



**Departamento de Humanidades y Educación Media.  
Pedagogía en Historia y Geografía.**

**EL IMPACTO DEL PROCESO DE HIBRIDACIÓN  
COMO MECANISMO DE TRANSFIGURACIÓN DE LO  
MUSICAL EN EL MUNDO AYMARA. UNA MIRADA  
HISTORIOGRÁFICA.**

**Seminario para optar al Título de Profesor de Enseñanza Media en Historia y  
Geografía y al Grado Académico de Licenciado en Educación.**

**Profesor guía:** Leopoldo Tobar Cassi  
Gabriela Elizabeth Allende Pazoca.  
Claudia Andrea Avilés Cortés.  
Sergio René Correa Marambio.  
Claudia Andrea Montecinos Muñoz.  
Silvana Andrea Tapia Jiménez

**Santiago, 2005**

Índice.	Pág.
Introducción	6
Objetivo General	10
Objetivos Específicos	10
Hipótesis	10
Planteamiento del Problema	11
Metodología de la Investigación	12
Pasos Metodológicos.	12
Técnicas e instrumentos de recopilación de datos	12
Tipo de Investigación	13
Justificación del problema	13
Elección del objeto de estudio	14
Marco Teórico	15
<b>Capítulo I. La música Aymara en su etapa Prehispánica.</b>	31
Música y fiestas según cronistas	34
Caracterización de los instrumentos musicales andinos	40
Aerófonos	42
Clasificación de los aerófonos	43
Grupos de aerófonos	43
Descripción e imágenes de instrumentos musicales aerófonos	59
Membranófonos	62
Descripción e imagen de membranófonos	65
Idiófonos	66
Descripción e imágenes de instrumentos musicales idiófonos	67
Simbiosis musical en el mundo andino, etapa prehispánica	68
Descripción e imagen de instrumentos musicales	70
Funcionalidad de los instrumentos musicales	70

<b>Capítulo II. El sentido de la música y los rituales Aymaras en su etapa prehispánica.</b>	75
Sentir la música Aymara a través del sonido.	76
Música y Danza en el Rito a la Pachamama	86
Anata o Carnaval	80
De la Anata a la papa	93
Jisk'a Anata	94
Jach'a Anata	94
Cacharpaya o Tentación	95
Q'uwancha	95
La música en el proceso ritual	100
Esquema musical y desarrollo del Pachallampi	104
Actividad ceremonial de la siembra	106
Floreo o Wayñu	107
<b>Capítulo III: La reestructuración del mundo musical Aymara bajo la influencia española</b>	110
Instrumentos musicales: primeras Transformaciones	113
Los primeros indicios de transformaciones	120
Reinvención de la cosmovisión Aymara durante el proceso de colonización, siglos XVI, XVII y XVIII	124
Sincretismo colonial en el mundo Aymara	128
Festividades religiosas católicas-Aymaras	133
La consolidación católica-Aymara en las festividades	139
Fiestas de Corpus Cristi	139
Fiestas a la Virgen	143
Otras Fiestas	145



Grupo Musical Arak Pacha, ciudades Arica y Santiago	187
Tema 9	
a) Sikuriada	187
b) Pachamama	188
Conjunto musical Manka Saya, ciudad de Santiago	188
Tema 10	
Selección de Tarkeadas	188
<b>Conclusión</b>	192
<b>Bibliografía</b>	198

## Introducción

La presente investigación, pretende indagar e involucrarse en aspectos esenciales de la transformación que se manifiesta a través de la expresión musical Aymara desde su etapa originaria de manera fragmentada hasta la actualidad.

Los Aymaras por medio de la creación musical se ponían en contacto con sus deidades, para que éstos dieran soluciones a sus problemas más próximos, relacionado con su espacio vital que es esquivo y hostil. Es por esto que el Aymara realiza diferentes manifestaciones en donde utiliza distintos instrumentos según la festividad y la época del año en que se encuentra “...es significativo el hecho que las fiestas más autóctonas –por ejemplo la rama pista para la pachamama, se ubican dentro del período del pinquillo, mientras que casi todas las fiestas se celebran fuera de esta época...En tal sentido, el ciclo de la lluvia estaría vinculado a los elementos más tradicionales y autóctonos así como a los seres del panteón aymara”<sup>1</sup>. La música está inserta en un contexto tiempo-espacio en el que se habita, de esta manera nos podemos dar cuenta que cada manifestación, ya sea musical o ritual lleva consigo un período determinado.

Cada rito va a contemplar, un sin fin de actividades que marca la vida del ser Aymara, es el caso de la festividad de la Anata, que marca el inicio y fin de un episodio de la vida. La Anata o Carnaval va acompañada de danzas y cánticos que otorgan una reverencia a la Madre Tierra, para que ésta cumpla lo que anteriormente se mencionó. Los rituales manifestados en danzas nos proporcionan información de cuál es la forma de actuar del Aymara con su medio, ya que no debemos olvidar que la vida de éste gira en torno a un sentido mágico-religioso producto de la relación que él manifiesta con la Pachamama, es aquí donde toma sentido la música, que como tal, es parte del metalenguaje que manifiesta la relación entre lo inmanente y lo trascendente, debido a la funcionalidad propia de la música como armonía y

---

<sup>1</sup> Sánchez, Walter. *Música autóctona del norte de Potosí. “El calendario musical e instrumental”*. Cendoc-mb Editores, Boletín N° 12, abril-mayo.1989. Pág.4.

comunicación con sus deidades. No obstante, esta música ha sufrido una serie de transformaciones debido a las continuas influencias foráneas, producto de las coyunturas históricas a las que ha sido expuesta.

Para adentrarnos en esta temática dividiremos la presente investigación en cuatro capítulos, para así poder explicar de manera clara y precisa los argumentos que sustentarán nuestra investigación. Es así como en el primer capítulo, se recopilarán fuentes primarias, las que se centran en los registros escritos entregados por los cronistas del período de conquista y colonización de América para poder tener una visión más fidedigna de los instrumentos utilizados por los Aymara a la llegada de los españoles, debido a que sólo los hallazgos arqueológicos, no son suficientes para tener una mejor aproximación a la realidad Aymara prehispánica y que se pueden encontrar datos interesantes en los cronistas. Además, se clasificarán y describirán los instrumentos utilizados por los Aymaras, centrando la atención en la funcionalidad de cada uno de ellos en los distintos momentos rituales en que son ejecutados. Es así como el Aymara durante el período prehispánico toma elementos y combina sus rituales con artefactos propios de otras culturas consideradas andinas y que, en nuestra investigación cobra real importancia en lo musical y queda expresado principalmente en los rituales que se realizan, produciendo una simbiosis cultural o, en otros términos, una mezcla de las culturas, que en este caso se desarrollan en el sector andino, y es por ello que nace la denominación mundo o pueblos andinos.

En el segundo capítulo, se dará a conocer el sentido que tiene la música Aymara en su etapa prehispánica, poniendo énfasis en la ejecución de los rituales para poder aproximarse o establecer un lazo más íntimo con las deidades. Éstas dan la posibilidad de satisfacer las distintas necesidades que tienen las comunidades Aymaras en su entorno, que es hostil y que, sólo con rogativas a sus dioses y manifestándose a favor de ellos podrán sobrevivir. Cada ritual y cántico dará una oportunidad más satisfactoria al Aymara para poder obtener lo solicitado.

En el tercer capítulo, tomaremos la transformación efectiva que se va produciendo con la llegada de otra cultura, en este caso la española, proceso que marca el inicio de una nueva etapa en la expresión musical Aymara, generando transformaciones estructurales en ésta, en cuanto a su denominación y uso de esta expresión cultural. En un comienzo podemos denominarla como una etapa de **aculturación**, producto del choque que se evidencia entre estas dos culturas. Este cambio, transformación o aculturación en los modelos y estructuras musicales comienza a ser cada vez menos perceptible, ya que hay una asimilación de conceptos y estructuras que empiezan a manifestarse como propios, en cada una de las culturas, a esta última la denominaremos **transculturación**, producida por características semejantes en los rituales de cada uno de estos.

El **sincretismo** se manifiesta con el ingreso de personajes, como por ejemplo los misioneros católicos que se pusieron en contacto con la cultura Aymara, y éstos impusieron sus rituales (la Santa Misa), cosmovisión (creencia en la Trinidad, la Sagrada Familia y los Santos). Este fenómeno repercute directamente en lo musical, produciéndose el proceso de transculturación, ya que se agregan nuevos elementos e instrumentos musicales, dentro de los nuevos elementos podemos mencionar a los aerófonos (como la Antara, Pinquillo y Tarka entre otros), que sufren transformaciones en cuanto a la sonoridad musical ubicándose en una escala pentafónica, en cuanto a los nuevos instrumentos, podemos considerar la introducción de cordófonos (como el Charango o la Bandola). Es en este momento donde se producen los cambios en las estructuras musicales y en la cultura en general (transculturación). El Aymara se regirá por medio del calendario católico, realizando sus rituales y adoptando nuevas formas y prototipos al nuevo contexto histórico, pero sin dejar de lado las manifestaciones musicales, incorporándolas a las nuevas festividades y celebraciones, en conjunto con las nuevas divinidades religiosas que incorpora el español.

Ya introducida y arraigada completamente la percepción del mundo cristiano, los rituales no tendrán la misma estructura que antes, sin embargo, persisten elementos de continuidad que no se dejarán de lado, como la funcionalidad de los instrumentos en el aspecto ritual, ya que mantiene el carácter sagrado de la música en relación con sus divinidades.

En el cuarto capítulo, se hará un análisis de los registros musicales, basándose en investigaciones realizadas en las comunidades Aymaras, donde se tratarán las formas de esta expresión autóctona y/o tradicional, que se realizan en los más importantes carnavales y celebraciones de éstas, donde la música constituye una parte muy importante en la vida cotidiana.

