciarían la puesta del sol sobre el pilar noroeste (B) y, finalmente, un grupo se ubicaría contiguo al templete semisubterráneo y, fuera del recinto de Kalasasaya, apreciaría la puesta de sol dentro de la Puerta Este, mientras que una multitud más grande, ubicada hacia el templo de Kantatallita, podría observar el poniente del sol –primeramente– en la plataforma de Kalasasaya, para finalmente descender por el volcán Ccapia y ser sucedida por la oscuridad de la noche (Vranich, 2016). Esta fiesta se ha reanimado desde hace unas décadas con otras connotaciones sociales e incluso políticas, sin embargo, muchas costumbres continúan formando parte de las prácticas de cohesión social, preservando una fiesta milenaria y probablemente especial para Tiwanaku.



**Figura 4:** Experiencia visual que ofrece, desde disintos puntos de ubicación, el solsticio de invierno.  
**Fuente:** Vranich, 2016: 197.

Vranich (2010) aborda la perspectiva en relación con las rutas marcadas, a las cuales las personas habrían tenido acceso hacia la plataforma mediante diferentes ingresos. Aquel autor las agrupa en tres: el primero se dirigía por un pasaje y eran las personas dedicadas al servicio y limpieza; el segundo estaba destinado a grupos de sacerdotes, personas de la élite, danzarines y músicos; y el tercero era un grupo de sacerdotes o chamanes oficiantes, personas de la élite, danzarines y músicos (Vranich, 2010).

### ***Los megáfonos líticos monumentales***

Hay unos artefactos sonoros, que se encuentran posiblemente contextualizados, que son dos pilares ubicados en el muro Norte del patio interior de la plataforma de Kalasasaya, actualmente conocidos más por personas particulares o turistas que visitan las ruinas por intermedio de agencias de turismo, los cuales son conocidos coloquialmente como “orejas de elefante”. Estos artefactos son una especie de amplificadores de voz. Para el presente artículo se utilizará el término “megáfonos líticos monumentales”.

La palabra “megáfono” viene de dos voces griegas (*mehas*=grande y *fone*=voz), “líticos” (por el material en el que están elaborados) y “monumentales”, al considerar que se encuentran o, mejor dicho, que son parte de la mampostería de las propias estructuras monumentales, que en el caso que nos concierne, corresponderían a la plataforma de Kalasasaya. Todos estos artefactos están elaborados en material lítico de andesita. También están identificados los descontextualizados, que fueron descartados para la interpretación, pero que acá los exponemos con la finalidad de recabar mayor información de la que ya se cuenta: dos se encuentran adornando el ingreso al sitio arqueológico y es lo primero que se presenta al visitarlo. Una está tallada como pilar y la otra como un sillar; posiblemente una tercera estaría dentro de una cámara funeraria del patio interior de Kalasasaya (muro Norte) y de ser así su tallado se presenta también como un sillar. Esto permite inferir que fue parte de un muro, al igual que un pilar, aunque el lugar que ocupa en la mampostería está dentro de todos los bloques; a diferencia del pilar que corta visualmente el muro (o lo finaliza), es muy probable que hayan servido como parte importante de patios interiores y, muy improbablemente, que sean de templos hundidos o de plataformas que presentan otro tipo de fachadas. Los megáfonos líticos monumentales contextualizados se encuentran en el muro Norte del patio interior de Kalasasaya, y es evidente que cumplen la función de pilares como mampostería. Por otro lado, al ser observados a través de sus orificios el diseño que presentan no son perforaciones perfectas, sino un canal que asemeja al conducto auditivo, razón principal por la que han sido nombradas como “orejas de elefante”. Apelativo que evidencia la función que cumplían como altavoces, es decir, amplificadores de voz. Se observa en estos megáfonos líticos monumentales que el orificio de un lado es de mayor diámetro que del otro. El de mayor diámetro se halla en la parte exterior del muro y el de menor diámetro está en el interior, permitiendo inferir que el sonido va de afuera hacia adentro del patio interior.



**Figura 5:** Megáfonos líticos descontextualizados: Figura 5a, 5b, 5e y 5f (aprox. a 60 m en dirección Noreste del ingreso al sitio arqueológico). Figura 5c: Dentro del recinto funerario, muro Norte del patio interior de Kalasasaya; megáfono lítico contextualizado: Esquina Oeste del muro Norte del patio interior de Kalasasaya).

**Fuente:** Fotos de Raúl Liendo Balderrama (2023).

### ***Registro etnográfico e interpretación etnoarqueológica***

El registro etnográfico se realizó el miércoles 3 de mayo de 2023 durante el Festival de Danzas Autóctonas Jalla Pacha-Auti Pacha en la comunidad de Umala (provincia Aroma del departamento de La Paz). A la hora pactada (9 de la mañana en la plaza principal), el festival aún no había comenzado. Sin embargo, simultáneamente se desarrollaba una feria agropecuaria y ganadera unas cuadras más allá, camino a la carretera principal. Es en este ambiente local donde se manifiesta la celebración, con una mezcla de bailes, música y bebida que fluye en dos ámbitos: de espectadores, visitantes (de forma más estática) y desde los locales junto a las comunidades (que participan en un circuito de danza y al ritmo de sus músicos alrededor de la plaza principal de manera fluida y dinámica). Esto tiene como resultado un primer eje para una posterior interpretación. Una vez comenzado el festival, un segundo eje identificado fue el orden de ingreso y salida de los bailarines y tropas de músicos que se mueven alrededor de la plaza (estos son representantes de comunidades aledañas) y el tercer eje es un palco provisto de un altavoz que permitió manejar mejor un orden de ingreso, pero además una identificación de la comunidad y la danza que se está representando.