Esa música que más allá de una simple creación y expresión humana, parece ser más bien una especie de interpretación y vivencia de una realidad en todas sus dimensiones como las emociones, ilusiones, frustraciones, éxitos, triunfos, pasiones, sueños, creencias, comunicación, etc. Con ritmos y melodías que son característicos de su música. Se profundizará el modo en que los Aymaras manifiestan la música en los ritos locales, asimismo los cambios que se producen cuando se inserta en la ciudad, ya que con la influencia de la industria cultural, que permite la producción y difusión masiva, transfigura de forma y de fondo la expresión musical Aymara, insertándose dentro de dinámicas económicas propias del mundo actual.

Por último, nuestro interés se centra en dilucidar el concepto de **Música Andina**, que actualmente es utilizado para denominar a aquellas expresiones musicales oriundas del área andina. Cuando se habla de música andina se hace referencia a aquella que es realizada con instrumentos de origen Aymara, pero que en realidad posee otro sentido, ya que es una invención del siglo XX para categorizar estilos musicales provenientes del área andina, producto de una desterritorialización de los instrumentos musicales propios de esta zona en cuestión. Por tanto, la música andina

es un concepto creado, tanto geográfico como histórico y utilizado en el ámbito económico de la producción musical.

### Objetivo General

- Analizar la historia Aymara desde la perspectiva de la expresión musical desde su etapa prehispánica de manera fragmentada hasta la actualidad, evidenciando el impacto que produce la incorporación de nuevos elementos culturales, principalmente occidentales, en esta manifestación.

### Objetivos Específicos

- Describir los aspectos fundamentales de la expresión musical, del pueblo Aymara, en el ámbito explicativo de su existencia vinculada con sus divinidades en la etapa prehispánica.
- Analizar la expresión musical Aymara que fue influenciada y/o transformada mediante una hibridación o incorporación de nuevos elementos culturales en este ámbito.
- Analizar el fenómeno de hibridación de la música Aymara en la actualidad, evidenciando los elementos que se encuentran en ella, tanto en su dimensión autóctona como cuando se inserta en procesos de producción y difusión masiva.

### Hipótesis

- La transfiguración de la música Aymara está asociada al proceso de hibridación a la que ha sido expuesta, mediante la imposición, introducción y adaptación de elementos culturales externos y que transforman las estructuras originarias de ésta, tanto en los instrumentos como en los sistemas musicales Andinos actuales.

## Planteamiento del problema

¿Qué efectos produjo la influencia occidental en la evolución histórica de la expresión musical Aymara, y cómo es asimilada o entendida en la actualidad?

Esta investigación se centra en analizar la música Aymara prehispánica y su evolución hasta la actualidad que, en un primer momento, se manifiesta de manera, tanto ritual como instrumental en su forma más pura, aportando una serie de elementos que la distinguen de las expresiones musicales de otros grupos humanos cercanos a éstas, como Quechua y Moche, siendo estas últimas los referentes más próximos de donde toman principal relevancia los instrumentos que se utilizan, asimismo los distintos momentos rituales regidos por un Calendario Agrícola. De esta forma, la música como ritual genera un orden entre la trascendencia y la inmanencia, donde a través de ella manifiestan sus creencias ligadas íntimamente a los fenómenos de la naturaleza, es decir, para los Aymaras la música posee una lógica expresada a través del metalenguaje.

Posteriormente, tras la llegada de los españoles se genera una serie de transformaciones, mediante las cuales la cultura dominante impone sus cánones desde donde interpreta la realidad, transformando la cultura original de las sociedades prehispánicas. La presencia occidental tiene como objetivo civilizar a los indígenas, para ello hace uso de la religión, música y rituales cuya relevancia radica en el carácter semiótico de ambas culturas que la sitúa en el espacio de lo inmanente, en el vínculo que conecta lo humano y lo divino.

Pese a la riqueza y la diversidad cultural que se ha gestado producto del contacto entre ambas realidades, se ha producido un efecto de pérdida de las bases sociales de las expresiones musicales y, en consecuencia aquellos rasgos elementales de la identidad Aymara.

## Metodología de investigación

### **Pasos metodológicos**

Los pasos que se han realizado para llevar a efecto nuestra investigación son los siguientes:

- Revisión y cuestionamiento de literatura pertinente.
- Obtención de la literatura adecuada.
- Extracción y recopilación de la información mediante fichaje de textos.
- Extracción y recopilación de información por medio de entrevistas, cintas de video y cassettes.
- Clasificación de fichas adecuadas para poder resolver el tema en cuestión de acuerdo a los capítulos que se puedan crear.
- Distribución de los capítulos mediante hechos históricos, como ejemplo período prehispánico, período de influencia occidental y periodo actual de la música Aymara.
- Desarrollo y consistencia de cada uno de los capítulos en cuestión de acuerdo a los parámetros ya estipulados.
- Revisión grupal e individual de dichos capítulos.
- Conclusión final de la investigación.

### **Técnicas e instrumentos de recopilación de información**

La recopilación de datos para la siguiente investigación se realizó de acuerdo a una distribución de entidades bibliotecarias existentes en nuestro entorno más próximo. Se visitaron y se abarcaron un gran número de bibliotecas que pudieran aportar al tema en cuestión, obteniendo información pertinente de estas. Además se obtuvo información entregada por personas directas que han estudiado el tema como el musicólogo José Pérez de Arce, quien mediante vía *on line* se interesó en nuestro

tema aportando estudios preliminares y escritos de diferentes autores que han investigado el mundo Aymara, ya sean chilenos o extranjeros.

El instrumento de análisis e interpretación está basado como se mencionó anteriormente en la producción y evaluación de fichas bibliográficas, entrevistas y audios. Su aplicación se realizará de acuerdo a la clasificación pertinente según el capítulo en cuestión, de esta manera se transformará en la base teórica que dará pie al análisis de la investigación, la forma de recolección de datos será acorde a las necesidades y carácter del tema a estudiar.

### **Tipo de investigación**

Nuestra investigación, es de orden correlacional explicativa, porque pretende analizar la relación existente entre las variables que determinamos, como la influencia occidental y por otra la asimilación de ésta por parte del mundo Aymara. Dichas variables las podemos mencionar como: La influencia occidental sobre la cultura Aymara; y por otra arista, las manifestaciones tradicionales que producen la asimilación de los elementos occidentales como tal a lo largo de su evolución en el aspecto de la expresión musical.

### **Justificación de la investigación**

Mediante la presente investigación nos proponemos develar la compleja estructuración de la expresión musical Aymara y cómo ésta ha evolucionado mediante las influencias provenientes de un mundo desconocido para las culturas originarias prehispánicas, exclusivamente el mundo Aymara. Esta investigación entregará una nueva perspectiva de lo que hasta hoy conocemos como música andina.

La relevancia que posee la investigación, se concentra especialmente en recopilar la información dispersa existente en los distintos centros investigativos. Las personas que puedan tener acceso a la siguiente investigación podrán tener respuestas

concretas al cambio y evolución que ha manifestado la expresión musical Aymara a través de los años. Además podemos agregar que con esta investigación se podrá dar cuenta que no existen investigaciones anteriores con respecto del tema en cuestión, principalmente con lo que hemos denominado evolución de la música Aymara desde el período prehispánico hasta la actualidad.

### **Elección del objeto de estudio**

El objeto de estudio que tomaremos en la siguiente investigación es concretamente la historia Aymara a través de la expresión musical, concentrándonos en el impacto que produce el mundo occidental como mecanismo de transfiguración en el imaginario mágico-religioso en el mundo en cuestión.

## Marco teórico

La investigación que se presenta a continuación, tiene su origen en la inquietud de explicarnos el proceso de integración de nuevas estructuras y cánones desde occidente a una cultura originaria como la Aymara, y cómo a partir de ésta podemos reconstruir el proceso de sincretismo a partir de la música.

El tema en cuestión va a estar enfocado a una evolución del mundo Aymara como tal, como habitantes del territorio andino, siendo el eje principal la música como mecanismo que configura y articula la vida de éstos, ya que intentaremos dilucidar la importancia que ésta posee para el grupo en cuestión, dado que **la música es el vehículo por excelencia para producir esta comunicación entre hombre y deidad**, hasta llegar a identificar por medio de qué elementos desarrolla su evolución hasta el presente, conocida por todos como música andina, producto de la necesidad de clasificar esta música folklórica a un espacio geográfico determinado.

Para el desarrollo de la investigación es importante determinar los conceptos teóricos que darán significado y validez para estructurar nuestros argumentos.

Para Gruzinski, el concepto **híbrido** en términos simples es “...un cambio de las estructuras de algo determinado. Siendo el resultado de uniones y enfrentamientos de dos culturas predominantes. En la América del siglo XVI, la hibridación se convierte en mestizaje, debido a un ensanchamiento de los horizontes de los hombres. Como resultado del encuentro de un fenómeno americano con la corriente Renacentista que traían consigo los europeos, generado por el interés de estos últimos en la acumulación de riquezas”<sup>2</sup>. Algo que parece importante de rescatar de acuerdo al énfasis que pretendemos otorgarle a nuestro análisis, es que la hibridez correspondería a las características que estas dos culturas presentarían y, que a lo largo de su contacto comenzaron a rescatar y adquirir características culturales fundamentales entre ambos. Esto como resultado de las características particulares de

---

<sup>2</sup> Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario*. Fondo de Cultura Económica. México, 1995. Pág. 16.

cada uno, a lo cual denominaremos **identidad** y que, de acuerdo a la Sociología la entenderemos por la continuidad de algo propio, que da características particulares a un individuo o al conjunto de habitantes de un determinado lugar. En contraposición a la variedad y al cambio, podemos decir que ésta se mantiene en el tiempo sin sufrir grandes transformaciones.<sup>3</sup>

La consideración sociológica de la identidad personal ha sido iniciada por el interaccionismo simbólico, que muestra cómo son los procesos sociales que determinan la construcción de la identidad social.