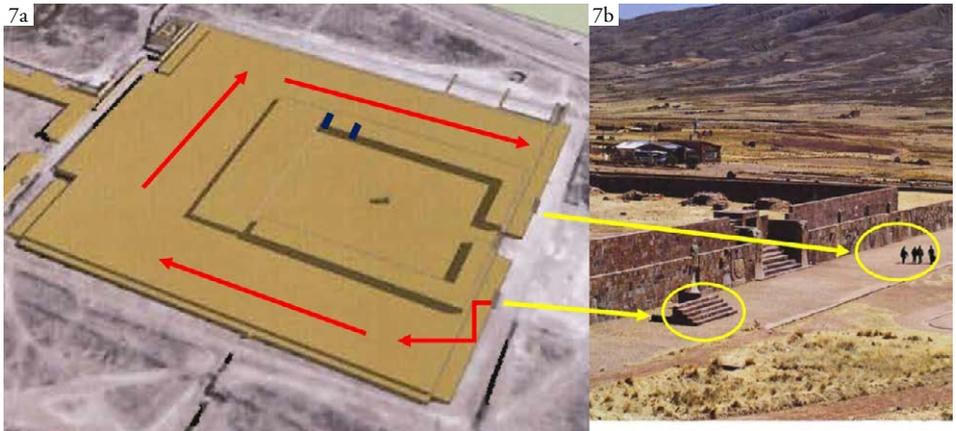
**Figura 6:** Ingreso a la plaza de Umala durante el Festival de Danzas Autóctonas.

**Fuente:** Foto de Raúl Liendo Balderrama (2023).

A partir de estos elementos podemos inferir que la fiesta en Tiwanaku involucró actores activos como sacerdotes, músicos, danzarines, personas dedicadas al servicio y pasivos, es decir, los espectadores a quienes se dirige la política de comensalidad. Esta negociación de poder, por lo tanto, permitió una dominación de la élite, donde

*Las fiestas patrocinadas y las fiestas empresariales* convivían. Sin embargo, fue política de Tiwanaku, a partir del 800 d. C. (Tiwanaku IV), sostener una negociación de poder y *comensalismo*, fortaleciendo las relaciones sociales y de poder del Estado (Janusek, 2005: 58). Les permitía construir lazos de reciprocidad, que se entienden como *fiestas trabajo*, generando una forma de sometimiento “voluntario” del pueblo hacia las elites, que legitiman su poder y negocian el mismo con la bebida y la comida que se ofrecen en las fiestas (Janusek, 2005: 58) (Liendo, 2023: 253).

El rol activo y protagonista que adquieren los danzarines y tropa de músicos es el propio desarrollo de la fiesta, posteriormente a actos o palabras que son vertidas por las autoridades. En este sentido, hace pensar que las ceremonias-rituales (oficiadas por sacerdotes o chamanes) precedían a las danzas y la tropa de músicos que hacía su ingreso siguiendo una ruta a través de la plataforma de Kalasasaya, que habría sido a través de las gradas del muro Este, que hoy se encuentran al lado Sur de las gradas monolíticas del ingreso Este a la plataforma de Kalasasaya. Entonces habrían salido también por el muro Este hacia las hoy inexistentes



**Figura 7a:** Ingreso y salida al circuito de danzarinés y músicos. **Figura 7b:** Gradas todavía existentes (y las que ya no están) por donde la gente subía a una segunda plataforma en Kalasasaya. **Fuente:** Vranich, 2016: 197.

graderías que tendrían que haber estado más al Norte del ingreso Este de las escalinatas monolíticas del Kalasasaya, y que se puede ver en la reconstrucción realizada por Vranich (2010), quien pudo obtener una información más completa al llevar a cabo una reconstrucción en 3D de la plataforma de Kalasasaya, haciendo un recorrido en C alrededor del patio interior (Vranich, 2010). En torno al circuito de bailarines, y dejando espacio para el recorrido que harían en su ingreso las comunidades, se encontraban los espectadores, quienes se hallaban de pie observando y disfrutando del desarrollo de la fiesta a través del consumo de comida y bebidas, especialmente el maíz fermentado, es decir, la chicha. En cuanto a la función que habrían cumplido los megáfonos líticos monumentales, se puede inferir que, si el sonido era de afuera hacia adentro del recinto, podría ser en realidad para poner en conocimiento de la comunidad qué danza o música estaría pasando, puesto que los muros solo podrían ser un obstáculo visual, pero no así auditivo. Sin embargo, el público podría haber sido observado desde la plataforma Oeste, la cual resulta más baja que los muros Norte y Sur del patio interior.

## Conclusiones

En vista a todo lo planteado en este artículo, se concluye que hubo un circuito que facilitó el flujo de danzarinés y músicos con relación a los espectadores, a quienes se ofrecía un espectáculo dinámico y no estático. Además se planteó que, si la fiesta y música se detienen en un solo lugar, existirían distintas melodías –según la comunidad–, que interrumpirían una armonía sonora-auditiva, por lo que se requería el fluir también de la música, como ocurre en Umala. El trabajo, por lo tanto, requiere de mayores indagaciones para profundizar la investigación, pero este artículo se apoyó en inferencias etnoarqueológicas a partir del correlato etnográfico, una fuente no muy usual que también debe ser contrastada para enriquecer el conocimiento sobre este tema.

## Agradecimientos

A la estudiante de antropología Wendy Hilary, quien colaboró desinteresadamente con la adecuación de las imágenes, también a las carreras de Antropología y Arqueología de la UMSA, por la formación y la constante exigencia que ayudan y generan, y por el impulso para buscar realizar nuevas investigaciones. También al MUSEF, por su loable trabajo y fomento a la cultura, y por la realización ininterrumpida que viene realizando, cada año, con la Reunión Anual de Etnología.