De acuerdo con lo planteado por Gruzinski cuando el lenguaje adopta términos y características del mundo occidental, principalmente en términos cristianos, el indígena los toma y los integra en sus composiciones y forma de interpretar la vida, siendo más evidente la incorporación de las características que son fundamentales para el mundo occidental.

*“Como el mestizaje de las creencias y de los ritos será entendido el sincretismo, que es duradero, relacionado con situaciones contradictorias, pero que, a lo largo de la historia se acoplan sin poner resistencia. En cambio, la aculturación es el resultado de la lucha entre la cultura española e indígena producto que existe una que predomina sobre la otra en este caso la occidental, produciéndose entonces el cambio cultural que se produce por la difusión de elementos aculturados”<sup>4</sup>.*

Para comprender a Gruzinski, primero es necesario entender el choque cultural que significó la expansión en América del occidente moderno, y que esta experiencia fue completamente nueva y aún más singular, debido a que América junto con Oceanía, eran los únicos continentes que apenas tuvieron leves contactos con el resto del mundo durante varias decenas de milenios. Por tanto, la poderosa influencia que ha ejercido occidente en el continente americano se refleja en las sociedades mestizas de los siglos posteriores a la conquista de América.

---

<sup>3</sup> Giner, Salvador. *Diccionario de Sociología*. Universidad Católica Blas Cañas. Santiago. 1998. Págs. 75-78.

<sup>4</sup> *Ibíd.* Pág. 17

Por otro lado, las diversas áreas de las ciencias sociales se han articulado en torno a una reflexión que trata menos de penetrar en los mundos indígenas para hallar en ellos una autenticidad conservada de milagro o perdida sin remedio, que evaluar tres siglos de un proceso de occidentalización en sus manifestaciones menos espectaculares, pero también más insidiosas, intentando rescatar lo que pudo o puede quedar de las sociedades prístinas. Debido a esto último, el término en cuestión para Gruzinski, “...es más que la aculturación, pues la aculturación de las poblaciones indígenas de México es inseparable de una dominación colonial proteiforme que incansablemente dicta el sentido del cambio. La occidentalización nada tiene de un proceso acartonado. Reajusta de manera continua sus objetivos al ritmo de Europa occidental y no de las evoluciones locales. La occidentalización no podría reducirse a los azares de la cristianización y a la imposición del sistema colonial.; anima procesos más profundos y mas determinantes: la evolución de la representación de la persona y de las relaciones entre los seres, la transformación de los códigos figurantes y gráficos, de los medios de expresión y de transmisión del saber, la mutación de la temporalidad y de la creencia, en fin, la redefinición de lo imaginario y de lo real que en los indios fueron destinados a expresarse a subsistir, forzados o fascinado.”<sup>5</sup>;

Debemos tener en cuenta que la población prehispánica, era desde la perspectiva del español, paganos por cristianizar y, luego, neófitos por vigilar y denunciar, pueblos por crear, por trasladar, por concretar y por separar de aquellos de los españoles. Por tanto, la perspectiva de la Colonia es una mirada que contabiliza cuerpos, bienes y almas en lo que perpetuamente se leen el encuentro, el choque entre un deseo de empresa ilimitado y unos grupos que de agrado o no aceptan plegarse a esta nueva dominación que irrumpió en su imaginario colectivo.

---

<sup>5</sup> *Ibíd.* Págs. 279-280

Pues bien, en el presente se ha explotado, tanto por los arqueólogos como por los historiadores la descripción de las religiones, las sociedades y las economías antiguas, estos textos han servido con menor frecuencia para arrojar la luz sobre el mundo que les dio origen y que ya estaban cristalizados y aculturado en el momento de darles forma. Debido a esto, no ha sido fácil tomar con objetividad el estudio sobre la religiosidad de las sociedades prehispánicas, ya que las distintas ópticas desde las cuales se ha abordado el tema de la religiosidad indígena.

Una vez iniciada la conquista del imaginario colectivo muchos indios tuvieron que dar cuenta oral de conductas o de creencias siendo reprobadas por la Iglesia, debido a que esta nueva dominación abarcaba todos los ámbitos de la vida del individuo y especialmente sus creencias.

El autor se refiere a que del mundo indígena sólo aprehendemos reflejos, con que se mezclan, de manera inevitable y más o menos confusa, el nuestro. Pretender pasar a través del espejo y captar a los indios fuera de occidente es un ejercicio peligroso, con frecuencia impracticable e ilusorio. A menos de hundirse en una red de hipótesis, acerca de las cuales hay que admitir que deben ponerse sin cesar en tela de juicio. Y sin embargo, queda un campo todavía considerable, el de las reacciones indígenas ante los modelos de comportamiento y pensamientos introducidos por los europeos, el del análisis de su manera de percibir el mundo nuevo que engendra, en la violencia y a menudo en el caos, la dominación colonial. Quedan por captar y por interpretar esos reflejos, que siguen siendo suyos testimonios excepcionales, cuyo equivalente no siempre se tiene en occidente. Cabe tener en consideración la poderosa influencia lograda por occidente en América, ya que el modo en que reaccionaron los indígenas ante el arquetipo impuesto, siendo estos reflejos a los cuales nos ceñiremos para lograr percibir el Nuevo Mundo engendrado, como un proceso de mimesis,<sup>6</sup> donde existe una superposición de imágenes y templos cristianos en aquellos lugares

---

<sup>6</sup> En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte. Imitación del modo de hablar gestos y ademanes de una persona. En *Diccionario de la Lengua Española*. Editorial Espasa. España. 2001. Pág. 1021.

sacralizados por los indígenas en sus rituales, por esto se entiende que las iglesias fueron construidas sobre los cimientos de antiguos templos indígenas.<sup>7</sup>

Por otro lado, no resulta menos difícil seguir los pasos que llevaron de la resistencia a la adaptación y que se manifestaron en un alejamiento progresivo en relación con las antiguas culturas. Un alejamiento que, sin embargo, nunca se orientó hacia el abandono irremediable, sino que intentó una aproximación que permitió establecer los parámetros apropiados para tener un acercamiento a la cultura indígena.

Situándonos en el Virreinato de Nueva España<sup>8</sup> hacia fines del siglo XVI, tenemos que los apoyos de la memoria indígena enfrentaron los ataques conjuntos de la muerte en masa y de la desculturación. Muerte de los informantes que habían memorizado las palabras de los ancianos, pérdidas de las técnicas de lecturas y de la elaboración de las pinturas, desaparición de documentos que fueron confiscados por los religiosos, destruidos por los propios indios u olvidados a medida que se hacían indescifrables. Pero la situación era más crítica cuando las culturas locales habían desarrollado poco el lenguaje pictográfico y es probable que a esta desventaja se deba la pobreza y la escasez de las memorias de Michoacán. Este ejemplo lo podemos aplicar a lo sucedido en toda América poscolombina, ya que la muerte ocasionada por las diversas pestes traídas desde occidente, sumado a la potente desculturación a la que fueron sometidos al ser anulada la cultura prístina, tanto la merma en la población como la imposición de una cultura foránea generaron la pérdida de las técnicas de escritura como la propia lengua, esto ocurrió en toda América.

Cabe mencionar que hubo cierta adhesión más o menos sincera de los estratos dirigentes a la sociedad de los vencedores, el papel activo de los indios de Iglesia, la desaparición del aparato de los antiguos cultos sustituidos por instituciones cristianas, la explotación colonial en las formas más diversas, más brutales y, para colmo, el

---

<sup>7</sup> Gruzinski, Serge. Op. Cit. Pág. 75.

<sup>8</sup> La particularidad de los trabajos de Gruzinski, están remitidos para el Virreinato de Nueva España, sin hacer mención al Virreinato del Perú, manejando un número delimitado de temáticas en que trata temas específicos como religión, costumbres y arte entre otros, sin embargo, no abarca el tema de la música desde ninguna óptica.

enorme abatimiento demográfico trastornaron la existencia cotidiana de los indígenas en general. Situación que repercutió en lo más hondo de esta sociedad que intentaba reorganizarse<sup>9</sup>.

Gruzinski afirma que *“es evidente que las sociedades puestas en presencia por la Conquista se enfrentaron no sólo en el plano religioso, político y económico, sino también y de una manera más global en el terreno de sus enfoques respectivos de la realidad. Situada desde esta perspectiva, la idolatría prehispánica al parecer habría sido más que una expresión “religiosa” que traducía una aprehensión propiamente indígena del mundo, que manifestaba aquello que para los indios constituía la realidad objetiva y su esencia. La idolatría prehispánica, conciente o no tejía un red densa y coherente, implícita o explícita de prácticas y de saberes en los que se situaba y se desplegaba la integridad de lo cotidiano. Hacía plausible y legítima la realidad que construían, proponía e imponían aquellas culturas y aquellas sociedades.”*<sup>10</sup> Vemos que la realidad fue puesta en tela de juicio dado que el enfoque de la dominación había cambiado profundamente, generando un quiebre desde el aspecto intrínseco hasta lo corpóreo de las sociedades indígenas, ya que la religiosidad fue tomada por idolatría y por tanto, fue castigada y oprimida, de modo que iniciada la Conquista, los cristianos quemaban los templos e imponían sus dioses y se negaban al compartimiento o a la sobreposición para exigir la aniquilación de los cultos locales. No contentos con eliminar a los antiguos sacerdotes y a una parte de las noblezas, los españoles se reservaban el monopolio del sacerdocio y de lo sagrado. Por tanto, de la definición de la realidad, pero, sobretodo, empleando un lenguaje diferente tan exótico y tan involuntariamente hermético que podemos dudar de que la mayoría de los indios haya podido captar su alcance exacto. Con ello, el cristianismo y la Iglesia trastornaban tanto el juego como las reglas del juego. La cristianización marcó los espíritus y melló el monopolio de la idolatría primero por

---

<sup>9</sup> *Ibíd.* Pág. 115.