## Bibliografía

- JANUSEK, John.  
2005. "Patios hundidos, encuentros rituales y el auge de Tiwanaku como centro religioso panregional". En: *Boletín de Arqueología*, núm. 9: 161-184. PUCP. Lima, Perú.
- JANUSEK, John *et al.*  
2013. "Building Taypikala: Telluric Transformations in the Lithic Production of Tiwanaku". En: *Interdisciplinary contributions to archaeology*: 65-97. Nueva York, EE.UU.
- LIENDO, Raúl.  
2023. "El último *ch'aquí*: Tiwanaku, el maíz fermentado y algunos ejemplos de vasijas para su consumo". *Memorias de la XXXVI Reunión Anual de Etnología 2022*, t.1: 251-264. MUSEF. La Paz, Bolivia.
- MARCONETTO, María.  
2015. "El jaguar en flor. Representación de plantas en la iconografía Aguada del Noroeste Argentino". En: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 20, núm. 1: 29-37.
- VRANICH, Alexi.  
2016. "Monumental Perceptions of the Tiwanaku Landscape". *Political Landscapes of Capital Cities* (editado por Jessica Joyce Christie, Jelena Bogdanović y Eulogio Guzmán): 181-211. University Press of Colorado. Colorado, EE.UU.  
2010. "Plataformas, plazas y palacios en Tiwanaku, Bolivia (500-1000 a.d.)". *Señores de los Imperios del Sol* (compilado por Krzysztof Makowski): 143-151. Banco de Crédito del Perú. Lima, Perú.

## RECUPERACIÓN DE LA MÚSICA AUTÓCTONA DEL DEPARTAMENTO DE LA PAZ: CASO MOSETENE, TSMANE, LECO, AIMARA, QUECHUA

Rolando Flores Lima<sup>1</sup>

### Resumen

El departamento de La Paz destaca como un tesoro único, donde diversas culturas contribuyen a una rica escena cultural. Desde las tierras altas habitadas por aimaras y quechuas, hasta las bajas con lecos, mosetenes y tsimane, la música refleja la diversidad geográfica y cultural. Los ritmos solemnemente majestuosos de las tierras altas contrastan con la energía animada de las tierras bajas, creando un tapiz sonoro variado. La música, entonada en lenguas originarias, narra historias ancestrales y mitos, siendo un medio para transmitir conocimientos y preservar la memoria colectiva.

La preservación de la música autóctona es esencial y comunidades, organizaciones y músicos locales colaboran para documentar, investigar y transmitir estas formas musicales únicas. La preservación musical va más allá de la identidad cultural; se presenta como una herramienta para promover la diversidad y el respeto intercultural. La música autóctona se convierte en un puente que conecta a personas de diferentes tradiciones, fomentando un diálogo intercultural más profundo. Este compromiso contribuye no solo a enriquecer la vida cultural local, sino también a fortalecer un tejido social comprensivo y respetuoso, reconociendo la diversidad cultural como un tesoro invaluable para las generaciones futuras.

**Palabras clave:** Música autóctona, culturas y etnias, diversidad geográfica y cultural, lenguas originarias, identidad cultural.

### Introducción

La música autóctona de La Paz evidencia la multiplicidad y la profundidad de la riqueza cultural, donde coexisten pueblos originarios como los lecos, mosetene, tacana, araona, esse ejja, tsimanes en las tierras bajas; los aimaras, quechuas, urus en los Andes y los afrobolivianos en los Valles.

En tierras bajas, donde habitan los pueblos leco, mosetene y tsimane, la musicalidad se manifiesta como una expresión vibrante y enérgica. Los ritmos rápidos y los instrumentos de percusión, como tambores, pífanos y armónicas, conforman el tejido sonoro que dinamiza

---

1 Arquitecto graduado por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), impulsor de Ensamble Aires Indios, grupo dedicado al rescate de la música autóctona rural. Su compromiso con la preservación cultural ha llevado al Ensamble a destacarse bajo su dirección. Correo electrónico: rolando\_flores14@hotmail.com

estas comunidades. Cada nota resuena como un reflejo de la vitalidad que irradia la selva circundante y de los ríos que la atraviesan.

En contraste, las comunidades aimaras, quechuas y urus que habitan en las elevadas tierras altas interpretan ritmos más solemnes y majestuosos. Las notas resonantes de instrumentos de viento crean una atmósfera serena y contemplativa, evocando la imponente majestuosidad de las montañas y los vastos paisajes que caracterizan estas alturas. La música, en este contexto, se convierte en un medio para expresarse como un testamento sonoro de profunda conexión con la tierra y sus tradiciones ancestrales. La música de tierras altas también refleja la diversidad y la riqueza de las culturas que conviven en esta región.

En este proceso se logró rescatar tesoros musicales de comunidades como San Juan Quelekera perteneciente a la cultura leco, al pueblo de Covendo de tradición tsimane y Asunción (de carácter mosetene). Se llevó a cabo una documentación de ritmos característicos como el tiri tiri leco, el canto tsimane y el violín mosetene. Este rescate y preservación de la música autóctona no solo busca salvaguardar la identidad cultural de las comunidades, sino también promover la diversidad y fomentar el respeto intercultural. La música, siendo un lenguaje universal, trasciende barreras y conecta a todos los individuos, independientemente de su origen cultural.

### **Tierras bajas**

La música es una expresión cultural que refleja la diversidad, la identidad y la creatividad de los pueblos. En el departamento de La Paz, en tierras bajas, conviven varias culturas que tienen sus propias formas de hacer y entender la música. Entre ellas se encuentran los lecos, los mosetenes y los tsimane, quienes han desarrollado estilos musicales únicos y originales basados en sus tradiciones, sus cosmovisiones y sus intercambios con otras culturas.

Los lecos son un pueblo que habita al Norte del departamento de La Paz. Tienen una música variada, que incluye cantos y danzas. Una de las más representativas es el tiri tiri, que se realiza en la comunidad de San Juan de Quelekelera.

Los mosetenes son un pueblo que habita en la provincia Sud Yungas, al este del departamento de La Paz. Tienen una música que combina elementos de su cultura ancestral con influencias de las misiones franciscanas. El violín mosetene se toca en la comunidad de Covendo, municipio de Palos Blancos.

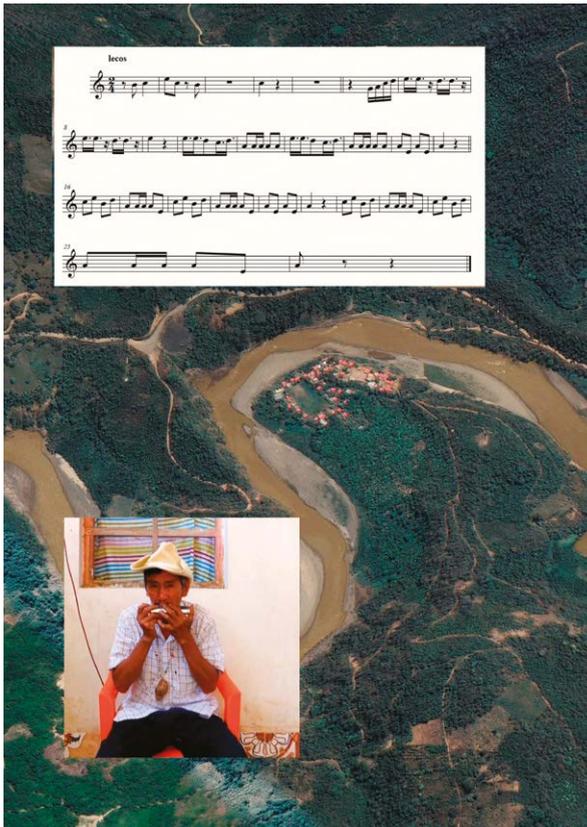
Los tsimane son un pueblo que habita al Noreste del departamento de La Paz. Su lengua, el tsimane, pertenece a la familia lingüística mosetene-chimán. Tienen una música que se basa principalmente en los cantos, que son de tipo monódico, es decir, que solo hay una voz que canta una melodía sin acompañamiento armónico. Uno de los lugares donde se pueden escuchar los cantos tsimane es la comunidad de Asunción de Tsimane, en el municipio de San Borja.

## Cultura leco

La cultura leco es una de las expresiones más antiguas y diversas de la Amazonía. Los lecos son una cultura que habita en el Norte del departamento de La Paz, en las provincias de Larecaja, Murillo y Franz Tamayo. Su idioma, el leco o lapa lapa, es una lengua aislada. Los lecos tienen una larga historia de contacto e intercambio con otras culturas, como el imperio incaico, los colonizadores españoles y los aimaras. Su economía se basa en la agricultura, la ganadería y el aprovechamiento forestal. Su música y sus danzas reflejan su identidad, así como su conexión con la naturaleza.

### *San Juan de Quelekelera*

Es una comunidad leco que se ubica al Norte del departamento de La Paz. San Juan de Quelekelera se dedica a la agricultura, utilizando técnicas tradicionales y sostenibles. Su música se caracteriza por el uso de instrumentos de percusión y viento. Un ejemplo es el tiri tiri, melodía que tiene una estructura binaria. La música leco tiene una función social y ritual, es una manifestación de la riqueza y la diversidad de la cultura leco.



**Figura 1:** Planimetría de San Juan de Quelekelera sobre un fondo de Google Earth. **Arriba:** Partitura para la danza tiri tiri. **Abajo:** Don Teodoro Chono realizando la ejecución de la música para la danza tiri tiri en armónica. **Fuente:** Rolando Flores Lima.

El nombre de esta comunidad está escrito en leco: *kele kele* significa “loros pequeños” y hace alusión a estas aves que habitan a orillas del río Coroico y *lera* puede traducirse como “pampa”. Antes San Juan de Quelekelera se llamaba Villa San Juan. No existe una conexión directa con las comunidades aledañas, salvo el río como articulador. La danza tiri tiri es su expresión cultural. Esta se realiza en honor a San Juan, patrono de la comunidad de Quelekelera. Los bailarines usan ropas coloridas y collares de conchas de caracol y se mueven al ritmo del un tambor, órgano de boca y pífano.

La orquesta que ejecuta esta melodía se compone de instrumentos de viento y de percusión. Los instrumentos de viento son el pífano, que es una flauta de caña con seis agujeros y el órgano de boca, es decir, una armónica de metal con lengüetas. Los instrumentos de percusión son el bombo: un tambor grande de cuero de chivo, la caja de lata el alcohol Caimán y la caja tambor: un tambor mediano con cuero de chiva.