<sup>10</sup> *Ibíd.* Pág. 153.

sus manifestaciones exteriores, mediante la ocupación del espacio, la construcción de capillas, de iglesias y de conventos; mediante sus celebraciones, sus misas, sus fiestas; por el ritmo de su calendario, por la adhesión de los nobles y los indios de iglesia, etc. Arrasados los antiguos templos, prohibidos los antiguos cultos, la iglesia y el cementerio se constituían en los nuevos polos religiosos del pueblo según lo muestran los mapas trazados por los propios indios. Un ejemplo de lo ocurrido en territorio Mexica es la sustitución de una deidad como Calpulteotl por parte de los evangelizadores o por los mismos indígenas, siendo reemplazado por un santo patrono, en condiciones que los relatos de la segunda mitad del siglo XVII cuentan, los indios vencidos y agotados por la enfermedad, éstos difícilmente contaban con los medios para repeler un cristianismo que por lo demás les aportaba ritos de sustitución adaptados a las necesidades de su supervivencia. Lo ocurrido en el Virreinato del Perú se repitió en toda América una vez iniciada la conquista de las mentes de sus habitantes<sup>11</sup>.

Teniendo en consideración, el acento puesto en el libre arbitrio del individuo y en la responsabilidad personal, en la insistencia hecha en la familia nuclear ante culturas que razonaban y sociedades que se organizaban de otra manera. También pensamos en los silencios de la Iglesia respecto a la enfermedad y el alumbramiento, a la relación con la naturaleza y con los elementos, pero también respecto al grupo doméstico. Ciertamente es que los altares de las casas indígenas se habían abierto pronto a las imágenes cristianas pero, la adopción se hacía dentro de marcos autóctonos sin una redefinición de lo adoptado. Además, es innegable que el cristianismo y la colonización concurren a relajar y a veces a dislocar los lazos que unían al grupo doméstico con la comunidad y no sólo con conjuntos más bastos de orden étnico y político.

---

<sup>11</sup> *Ibíd.* Pág. 160.

Por encima de los enfrentamientos militares, políticos, sociales, económicos, el aspecto más desconcertante de la Conquista española probablemente sea la irrupción de otros modos de aprehender la realidad que no eran los de los indios, como en la actualidad no son del todo los nuestros. La realidad colonial se desplegaba en un tiempo y un espacio distintos, descansaba en otras ideas del poder y de la sociedad, desarrollaba enfoques específicos de la persona, de lo divino, de lo sobrenatural y del más allá. A decir verdad las brechas que separan los sistemas de representación o los sistemas de poder se derivaban de una separación más global, subyacente y latente, vinculada a la manera en que las sociedades enfrentadas se representaban, memorizaban y comunicaban lo que concebían como la realidad o mejor dicho *su* realidad.

Faltaba aún hacer entender a los indios los conceptos y los criterios que organizaban la realidad definida por la Iglesia. El catecismo y la predicación fueron los canales principales del apostolado de los misioneros que toparon constantemente con los límites de la palabra.

Con respecto a lo **híbrido**, planteado por el autor Néstor García Canclini, en Culturas Híbridas da a conocer cómo interpretar los actuales conflictos latinoamericanos entre las tradiciones que aún no se han ido y la modernidad que no acaba de llegar, el autor confronta los debates teóricos acerca de lo moderno y lo postmoderno con estudios sobre los usos populares del arte culto y de los medios masivos<sup>12</sup>.

Con respecto a lo **híbrido** quisiéramos introducir aquí una derivación hacia la noción de dicha palabra, tan importante en el texto de García Canclini. La noción de lo **híbrido** sugiere, quizás por una especie fronteriza, un acontecimiento, una irrupción súbita de una morfología aún sin descripción bien establecida en las

---

<sup>12</sup> Se puede plantear que la visión de estos dos autores es posible dar cuenta del fenómeno que se evidencia en el mundo andino. Por una parte esta Gruzinski, quien nos cuenta el proceso de occidentalización, que se efectuó en los siglos coloniales; y por otra parte, Néstor García, que nos presenta la situación actual.

taxonomías. La entrada de lo **híbrido** en la taxonomía obliga el abandono de esta categoría en favor de otra, menos drástica, que es la de variante, especie, etc. Lo **híbrido** designa una liminaridad, una materia cuya existencia exhibe a afirmación dual de una sustancia y su falta de identidad lo que está intersticio, lo que se perfila en una zona de penumbra, lo que escapa, cuando menos en su surgimiento, a la repetición. Lo **híbrido** es el nombre de una materia sin identidad, el nombre de una condición evanescente. Lo **híbrido** sería, entonces un nombre muy afortunado. Por la densidad de su evocaciones, de lo singular, de un acontecimiento. En esta marginalidad ante las taxonomías, admitiendo sólo un análisis oblicuo, una zona de efectos, de desprendimientos: se le puede aprehender pero sólo por las huellas anticipada o confirmado desaparición, por las modalidades de su endurecimiento. Entonces, la idea de culturas híbridas permite imaginar morfologías sociales, campos de regularidad singularizados, designaciones de las catástrofes, pero una catástrofe que no es un borde limítrofe, un mero punto de singularidad, el espacio de una fractura en el proceso de transición, sino la memoria misma de una cultura, de su vitalidad y su fuerza de invención singularizada y en disipación. No obstante, nos enfrentamos así a un reto. Este planteamiento de las culturas híbridas le parece al autor un desafío metodológico impresionante en todos los campos de la cultura, llevado a sus extremos, parece llegar a poner en entredicho el concepto mismo de cultura.<sup>13</sup>

Ahora bien, García Canclini habla de culturas híbridas, lo que nos lleva a pensar en otro tipo de noción de cultura. De acuerdo con ella la cultura no tendría la coherencia que se le ha adjudicado, ni tendería a un cuerpo estático de productos o elementos culturales específicos, sino a un proceso de interrelación de elementos

---

<sup>13</sup> En relación a lo último, se considera que es importante destacar la noción hasta ahora vigente de cultura. Dentro de la antropología y la sociología que ha penetrado también otros campos de estudio, como los de la comunicación. Dicha noción de cultura ha estado ligada a la idea de núcleos homogéneos, más o menos coherentes de creencias, productos de comportamientos sociales, pertenecientes a una comunidad, grupo o nación. Se han destacado el carácter homogéneo, la coherencia y, por lo tanto, la posibilidad de clasificación.

discursivos que poseen múltiples formas, géneros o formatos y que están en permanente transformación. Dicha interrelación sería siempre fragmentaria. Esto lleva a poner en duda el carácter homogéneo de la concepción vigente de cultura y su noción implícita de identidad como un núcleo inamovible.

Por otra parte, lo **híbrido**<sup>14</sup> nos remite a aquello que pertenece a diferentes ámbitos (sincretismo, transculturación, aculturación, simbiosis) al mismo tiempo y en ese sentido, ya que no puede tener una identidad permanente aquello que es **híbrido**. Los procesos de hibridación no son un fenómeno nuevo: siempre han existido y van a existir en las sociedades en general aunque se ha aludido a ellos con otro nombre. Por ejemplo, en México se ha hablado de cómo los aztecas asimilaban la religión y la cultura de los pueblos que llegaron a dominar en la época prehispánica; después en tiempos de la Colonia se ha hablado del proceso de sincretismo religioso y cultural que se produjo mediante la dominación del imaginario colectivo. Algunos autores que han estudiado los procesos de sincretismos como procesos de hibridación, señalan precisamente la manera en que en estos procesos las identidades culturales y políticas se ponen en duda.

Pero estos ejemplos no deberían llevarnos a pensar que sólo en períodos de dominación de un pueblo sobre otro existen procesos de hibridación, sobre todo si pensamos este fenómeno desde otra perspectiva como una influencia pacífica por medio solamente del intercambio cultural.

En este sentido habría que preguntarse si toda la cultura no es simplemente una amalgama híbrida y en ese caso argumentar que no hay culturas que no son híbridas.

Lo que podemos señalar con respecto a la situación actual y a la cual alude el texto *Culturas Híbridas*, es que estamos asistiendo a un particular proceso de

---

<sup>14</sup> El término hibridez, contiene en su estructura y abarca conceptos más allá de su propio término, como por ejemplo: sincretismo, aculturación y transculturación, es decir, dentro del término híbrido encontramos inmersos todos estos conceptos. Esto al contrario de lo planteado por Gruzinski que lo denomina con el término mestizaje.

hibridación en las sociedades contemporáneas, en que las tecnologías comunicativas juegan un papel muy importante en su configuración.

García Canclini, encuentra dos movimientos distintos en lo que se mencionó anteriormente. Por un lado, lo **híbrido** sería lo indeterminado, algo que está cambiando constantemente. Por otro, se habla de la homogenización en la que lo **híbrido** se formalizaría. Para el autor este concepto casi nunca es indeterminado, no se presenta, ni siquiera en las sociedades contemporáneas en grado de indeterminación, si bien los cruces culturales se han vuelto mucho más intensos actualmente, y encuentra en esta intensificación una de las explicaciones de la caída de los paradigmas y de la dificultad de apresar el sentido. Lo **híbrido** no es casi nunca algo indeterminado, porque existen formas históricas de hibridación. Como se ha dado históricamente, en América Latina, combinaciones de las tradiciones precolombinas y las coloniales con los procesos de modernización. Encuentra lógicas históricas, que organizan las sucesivas hibridaciones. Aún las vanguardias artísticas, que fueron acusadas de disgregadoras, pueden ser leídas como búsquedas de modernización: son modos de asumir tradiciones locales, de hacerse cargo del folklore de un país, de preguntarse que se puede hacer con la heterogeneidad de las sociedades latinoamericanas. De un modo equivalente, las principales configuraciones culturales identificadas en la modernidad – lo culto, lo popular y lo masivo- son resultado, de proceso de hibridación que suceden en condiciones parcialmente predeterminadas por los órdenes sociales. Por ejemplo, el arte moderno puede recibir artesanías puede incorporar televisores, por esos objetos –que hasta hace poco se veían como extraños y que muchos criticaban cuando aparecían en un museo de arte moderno- son recibidos por una lógica, una gramática. El museo que es da un espacio determinado, que los subordina a una historia del arte y de la percepción, organiza las hibridaciones interculturales.