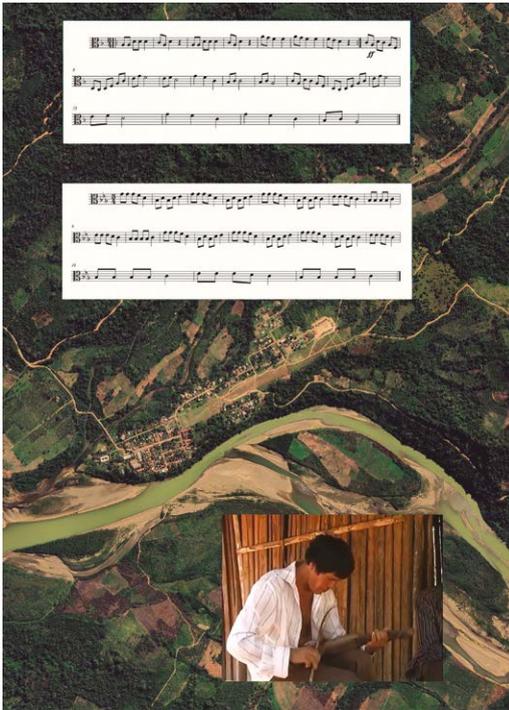
La cantidad de intérpretes varía según la ocasión: para eventos cotidianos se usa un pífano, una armónica, un bombo, una caja de lata del alcohol Caimán y un tamborino; para festivales se amplía hasta seis u ocho pifanos, dos armónicas, cuatro o cinco bombos, seis tamborinos y se excluye la caja de lata del alcohol Caimán. La cadencia está formada a tiempo de 2/4. La danza como tal tiene tres partes: la introducción, con un requinto de los instrumentos de percusión al unísono; la segunda parte, con la melodía principal, interpretada por el pífano, acompañada por la armónica y las percusiones; y la tercera parte, con el canto en su idioma, con frases picarescas o alegres. La pieza concluye con el requinto de la percusión y la nota larga del pífano a manera de vibrato.

### ***Cultura mosetene***

Los mosetene son una cultura originaria de la Amazonía de Bolivia. Se halla asentada entre los departamentos de La Paz y del Beni. La organización social de los mosetene se basa actualmente en la familia monogámica rígida con tendencia endogámica debido probablemente al temor de que los colonos aimaras se apropien de sus tierras. Los mosetene son cristianos católicos evangelizados por las órdenes jesuítica y franciscana, casi sin presencia protestante ni evangélica.

### ***Covendo***

Covendo es un pueblo indígena de Bolivia que se halla ubicado aproximadamente a 280 km de la ciudad de La Paz, en el municipio de Palos Blancos, en la TCO Mosestén. Su nombre proviene de la lengua mosetén, que significa “legua de tierra”. Su historia se ha visto marcada por el contacto con los misioneros franciscanos, quienes fundaron la misión de Covendo en 1842. Su idioma, el mosetén o tsinsi, es una lengua de origen arawak. Su música y danzas reflejan su identidad y cosmovisión, así como la conexión con la naturaleza. Los mosetene se organizan sindicalmente y tienen dos territorios en propiedad colectiva.



**Figura 2:** Planimetría de Covendo sobre fondo de Google Earth. **Arriba:** Partitura de las dos melodías rescatadas para violín (recopilación propia). **Abajo:** Don Félix Tari realizando la ejecución del violín. **Fuente:** Rolando Flores Lima.

El violín forma parte aún del repertorio cantado. Se trata de un instrumento de cuerda frotada que fue introducido por los misioneros franciscanos en el siglo XIX. El violín se adaptó a la cultura mosetene, fabricándose –por ejemplo– con materiales locales. El maestro Fidel, un destacado músico mosetene, posee un violín fabricado por él mismo con “cuchillo y machete”. Está construido en madera de cedro, sin alma, posee solo tres cuerdas de nylon que originalmente fueron hilos para pescar de distinto grosor. El arco fue hecho de madera. Las cuerdas de frotamiento son de hilo de ropa separadas en dos cuerdas, las que son untadas con incienso para la ejecución. Con este violín el maestro Fidel interpreta melodías tradicionales y propias que reflejan su identidad y su creatividad.

Dentro de las melodías que interpreta con el violín mosetene, se puede distinguir dos tipos: las festivas y las serenas. Las melodías festivas se usan en momentos de celebración, como en las fiestas patronales, los matrimonios o los bautizos. Estas melodías tienen un ritmo alegre, en compás de  $3/4$  o  $6/8$ . Es acompañada por el tamborino (tambor pequeño de cuero de chivo) y el bombo (un tambor grande de cuero de vaca). A veces se canta en mosetene, empleando frases alegres y joviales, que no son de tono picaresco como pasa con los lecos.

Las melodías serenas se usan en momentos de reflexión, como las noches, los amaneceres o los atardeceres. Aquellas tienen un ritmo lento y suave, en compás de  $2/4$ , y no se acompañan con otros instrumentos. En este caso, sus melodías son más tranquilas, cantando

a su cosmovisión y naturaleza; muchas veces también contiene cuentos, historias, mitologías. Estas melodías son una forma de comunicarse con el entorno, con los espíritus, es una manera de expresar sus emociones y pensamientos.

### ***Cultura tsimane***

Los tsimane es una cultura cuyos integrantes habitan en tierras bajas del departamento del Beni y La Paz. Según el Censo de Población y Vivienda 2012 tenía 16.958 habitantes, lo que representa un aumento significativo respecto al Censo Nacional de Población y Vivienda 2001, cuando se registraron 4.126 personas.

Los tsimane tienen una historia marcada por el contacto con la sociedad colonial y republicana a través de la presencia de los misioneros católicos y evangélicos. Los primeros contactos se dieron a finales del siglo XVII, cuando los jesuitas fundaron la reducción San Borja en 1693, donde intentaron evangelizar y “civilizar” a los tsimane y otros pueblos indígenas. Sin embargo, los tsimane se resistieron a este proceso y se dispersaron por el bosque, manteniendo gracias a este gesto su cultura e idioma. Un siglo después, los franciscanos retomaron la labor apostólica entre los tsimane, fundando varias misiones en el territorio: San Francisco de Mosetenes, San Miguel de Tinendo y Santa Ana del Alto Beni. Estas misiones influyeron en la organización social, política y económica de los tsimane, así como en su religión y su cosmovisión.