*“Lo mismo nos pasa cuando nuestra discoteca reúne salsa, rock, música clásica, ranchera, no se, todo lo que podemos combinar habitualmente en una discoteca domestica, pero lo recibimos desde algún orden preestablecido. Aunque queramos comprar esa variedad de discos, sabemos que no todos se venden en el mismo lugar, que hay clasificaciones en las circulaciones de estos bienes, que unos son para escuchar con unos amigos y otros con otros, en situaciones sociales diferentes”<sup>15</sup>.*

Los objetos pertenecen a distintos ámbitos; dice también que los sujetos pertenecen a distintos ámbitos y disfrutamos de los bienes culturales, artísticos, en diferentes espacios, podemos relacionarnos fluidamente con varios géneros. Ser habitante del fin de siglo en una gran ciudad implica poder relacionarse con ámbitos variados, a la vez con lo culto, lo popular y lo masivo.

De acuerdo a éstos, sirven para clasificar de lo real poniendo un antes y un después, establecer procedimientos de pasaje de una situación a otra. En medio de los cruces y la hibridación, establecen campos separados que pueden estar conectados, pero no se confunden totalmente. Necesitamos ritos porque no soportamos la excesiva hibridación.

Ciertas posiciones filosóficas antiautoritarias tienden a ver los ritos sólo como formas de disciplinamiento y represión, pero la persistencia de rituales en las sociedades contemporáneas puede ser interpretada también como que los hombres no podemos vivir en la indeterminación y la trasgresión permanente. Para percibir la complejidad de lo real y aceptarla como la gente la experimenta, debemos hacernos cargo de que la gente vive mucho tiempo en medio de ritos, necesita formas de clasificación de lo real. Por eso, no entendemos la significación si la miramos sólo como lo enteramente diseminado, sino como lo que también está ordenado, lo que es vivido como clasificado o como necesitado de clasificar para contener la disolución de los significados.

---

<sup>15</sup> García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas*. Editorial Paidós. Argentina. 2001. Pág. 321.

Con respecto a lo que el autor plantea de los ritos, podemos decir que éstos no solamente están ligados a sistemas de ordenamientos, sino también a formas de ruptura de dichos ordenamientos, a la transformación de las clasificaciones, pero en tanto son ritos ordenadores incluyen también el problema de hacerse cargo de la transgresión social. Retomando lo anteriormente señalado con respecto al concepto de mimesis como recreación, por eso hay ritos que son simples reproducciones de lo social realizado en los espacios simbólicos, que están ligados a las actividades más naturales de la vida (nacimientos, matrimonio y muerte) y hay ritos que tienen que ver con la institucionalización de la transgresión: mediante ellos se acepta que la transgresión existe. Se tiende a darle un lugar acotado, por ejemplo, se permite el Carnaval, pero si bien es posible travestirse (que los hombres sean mujeres, que las mujeres sean hombres, que los pobres sean ricos), todo esto tiene límites; son transgresiones restringidas que poseen un tiempo en el cual se puede ejercer una eficacia simbólica. Cuando quiere alcanzar una eficacia real, entonces aparece la represión.

Finalmente, tenemos que tomar términos que se relacionan con el desarrollo del presente trabajo, de acuerdo a la Sociología, el concepto de aculturación, es referido en primer lugar, al proceso por medio del cual el individuo se adapta al medio cultural, a las transformaciones que sufre un grupo social en contacto con otro, entendidos como cambios profundos que se generan en las sociedades arcaicas o tradicionales, por medio de la influencia de un grupo de países mucho más modernos o insertos en la modernidad (el concepto modernidad es traducción del concepto original de *modernité* que Baudelaire introdujo en el siglo XIX entendida como la forma de experimentar lo que es nuevo experimentar lo que es nuevo, como por ejemplo, los modos de vida y organización social que surgieron en Europa a partir XVII aproximadamente, la modernidad envuelve a las esferas teórica, práctica y estética, transformando los parámetros que regían las vidas de los hombres). En este

sentido, los estudios sobre aculturación se han multiplicado recientemente a propósito de los cambios profundos que se producen en las sociedades arcaicas, primitivas o tradicionales bajo la influencia de la civilización de los países modernos industrializados.<sup>16</sup>

Uno de los elementos que han sufrido grandes cambios es la ceremonia, la cual corresponde a un conjunto de acciones, con características netamente simbólicas, desarrolladas en circunstancias determinadas, por medio de las cuales se generan un conjunto de sentimientos entre los participantes a ella, reafirmando la cohesión del grupo y los valores que caracterizan a estos.

Estos hechos producidos por la influencia de un pueblo predominante, el cual conceptualmente estará vinculado a cierto grado de evolución social, que consolidan las creaciones de la sociedad, destinadas a asegurar el control sobre sus propias condiciones de vida y de las que son denominadas culturas inferiores, producto de su desarrollo.

Todos estos acontecimientos se desarrollan dentro de una comunidad o colectividad, en las que los miembros están unidos por medio de la participación de valores en común, entendidos como vínculos más profundos que la ley, como de sangre y tradiciones. La comunidad tiene una solidaridad interna que no se inspira ni surge de reglamentos explícitos, sino de vínculos más profundos que los de la ley escrita: los vínculos de sangre o los de la tradición.

La cultura entonces, según Edward B. Taylor, comprende al conjunto que reúne características del grupo como las creencias, artes, leyes, y junto con la capacidad que tiene un grupo de hombres de obligar a otros a efectuar un acto determinado. A diferencia de los pueblos primitivos, cuyo estado natural y social parece retrasado en

---

<sup>16</sup> Giner, Salvador. Op. Cit. Pág. 498

comparación al del grupo que posee características que nos hablan de un desarrollo cultural más avanzado.<sup>17</sup>

De acuerdo a los aspectos teóricos que se desarrollan con nuestra investigación, decidimos quedarnos con el concepto más apropiado que creemos pertinente para ésta, que va en relación al término que influyó a los Aymaras y la transfiguración que se produce en el aspecto musical es causa de la llegada de otro pueblo, en este caso dominante, es por esto que se produce una hibridación de los aspectos económicos, políticos y sociales, dentro de este último involucramos lo que denominaremos música Aymara.

Entonces, el término de **hibridez** engloba un conjunto de conceptos tales como: aculturación, transculturación, sincretismo y simbiosis. Estos últimos se desarrollaron durante los períodos de conquista y colonización de América., siendo un proceso bastante largo en el que tal desarrollo generó en los siglos posteriores distintas sociedades mestizas en nuestro continente, sociedades en las que prima una cultura híbrida caracterizada por la fusión entre lo indígena, lo hispano y lo mestizo. Influyendo poderosamente en la gestación de la cultura híbrida, en la que como nuestra investigación presenta, el área musical ha sido tremendamente influenciada con la incorporación de instrumentos, ritmos y armonías, entre otras, que han modificado el modo de expresión musical autóctona y tradicional a un modo estético y armónico propio de occidente.

Finalmente, tenemos que mencionar que el término más adecuado para nuestra investigación, sería el planteado por García Canclini y su proceso de culturas híbridas, ya que el da cuenta de un proceso mayor, que está sobre la problemática del choque entre indígenas y españoles. El proceso de hibridación, contiene en sí una serie de otros procesos como pueden ser aculturación, transculturación y sincretismo.

---

<sup>17</sup> Cazennueve, Jean. Oss, David. *La Sociología: ideas, obras, hombres*. Ediciones Mensajero. Bilbao. España. 1974. Págs. 69-70.

En cambio el proceso de occidentalización planteado por Gruzinski queda acotado en el tiempo.

## Capítulo I

### La música Aymara en su etapa Prehispánica

*"Los que tienen que cantar, corazones, familias, canta todo lo dulce después de cantar. Esta fiesta diosa en su espacio cantando que mientras se viva. Después se canta, como entre mortales cantan"*

*Guamán Poma.*

El presente capítulo, tiene por objetivo, determinar los aspectos fundamentales de la expresión musical desarrollados en el ámbito mágico-religioso de la cultura Aymara en su etapa prehispánica.

Para realizar el desarrollo del presente, tenemos que involucrarnos con aspectos esenciales de la cosmovisión Aymara, ya que ésta nos podrá dar respuesta sobre cómo coexistían con su medio. De acuerdo a la visión Aymara, la tierra tiene, en general, calidad y rango de cuerpo vivo: la santa Madre Tierra, Pachamama que genera toda la vida, es decir, flora, fauna y comunidad humana. Es así como el agua es la sangre de la Madre Tierra, los ríos son sus venas y las rocas son sus huesos. Todo lo que podamos encontrar en el paisaje tiene vida y hay que respetarlo. Estos espacios geográficos conforman un mapa mitológico del territorio comunal que es altamente significativo para el culto, la vida social y económica, para la tecnología agrícola y ganadera del Aymara. Es así como en todas las festividades lo primero que se hace, antes de comenzar con el ritual, es ofrecer y adorar a la Pachamama, ya que ésta es quien da la posibilidad de sobrevivir en dicho entorno. Por esto la música marca un punto central dentro de estas comunidades, ya que por medio de ésta se podrá adorar y rogar a la Madre Tierra por alguna protección a pedir para poder sobrevivir.

En cuanto a la expresión musical desarrollada en el continente durante el período precolombino, tenemos que las más conocidas se distinguen en torno a dos imperios:

el Mexica y el Incaico, extendiendo ambos su influencia a tierras periféricas. Las teorías del poblamiento del continente americano hacen suponer que los instrumentos musicales utilizados por las diferentes culturas pueden tener orígenes múltiples es por este motivo, que los instrumentos musicales americanos más antiguos se realizaron con materiales naturales –hueso, caña, calabaza, cáscaras, conchas o cualquier otro material que produjera sonido- y debido a su precariedad apenas se han hallado restos. Si bien, no nos es posible conocer con exactitud la música de los antiguos pobladores de América por carecer de documentos escritos por ellos al respecto y no existir reminiscencias de música india, podemos intentar aproximarnos a ella a través de los relatos de cronistas como el Inca Garcilaso de la Vega, el padre jesuita Bernabé Cobo y Guamán Poma de Ayala, entre otros. Éstos nos aportarán escritos en donde darán a conocer características fundamentales de la música y festividades, bien sean éstos instrumentos o representaciones de los mismos en el período prehispánico.<sup>18</sup>

Por otro lado, en el interior del mundo andino encontramos un sistema que realiza la función de otorgar sentido a un área menor o microsistema que se le denomina mágico-religioso. Al respecto, a creación musical en su génesis ideológica, Sánchez señala: “...constituye un proceso de interrelación y mutua dependencia entre los humanos y el sereno, ser etónico, habitante de la esfera de manqha pacha, principio de la música y la poesía.”<sup>19</sup>. Por tanto, la música preside un sinnúmero de actividades entre los Aymaras. De este modo, la música y los instrumentos, aparte de acompañar las ceremonias, también se relacionan con determinadas entidades sobrenaturales, como los Serenos (entes sobrenaturales asociados a la música y al sonido) a los que se encarga de potenciar los instrumentos, crear poesía y ritmos al mismo tiempo. Asimismo, el uso diferencial de algunos géneros musicales tradicionales o de determinados instrumentos señala la presencia de la música como un sistema de

---

<sup>18</sup> Cabello, Paz; Martínez, Cruz. *Música y Arqueología en América Precolombina*. BAR Internacional Series 450. Gran Bretaña. 1988. Págs. 4-5.

<sup>19</sup> Sánchez, Walter. *Música autóctona del norte de Potosí. “Circuitos musicales”*. Cendoc-mb Editores, Boletín N° 11, Marzo, 1989. Pág.1.

signos que permite organizar el mundo, regir la interacción social de los grupos, ordenar las actividades productivas y afirmar la diferenciación sexual.

Dentro del espacio andino debemos añadir que la música Aymara está determinada ante todo por su vinculación a un complejo tramado, tanto a nivel económico-social como mágico-religioso. En tal sentido, la utilización de instrumentos musicales, como los distintos ritmos (elemento fundamental de la música que consiste en la realización de sonidos de distinta duración, este es representado a través de figuras que se ordenan en unidades de tiempo), coplas (composición poética breve que sirve de letra en las canciones) y temples (acuerdo armónico de los instrumentos), están definidos por un calendario cíclico anual durante el cual, las comunidades renuevan sus vínculos de reciprocidad y dependencia continua con sus deidades y sus muertos, entre otros.

El ciclo musical en este espacio está regido por dos períodos claramente diferenciados: el primero que va de festividad (seis meses del año), período en el cual se utilizan flautas de pan (Jula julas, Sicus, Sicuras) y, un segundo que se inicia y que abarca la otra mitad del calendario (los seis meses restantes), durante el cual los instrumentos utilizados son principalmente las flautas de pico (Pinquillos).

Dentro de este contexto encontramos principalmente el intercambio cultural que se da en el mundo andino como tal, con esto nos queremos referir a la interacción sociocultural que se da en este espacio físico tan hostil. Tal fenómeno musical, sin embargo, se complejiza aún más cuando se visualiza a nivel de circulación de la música. Convertido en un proceso constante y colectivo de creación, re-creación e interrelación regional, la música adquiere una riqueza cromática<sup>20</sup> amplia, diversa y profunda en cada comunidad o ayllu.

Entendiendo la música Aymara como una expresión cultural, no basta descubrirla tomando solamente en cuenta las maneras de fabricar y tocar los instrumentos, los

---

<sup>20</sup> Se entenderá por riqueza cromática la diversidad de sonidos emitidos por los instrumentos al ser ejecutados.

trajes y movimientos de las danzas, el carácter del ritmo, el compás<sup>21</sup> y las melodías<sup>22</sup>. Es necesario ir más allá y ubicar la música como tal dentro del sistema más amplio de esta cultura y establecer relaciones, tanto entre las tradiciones musicales propias como las demás expresiones culturales, que coinciden en su referencia a la agricultura y sus condiciones vitales. Por esto *“Música y danza estuvieron íntimamente unidos desde un principio, formando parte de un todo indisoluble. A través del estudio de las crónicas y cantares podemos observar su vinculación con determinados rituales específicos de carácter mágico o medicinal; de tipo agrícola, estando en relación directa con el culto a la fertilidad y a la Madre Tierra; con la guerra, transmitiendo órdenes y animando a los combatientes; formó parte tanto de los ritos de los muertos como de los vivos, acompañando acontecimientos de la vida de los grandes señores de distintos imperios y del pueblo en general. Es frecuente encontrar relatos en los que se pone de manifiesto la frecuencia con que solían organizarse festivales de canto y danza tanto para el deleite de la concurrencia como en honor de los dioses...”*<sup>23</sup>.

Por último, el presente capítulo tratará sobre los relatos que nos dejaron los cronistas de los períodos de Conquista y Colonia de América, principalmente sobre los instrumentos usados por los pueblos prehispanos; caracterización y funcionalidad de los mismos.

### Música y fiestas según los cronistas.

Las asombrosas descripciones de los cronistas para los rituales y fiestas Aymaras nos permiten imaginar la importancia de la música y danza en la comunicación con sus deidades. La etnomusicología (revalorización de la música en las comunidades

---

<sup>21</sup> Unidad musical de tiempo que divide a éste en partes iguales. Se representa mediante una fracción al comienzo de la obra o durante el transcurso de la misma, y equivale a un determinado número de pulsos; a su vez, indica el número de notas incluidas en cada pulso.

<sup>22</sup> Sucesión organizada de notas de tono y duración específicas, enlazadas juntas en el tiempo para producir una expresión musical coherente.

<sup>23</sup> Cabello, P; Martínez, C. Op. Cit., Pág. 6.

étnicas) en este aspecto, entrega antecedentes útiles para nuestra investigación, ya que las “...expresiones particulares de la música e instrumentación, donde la música aymara no necesariamente tiene que responder a los cánones tradicionales manejados por las sociedades actuales (lenguaje musical: con léxico, escalas, símbolos, tonalidades, compases, armonías y registros)”<sup>24</sup>.

Existen largas listas dejadas por los cronistas que mencionan la gran cantidad de fiestas y ceremonias que celebraba este pueblo durante el año en honor a sus dioses; los cronistas daban cuenta: *"Tenían todas las gentes destas provincias que vamos contando muchas maneras de bailes y cantares; costumbre muy general en todas las indias, como también lo hubo en todas las naciones antiguas, según queda explicado. Todas las veces que el señor de la provincia o del pueblo casaba su hija o hijo, o enterraba persona que le tocaba, o quería hacer alguna sementera, o sacrificar, por grande fiesta mandaba juntar los principales de su tierra, los cuales, sentados en torno de una plaza, o si no en lo más ancho de su casa, entraban los tambores, flautas y cascabeles y otros instrumentos de que usaban"*<sup>25</sup>.

La única evidencia que se conserva de la música precolombina se encuentra en crónicas escritas. Estos cronistas fueron, en la mayor parte de los casos, indiferentes a la música e incluso se opusieron a las manifestaciones artísticas autóctonas por considerarlas paganas. Las pocas referencias conservadas describen danzas rituales después de la siembra y recolección de las cosechas. Asimismo los cronistas mencionan canciones litúrgicas y ceremoniales, amorosas, bailes y celebraciones guerreras.

Para conocer las voces prehispánicas sólo contamos con las escasísimas menciones de cronistas tempranos y con los cantos de los indígenas actuales. En cambio, los instrumentos prehispánicos han permanecido, muchas veces en

---

<sup>24</sup>Díaz, A. Moncada, C. *Toquen, soplen sin parar. Antecedentes arqueológicos de las lacas tarapaqueñas*. Revista Percepción N° 2, Arica. Octubre 1998. Pág. 75.

<sup>25</sup>Focacci, G; Pizarro, Elías (colab). *Diálogo Andino N ° 19. "Relatos de cronistas sobre instrumentos musicales andinos. Presencia de ellos en la arqueología de Arica*. Universidad de Tarapacá. Arica. 2001. Pág. 36.

condiciones de emitir sonido. A pesar de que sólo conocemos aquellos instrumentos que fueron depositados en tumbas, resistiendo el paso del tiempo y que han sido descubiertos, estos nos permiten tener una visión general que resalta por su singularidad y variedad. Por tanto, tenemos que, *“Más de una crónica proporciona datos sobre una curiosa práctica realizada por los indios con posterioridad a la muerte, consistente en una suerte de señal de lamentación en la cual el tambor está siempre presente con su sonido pues era tocado junto con la recordación de los momentos más importantes de la vida del difunto. Cabe señalar que esta práctica era extensiva a una variedad de regiones, así por ejemplo Cieza la recoge para los llanos y el Collao, muy parecida su última descripción con la del padre Cobo y, para la zona del Cuzco”*<sup>26</sup>. Uno de los temas a que más hacen referencia los cronistas, en relación con la música americana, es su estrecha relación con la guerra. Entre los indígenas los instrumentos musicales eran usados para crear la impresión sonora de un gran ejército, multiplicando los sonidos y creando un clima de terror en los enemigos. *“Pues en breve se empezaron a oír confusos alaridos que, mezclados con el estruendo de los tambores y el resonar de los fotutos, llenaban de horror el aire, pues parecía que se conjuraba el mundo entero contra aquella corta escuadra enemiga”*<sup>27</sup>. Una función semejante desempeñan los gritos, lanzados por hombres armados. Aparte del contexto de guerra, se los observa en la ceremonia organizada contra los fenómenos de la naturaleza (como por ejemplo el eclipse de Sol o de Luna). Los gritos acompañaban también a la ceremonia anual de purificación. La idea de los gritos, es la misma: hay que hallar el peligro que amenaza a la gente; en este caso son las enfermedades y epidemias que trae la temporada de lluvias. A los tonos ceremoniales, que no eran “movibles”, pertenecían los tonos rituales. No se les presentaba fuera del contexto de un todo determinado, tenían hasta su lugar fijo en la construcción dramática de la ceremonia. *“Durante el regreso triunfal del Inca se*

---

<sup>26</sup> *Ibíd.* Pág. 39.