### ***Ascensión de Tsimane***

Ascensión de Tsimane es una comunidad originaria que, según el Censo de Población y Vivienda 2012, contaba con 1.056 habitantes, la mayoría de ellos hablantes del tsimane, que es una lengua de origen arawak.

Ascensión de Tsimane se ubica en el municipio de San Borja en la provincia de Ballivián, cerca del río Maniquí. Es una de las comunidades más antiguas y grandes del pueblo tsimane, y tiene una larga historia de contacto con la sociedad colonial y republicana a través de la presencia de los misioneros católicos y evangélicos. El antropólogo alemán Jürgen Rieser (1941-2019) fue quien mostró la complejidad y belleza de los cantos tsimane:

los Tsimane cantaban canciones principalmente en las horas de la noche, poco antes de retirarse ellos a dormir (19-21 horas), antes de amanecer el día, así como durante las alboradas. Estos cantos eran siempre individuales, ejecutados cuando estaban en sus lechos. Entre las canciones se hallan aquellas cristianas, canciones amorosas vinculadas al rapto, al cortejo exitoso, el amor defraudado, la vida cotidiana matrimonial, el duelo, canciones sagradas y vinculadas a la caza (Nimuendajú-Unkel, 1978: 97).

Los cantos tsimane se caracterizan por ser de tipo monódico, es decir, que solo hay una voz que canta una melodía sin acompañamiento armónico. La voz suele ser grave y nasal, con



La música quechua de la región de Charazani se destaca por el *khantu*, una expresión ceremonial que se interpreta en tropa de sikus. El *khantu* tiene un ritmo marcial y una melodía pentatónica que se repite varias veces con pequeñas variaciones. La danza del Jach'a Tata Danzanti, de la región de Umala (provincia Aroma), está relacionada con la muerte, la fertilidad y la reproducción. *Jach'a tata danzanti* significa, en aimara, "Gran Señor Danzante". El Chiriguano, de la región de Patacamaya (provincia de Ingavi), es una danza guerrera que trasmite la fuerza de su música.

### **La cultura quechua en La Paz**

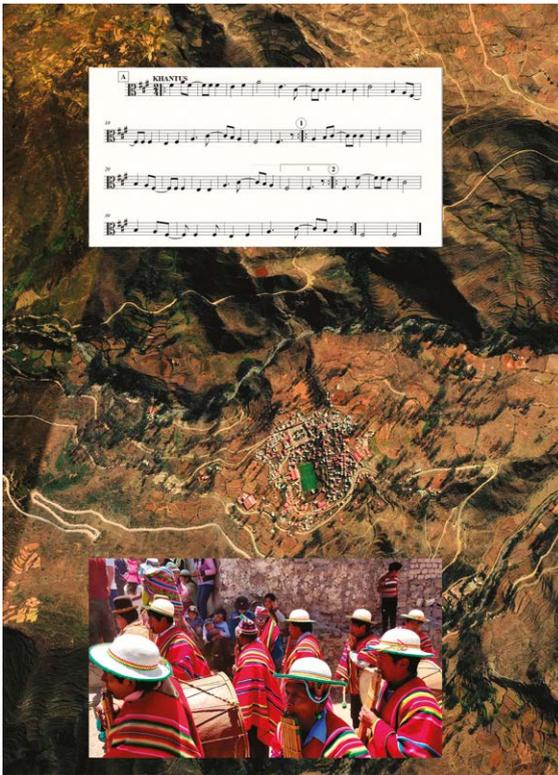
La cultura quechua se originó en los Andes centrales y se expandió hace muchos siglos atrás, antes de la Colonia y la Independencia, irradiándose por varios territorios, entre ellos a lo que conocemos ahora como Bolivia. En el departamento de La Paz existen varias comunidades quechuas que conservan su lengua, tradiciones e identidad cultural. La provincia Camacho es una región donde conviven las culturas quechua y aimara. Estas tienen raíces profundas gracias a las cuales se desarrollaron, destacándose por su organización social, política, económica y religiosa.

#### *Charazani*

Charazani es la capital de la provincia Bautista Saavedra. Se encuentra a una altitud de 3.250 metros sobre el nivel del mar (m s. n. m.), entre las cordilleras de Apolobamba y Muñecas.

El *khantu* es una danza de origen guerrero, religioso y ceremonial que se originó en la época incaica o incluso preincaica. El *khantu* se caracteriza por tener un ritmo muy complejo, marcado por los bombos khantus y ejecutados con mazos. El *khantu* también utiliza el *siku*. Este tiene dos partes: el *arka*, de ocho tubos y la *ira*, de siete tubos. Cada tubo produce una nota diferente. Este *siku* en particular tiene un sonido dulce y melancólico. A los músicos que tocan el *siku* se les llama phusiris, que significa "soplador". En la tropa de *sikus* se usan contras, que son instrumentos en intervalos de cuartas; también se usa un triángulo llamado *chinisco*, el cual se golpea con una varilla de metal, produciendo un sonido agudo y metálico.