<sup>27</sup> Grunzcyńska, Z. *El poder del sonido a través de las crónicas*. ED. Abya-Yala. Ecuador. 1995. Pág. 55.

*cantaba una secuencia determinada de canciones que comentaban también victorias anteriores y glorificaban también otras conquistas incaicas. Probablemente eran las canciones compuestas después de aquellos acontecimientos y en ese momento se las presentaba para subrayar el rengón del último triunfo*”<sup>28</sup>. En cada situación semejante la idea de cantar tenía una base puramente política. A través de las canciones, que trataban de las batallas victoriosas anteriores, se daba a los oyentes cuenta de la extensión del Tawantinsuyu y el poder de sus soberanos. Pero, ante todo, las canciones recibían en esas circunstancias una nueva función: la de las canciones históricas, que sostenían la memoria del pasado. *“En la opinión de ese cronista, cada soberano escogía de su familia tres o cuatro hombres mayores, quienes conocían y relataban los acontecimientos “para que por aquel sonido se pudiese entender en lo futuro aver así pasado”. Es interesante que las canciones no podían ser interpretadas sin la presencia del soberano*”<sup>29</sup>.

Garcilaso menciona, que los sucesos descritos por las canciones inventadas inmediatamente después de las batallas u otros hechos importantes para el imperio, eran también inspiración para los dramas, compuestos por los Haravicus y Pusintados (personajes encargados de componer historias dramáticas relacionadas con la guerra) en la corte del soberano. A diferencia de las “comedias”, que trataban de la agricultura, la vida familiar, etc. Garcilaso los llama “tragedias”, *“...cuyos argumentos siempre eran de hechos militares, de triunfos y victorias, de las hazañas y grandezas de los reyes pasados y de otros heroicos varones.*”<sup>30</sup>

De los relatos de los cronistas, dedicados a las fiestas agrarias resulta, que cada etapa de los trabajos del campo terminaban con unas ceremonias más o menos solemnes. Sus esquemas se distinguían por detalles, en dependencia de la intención, el objetivo principal y el contenido. Sin embargo, todas contenían tres elementos básicos, que servían para rendir homenaje a las deidades adecuadas y asegurarse su

---

<sup>28</sup>Ibíd. Pág. 50.

<sup>29</sup> Ibíd. Págs.51-52.

<sup>30</sup> Ibíd. Pág. 52-53.

benevolencia: la ofrenda, el consumo de chicha y la presentación de la música: *“Seguramente, la primera parte de la ceremonia, no la acompañaban ningunos instrumentos musicales, menos las trompetas grandes de caracolas marinas, llamadas por Molina huayllayquipac. Según Cobo, por primera vez se interpretaba el tono huari en Guanacauri (tono de un tipo específico determinado), al regreso del templo. Los hombres mayores golpeaban las manos y las piernas de los muchachos con las hondas y luego “hacían el baile cantando”<sup>31</sup>. Después se interpretaba una canción, todos los presentes sentados, los jóvenes parados. “Terminada la canción, los participantes se levantaban y regresaban a sus comunidades, por el camino se juntaban con el cortejo todos los que no habían tomado parte en la ceremonia. En ese momento en el relato de Molina aparecen las trompetas de caracolas marinas.”<sup>32</sup>.*

En las fiestas se hacían numerosas ofrendas al Creador, al Sol, a Trueno y a la Luna, con la intención de que los caballeros fuesen valientes y siempre invencibles. Los jóvenes recibían regalos. Mayor importancia entre los regalos tenían las plaquetas de oro y de plata para las orejas, porque al recibirlas, los muchachos se hacían caballeros. Luego se consumía la comida y comenzaba la última presentación de la canción. Según Molina, el baile duraba una hora y después se daban los últimos golpes y se expresaban los deseos.

Con respecto a la funcionalidad y creación de los instrumentos musicales que se utilizaban en dichas festividades, los cronistas pueden señalar que, *“Probablemente, los tambores que se tocaban durante la realización de dicho tono, eran tambores grandes llamados por Guaman Poma tinya.”<sup>33</sup>*. El nombre sugiere, que para la construcción del instrumento se usaba la piel del puma un animal identificado con el Trueno; indica también, que los tambores podían estar directamente vinculados con los trajes, que llevaban los participantes de la ceremonia. Más detalles encontramos

---

<sup>31</sup> *Ibíd.* Pág. 64.

<sup>32</sup> *Ibíd.* Pág. 66.

<sup>33</sup> *Ibíd.* Pág. 68.

en el relato de Cobo. El cronista denomina a dichos instrumentos como “*tambores grandes del Sol*”<sup>34</sup>. Garcilaso menciona, que los representantes de todos los grupos indios, que llegaban para la fiesta de Inti Raymi, presentaban sus bailes y canciones.

Venían con trajes ceremoniales, unos también disfrazados (por ejemplo, en disfraz de puma o del cóndor), con mascarar, “...traían en las manos instrumentos apropiados, como flautas, tamborinos mal concertado, pecados de puleyo, con que se ayudaban hazer sus tonterías. Otros curacas venían con otras doferentes invenciones de sus blasones (...); traían grandes atabales y trompetas, y muchos ministros que tocaban.”<sup>35</sup> Las otras variedades de tambor son descritas por el cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala y el padre jesuita Bernabé Cobo. El primero nombra solamente en una parte de su crónica un tambor denominado tinya y en seguida avanzando en las páginas de su escrito nombra los tambores, “...de gran tamaño llamados Pomatinya, tambor de piel de león, otro era llamado Runatinya, tambor de piel de gente. La piel serná para el instrumento era precisamente la parte que correspondía a la barriga y era tocado con las propias manos del hombre cuyos despojos se había hecho el tambor.”<sup>36</sup>

Lo que se puede desprender de las crónicas, ya sean manifestaciones escritas u orales, es que nos ponen de manifiesto el interés y la importancia que se le otorga al sistema mágico-religioso. Como se mencionó anteriormente, las asombrosas descripciones de los cronistas para los rituales y fiestas nos permiten imaginar la importancia de la música y la danza en la comunicación con los dioses. Ya que mediante los rituales y fiestas el Aymara se pone en contacto directo y estrecha la relación con el mundo de las deidades. Estas son las encargadas de darle sentido a la vida de estos personajes, ya que su vida está garantizada mediante la buena comunicación que tenga éste con sus dioses, quienes son en realidad los que le dan la posibilidad de habitar y sobrevivir en un territorio tan hostil.

---

<sup>34</sup> Grunscynska, Z. Loc. Cit.

<sup>35</sup> Loc. Cit.

<sup>36</sup> Focacci, Guillermo; Pizarro, Elías (colab.). Op. Cit. Pág. 36.

## Caracterización de los instrumentos musicales andinos

En el presente se entiende la música como un arte de concierto, que tiene por finalidad deleitar y entretener al público, sin estar necesariamente vinculada a otras artes como la danza y el teatro, por ejemplo; sin embargo, no se conoció de esta manera en América precolombina, sino que *“Cuanto más primitivos son los pueblos, sus manifestaciones musicales a las que incluyen los cantos y las danzas, responden a fuerzas más elementales como son la religión y el totemismo. El hombre primitivo en un deseo de controlar las fuerzas naturales que desconoce...se proyecta en ellas con un afán propiciatorio a través del poder mágico de la palabra...a través de la música y de las ofrendas, las cuales aparecen estrechamente unidas con asiduidad en los denominados pueblos primitivos y de épocas antiguas...”*.<sup>37</sup> Por lo tanto, desde el ámbito de las creencias, comienzan emitiendo sonidos, que tras ejecutarlos repetidas veces adquieren ritmo, significado y se nutre de ritualidad evolucionando para expresar un sentimiento de creencias.

Situándonos ahora en nuestro caso de estudio, entre los Aymara la música preside un sinnúmero de actividades, un connotado investigador en este tema es Gabriel Martínez, quien *“...ha mostrado que la música y los instrumentos, aparte de acompañar las ceremonias, también se relacionan con determinadas entidades sobrenaturales, como los Sereno (lugar donde el agua “suena” consagrado por la tradición), a los que se encarga potenciar los instrumentos y sus ejecutantes”*.<sup>38</sup> Permitiendo que la música siendo una expresión cultural sea parte activa dentro de la cosmovisión no sólo Aymara, sino también al múltiple contacto cultural que se ha desarrollado desde tiempos prehispánicos.

Por otra parte, para poder referirnos a la caracterización y funcionalidad de los instrumentos musicales andinos, es necesario remitirnos a los inicios de la música en

<sup>37</sup> Cabello, Paz.; Martínez, Cruz. Op. Cit. Pág. 5.

<sup>38</sup> Gundermann Kroll, Hans. *Cultura Aymará. “Organología musical”*. Departamento de Extensión del Mineduc Editores. Chile. 1989. Pág. 64.

América Prehispánica, ya que *“En un comienzo, según Mendoza la primitiva música americana debió haber sido monódica, acompañándose posteriormente con instrumentos de percusión que reforzaron su ritmo, siendo éste su principal base; ...produciendo en todo momento una música de un dinamismo trascendente que arrastra al auditor a participar en la ola rítmica que engendra. La persistente reiteración de un mismo sonido o de motivos rítmicos parece haber sido una de sus características principales.”*<sup>39</sup>, es por este motivo, que instrumentos clasificados como membranófonos, por ejemplo, el bombo, son instrumentos de acompañamiento, pero sobre éstos nos referiremos más adelante en la caracterización de los membranófonos.