La composición de la tropa de sikus del *khantu* es la siguiente: *ch'ulli*, que es el *siku* más agudo; sobre *ch'ulli*, instrumento propio de este ritmo; *malta*, instrumento mediano; sobre *malta*; *sanka*, el instrumento más grave de la tropa (el tubo mayor llega a 58 cm). Los sikus se tocan en parejas, alternando el *arka* y la *ira* para completar la melodía y se basan en una escala pentatónica, es decir, que solo usan cinco notas diferentes. Las melodías del *khantu* van por octavas y también por quintas, logrando el sabor melódico característico, en donde se define la armonía de quintas, cuartas y octavas. Estos sikus son de material de caña, en especial del denominado tipo zongo, que es una caña que crece en las zonas húmedas y que tiene una buena resonancia. Estos sikus se fabrican con una técnica especial que consiste en cortar, limpiar, secar, perforar, afinar y atar los tubos de caña, siguiendo un patrón específico. Estos sikus se cuidan con mucho respeto y cariño, pues se consideran instrumentos sagrados.



**Figura 4:** Planimetría de Charazani sobre fondo de Google Earth. **Arriba:** Partitura del *khantus* extraída del libro *La Paz en su IV Centenario* (1948). **Abajo:** Comunarios de San Miguel de Chulima ingresando a Charazani. **Fuente:** Rolando Flores Lima.

### **Cultura aimara**

La cultura aimara es una de las más diversas en Bolivia. Los aimaras son el segundo grupo más numeroso después de los quechuas. Representan el 25,2% de la población total, según el Censo de Población y Vivienda 2012. Los aimaras habitan principalmente en el Altiplano y los Valles, aunque también hay comunidades en otras regiones del país y de países vecinos. Tienen una rica y variada expresión cultural que se manifiesta en música, danza, arte, literatura, religión, medicina, educación, entre otros aspectos.

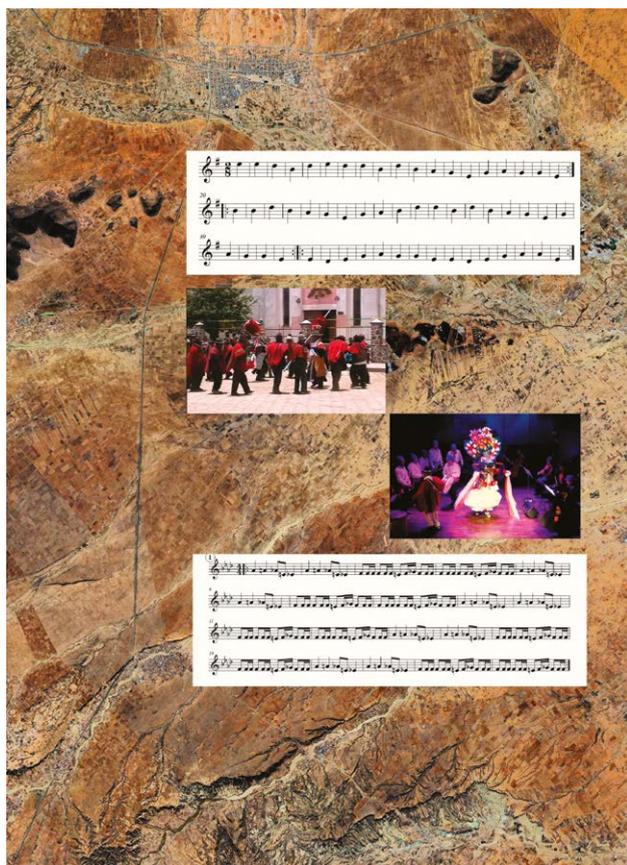
#### *El Jach'a Tata Danzanti*

El Jach'a Tata Danzanti de Umala (provincia Aroma), como se anota más atrás, es una danza típica de esta región del Altiplano paceño. Es acompañada con la música de un instrumento de viento llamado *paya pías* en tropas de cinco a diez músicos. Por lo general, usan kahuas de metal con tocados de plumas en el sombrero, además de tener fajas y otro tocado en la parte inferior. En una tropa puede haber hasta 20 músicos tocando *paya pía*, instrumento de orden pentatónico con solo dos perforaciones que puede emitir hasta cinco sonidos. Dentro de esta tropa hay dos músicos tocando wankaras, manejándolas prodigio-

samente, llevando el ritmo y también la melodía de forma percutiva. La música de Jach'a Tata Danzanti tiene un ritmo marcial melódico diatónico, que se repite varias veces con pequeñas variaciones. La danza expresa la devoción, la valentía y la resistencia de los pueblos de Umala. También se la vincula con los apus, que son los espíritus de las montañas, y con la Pachamama, que es la Madre Tierra. Esta danza se la realiza en ocasiones rituales, las ceremonias o las alboradas.

### El Chiriguano de Patacamaya

El Chiriguano es una danza que se practica en la región de Patacamaya. Se caracteriza por su forma rebelde y guerrera, que expresa la resistencia. El Chiriguano tiene un sonido grave y fuerte, que se logra con el uso del *siku*. El mismo tiene dos partes: El *arka*, que tiene tres tubos, y el *ira*, que tiene cuatro tubos. No se acompaña con ningún instrumento de percusión, lo que le da una sonoridad peculiar y distintiva. Se la realiza en filas de tres, las cuales se mueven al ritmo de la música, con pasos cortos y saltos, siguiendo una coreografía que simula una estampida o una emboscada.



**Figura 5:** Planimetría de Patacamaya y Umala sobre fondo de Google Earth. **Arriba:** Partitura de la danza Chiriguano (Patacamaya). **En la fotografía:** Comunarios de Patacamaya realizando la danza el 2 de agosto. **Abajo:** Partitura la danza Jach'a Tata Danzanti. **En la fotografía:** Presentación del Jach'a Tata Danzanti por el ensemble Aires Indios. **Fuente:** Rolando Flores Lima.