Según las publicaciones de connotados investigadores en el tema, éstos sostienen que no existe precisión en los instrumentos arcaicos realizados en la América Prehispánica, sin embargo, *“...Tras el descubrimiento de la cerámica como materia prima comenzó la fabricación en este material de algunos de ellos. Posteriormente se realizaron también en diversos metales. Los conocimientos acústicos fueron, pues, acumulándose desde la época precerámica para aplicarse en etapas posteriores...”*<sup>40</sup>.

En cuanto a los instrumentos fabricados en América Precolombina, pese a su fragilidad de igual modo proporcionaron una amplia variedad de sonidos. *“Según Martí, estos instrumentos tienen en la mente del nativo un carácter...muchas veces sagrado y tanto el material de fabricación como la forma, la sonoridad y el timbre, están ideados según el carácter de la ceremonia, rito o danza en que se emplean, con objeto de producir efectos ideosos de naturaleza mágico-religiosa.”*<sup>41</sup>. Por lo tanto, en cuanto a los instrumentos, podemos percibir una evolución tanto en el material utilizado para éstos, como en la ejecución y funcionalidad de los mismos, remitiéndonos a Cabello y Martínez, el alto desarrollo técnico que poseen los

---

<sup>39</sup> Cabello, Paz.; Martínez, Cruz. Op. Cit. Págs. 7-8.

<sup>40</sup> *Ibíd.* Pág. 11.

<sup>41</sup> *Ibíd.* Págs. 19-20.

instrumentos de viento susceptibles al uso melódico; en cuanto a la funcionalidad que cumplían se destaca un importante rol en el aspecto ritual.

La caracterización de los instrumentos prehispánicos circunscritos al área andina, se clasifican según la emisión del sonido, ya que la música andina “...se compone especialmente de una gran variedad de aerófonos, menor número de membranófonos y unos pocos ideófonos...”<sup>42</sup>

A continuación se realizará una descripción de la clasificación de los instrumentos andinos partiendo por los aerófonos, continuando con los membranófonos y terminaremos con los idiófonos.

### **Aerófonos**

Los aerófonos se definen como un instrumento en el cual el sonido se emite o se produce por la acción directa del aire, que al vibrar entrega ondas estacionarias de sonido.

La principal característica de este grupo es que el mismo aire constituye el vibrador en el sentido primario. A este grupo pertenecen también las flautas y las trompetas naturales “La flauta, como la mayor parte de los instrumentos de viento, produce sonidos por medio de una columna de aire contenida en un tubo y puesta en vibración longitudinal ya sea por el soplo humano o por medios artificiales”.

Los aerófonos, se dividen en dos grandes géneros según tengan o no aeroducto y pueden tener o no escotadura, estando realizados en caña o en huesos de diversos animales. Suelen tener de dos a siete orificios, los de las flautas de caña siempre frontales y las de hueso tenían, además, un orificio posterior para el pulgar.

En cuanto a la ejecución de los aerófonos, “...se tocan solos o en composición de un “coro” con flautas de diferentes tamaños y del mismo tipo, o más se juntan a estos instrumentos de melodías, membranófonos como instrumento de ritmo. Los aerófonos que se tocan en grupos más pequeños o más grandes, sin membranófonos,

---

<sup>42</sup> Baumann, Max. *Música andina de Bolivia*. Ediciones Gráficas. E.G. Cochabamba. 1980. Pág. 2.

*comprende ante todo los JULA JULAS, JULU-JULUS y CHIRIHUANOS (pares de flautas de pan de cada una de tres o cuatro tubos), o los MOHOCEÑOS y PINKILLOS (flautas de pico). Otros conjuntos de flautas de pan (ZAMPOÑAS) son por ejemplo: las ZAMPOÑAS, SIKUS y LAKITAS, o flautas como TARKAS, QUENAS y CHOQUELAS que están acompañados de BOMBOS o TAMBORES.*"<sup>43</sup>

### **Clasificación de aerófono**

Los aerófonos se clasifican de la siguiente manera<sup>44</sup>:

- Aerófono de soplo: la onda de sonido emitida se produce en el propio instrumento musical, en el cual actúa como una cavidad sonora y resonante.
- De filo o flauta: el aire en vibración es suministrado directamente (corriente de aire plana), el instrumento es en sí: una cavidad resonante, generalmente, de forma tubular (tubo), el cual no presenta lengüeta (s) a través de la (s) se sopla.
- Sin canal de insuflación: la corriente de aire es producida por los labios (laca-boca), no utiliza un canal de insuflación (soplido).
- Longitudinal: el instrumento es soplado por la abertura superior de la sección del tubo; no posee abertura lateral en el tubo para el soplo.
- En juego: el aerófono consta de varios tubos unidos, generalmente de distinta longitud.

### **Grupos de aerófonos**

Existen tres grandes grupos de aerófonos<sup>45</sup>: 1) flautas sin aeroducto, 2) flautas con aeroducto y 3) trompetas. En las flautas sin aeroducto se han encontrado tres subdivisiones: 1-a) De soplo distal en un extremo, pudiendo ser sencillas, que a su vez pueden estar abiertas o cerradas en el extremo opuesto, teniendo siempre orificios digitales; y compuestas ó flautas de Pan; 1-b) de soplo lateral y 1-c) vasiformes.

---

<sup>43</sup> Baumann, Max. Loc. Cit.

<sup>44</sup> Cabello, Paz.; Martínez, Cruz. Op. Cit. Págs. 8-9.

<sup>45</sup> *Ibíd.* Págs. 9-10.

El segundo gran grupo de aerófonos, son las flautas con aeroducto interno, ya que no parece haber ninguna con el aeroducto externo. Dentro de las flautas con aeroducto interno unas son sencillas y otras compuestas. En las sencillas, hemos encontrado unas parcialmente cerradas y una gran mayoría vasiformes, sin orificios digitales unas-silbatos de formas variadas- y con orificios digitales otras-ocarinas. El tercer grupo es el formado por las trompetas y sus representaciones que han resultado ser todas naturales. De ellas, unas son caracolas y otras tubulares. Hay caracolas de soplo en un extremo, o soplo distal, siendo unas rectas y otras curvas.

En cuanto a las flautas, cabe mencionar que *“... son los instrumentos más cercanos a la voz, tanto en su aspecto sonoro como en su connotación simbólica, tal como lo refleja la invocación que hacía el Inka cuando iba a tomar posesión del trono mencionada por Cortijo. La estrecha relación entre hombre y flauta es uno de los factores que distingue el panorama musical prehispánico; la profusión de formas, tipos, materiales, escalas y timbres de flautas permiten melodías que son voces de espíritus, canto de enamorado, mensaje engañoso para la caza, o grito, gracias al amplio conocimiento que en su construcción alcanzaron en el pasado.”*<sup>46</sup>

Además, gracias a los vestigios hallados en América, se puede establecer, el material básico para la construcción de flautas eran huesos de animales (de llama o de venado), de vez en cuando también huesos humanos; además, caña y madera. El uso del material tan variado indica diferencias en las cualidades musicales de dichos instrumentos.

Continuando con la clasificación de aerófonos realizada por Cabello y Martínez, los subdividiremos en flautas sin aeroducto (Quena y flauta travesa), flautas con aeroducto y trompetas. En cuanto a las flautas sin aeroducto, las subdividiremos en tres. De soplo distal en un extremo, pudiendo ser sencillas, que a su vez pueden estar

---

<sup>46</sup> Pérez de Arce, José. *Música en la Piedra*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago. 1995. Pág. 24.

abiertas o cerradas en el extremo opuesto, teniendo siempre orificios digitales; y compuestas o flautas de Pan; de soplo lateral y vasiformes.

Daremos inicio a una detallada descripción de los instrumentos de origen precolombino, comenzando por las flautas sin aeroducto de insuflación, luego continuaremos con las flautas con aeroducto y posteriormente finalizaremos la descripción con las diversas trompetas precolombinas.

Uno de los instrumentos que cobra gran importancia dentro de las estructuras musicales del pueblo Aymara es la Quena, un elemento que se ubica dentro de la clasificación de las flautas sin aeroducto, caracterizándose por ser: *“Una de las flautas más representativas del centro-norte-oeste de Sudamérica es la quena, flauta longitudinal de un solo tubo, con pequeña muesca en el orificio receptor, sin canal de insuflación y con agujeros. El material utilizado para su fabricación en el Perú antiguo fue la caña, el hueso, la arcilla, el metal y, excepcionalmente, la piedra en el Perú antiguo...”*<sup>47</sup>

Se han hallado *“...kenas de tres agujeros hacia el 2.500 A. C. entre los cazadores pastores y horticultores que vivían en campamentos semisedentarios en el sitio Inca Cueva del Noreste Argentino...No es aventurado pensar que las sesiones rituales donde se fumaba incluían el sonido de estas kenas, cuya música servía como vehículo para realizar el viaje místico, como hacen hasta hoy los chamanes matak. Probablemente las kenas se trasladaron junto a este tráfico y así se explica su difusión desde Arica hasta San Juan durante ese período...las kenas de tres agujeros persisten casi sin variaciones hasta la llegada de los inkas...”*<sup>48</sup>

Cabe mencionar que *“Durante el Precerámico Tardío, junto a la kena de tres agujeros aparece otra de cinco agujeros en Tarapacá, que también perdura hasta el Inkario. Ambos tipos de kenas son capaces de producir melodías complejas, y tan*

---

<sup>47</sup> Cabello, Paz.; Martínez, Cruz. Op. Cit. Pág. 11.

<sup>48</sup> Pérez de Arce, José. Op. Cit. Págs. 24-25.

*efectivas que perduraron