Los instrumentos que se usan en el Chiriguano son el *siku*, que se clasifica según su tamaño y sonido en cuatro tipos: *jilawiri*, que es el más agudo; *liku*, que es el intermedio; *orqo*, que es el grave y *sanka*, que también es el más grave. Estos sikus son de material de caña, en especial del denominado tipo *tokoro*, el cual es una caña que crece en las zonas húmedas y que tiene una buena resonancia. Estos sikus se fabrican con una técnica especial, siguiendo un patrón y una medida específicos. Los mismos, una vez concluidos, son revestidos con lana azul, celeste, blanco y rojo, dándole una expresión visual única.

## Conclusión

Hemos realizado un análisis comparativo de cinco culturas existentes en el departamento de La Paz, presentando una muestra de sus danzas representativas. Estas son expresiones culturales que reflejan la identidad, la historia y su cosmovisión, formas de vida y de coexistencia que han construido de acuerdo al ecosistema donde habitan, estableciendo lazos con la naturaleza.

Así hemos podido descubrir la diversidad y la riqueza de las culturas existentes, dándole la importancia de valorar, respetar y proteger este patrimonio cultural, que es parte de la identidad y la memoria de Bolivia.

## Agradecimientos

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a las comunidades donde tuve la oportunidad de trabajar y aprender de sus culturas, saberes y experiencias. Agradezco a San Juan de Quelekelera, Covendo, Ascensión de Tsimane, donde pude constatar la vida rural, admirando su relación con la naturaleza. Agradezco a Charazani, por ser la fuerza cósmica que me ayudó en demasía.

Agradezco a mi tierra, Patacamaya, de donde vienen mis raíces, recordando mi origen, mi identidad. Agradezco a Umala, un pueblo donde siempre pude hallar la paz del Altiplano, disfrutando de su belleza y de su tranquilidad. A todas estas comunidades les expreso mi respeto, mi admiración y mi cariño, deseándoles lo mejor en sus proyectos y en sus sueños.

## Bibliografía

- ARGUEDAS, Jose María.  
1989. *Indios, mestizos y señores*. Editorial Horizonte. Lima Perú.
- BALZAN, Luigi.  
2008. *A carretón y canoa. La obra del naturalista Luigi Balzan en Bolivia y Paraguay (1885-1893)*. Plural. La Paz, Bolivia.
- CALISAYA MAMANI José Domingo y Fernando MEDRANO VERANO.  
2019. *Sikus y sikuris del Titiqaqa: Apuntes etnomusicológicos*. Universidad Nacional del Altiplano. Puno, Perú.

- CAVOUR Aramayo Ernesto.  
2010. *Instrumentos musicales de Bolivia*. CIMA. La Paz, Bolivia.
- Comité pro Cuarto Centenario de la Fundación de La Paz.  
1948. *La Paz en su IV Centenario*. Imprenta López. La Paz, Bolivia.
- DIEZ ASTETE, Álvaro.  
2017. *Compendio de etnias indígenas y ecorregiones de Bolivia*. Biblioteca del Bicentenario de Bolivia. La Paz, Bolivia.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA  
2012. Censo de Población y Vivienda.  
2001. Censo Nacional de Población y Vivienda.
- LAFONE QUEVEDO Samuel Alexander.  
1905. *La lengua leca de los ríos Mapiri y Beni según los mss. de los PP. Cardús y Herrero arreglados y anotados*. Casa Editora de Coni Hermanos. Buenos Aires, Argentina.
- NIMUENDAJÚ-UNKEL, Curt.  
1978. *Los mitos de creación y de destrucción del mundo como fundamentos de la religión de los apapokuva-guaraní*. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. Lima, Perú.
- RIESTER, Jürgen.  
2021. *Obra reunida*. Biblioteca del Bicentenario de Bolivia. La Paz, Bolivia.
- SÁNCHEZ HUARINGA, Carlos.  
2018. *Música y sonidos en el mundo andino. Flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Fondo Editorial de la UNMSM, Lima, Perú.
- SARAVIA Salazar, MARTIN Ernesto.  
2011. *Jacha Tata Danzanti: Danza ritual de la muerte y la fertilidad*. Editorial 3600. La Paz, Bolivia.
- SIGL, Eveline y David MENDOZA SALAZAR.  
2012. *No se baila así no más... Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia*. s.e. La Paz, Bolivia.

## PONENCIAS MAGISTRALES

### REUNIÓN ANUAL DE ETNOLOGÍA 2023



- ▶ “Las antaras colectivas y los ayarachis, un gran tiempo antes de los sikus”, de Carlos Sánchez Huaranga.



- ▶ “Wiñayataki Bolivia Manta”, de Carlos Arguedas, Julio Arguedas, Wilson Chambi, Mario Condori, Santos Yujra y Marisol Diaz.



- ▶ “Conversando sobre La ópera chola: Reflexiones sobre la investigación sobre música, danzas y culturas populares en relación a la sociedad boliviana”, de Mauricio Sánchez Patzy.



- ▶ “‘Sonido del Ñaupajpacha’ - Música experimental supuesta prehispánica”, de Arnaud Gérard.



- ▶ “Cómo se hizo La ópera chola: reflexionando sobre la investigación y el estudio sobre música y culturas populares en Bolivia”, de Mauricio Sánchez Patzy.



- ▶ “Voces y pasos del territorio de la Autonomía Guaraní Charagua Iyambae”, de Escuela de Periodismo Indígena y Elías Caurey.



MEMORIAS  
DE LA RAE

Descarga las publicaciones del MUSEF  
escaneando el siguiente QR:

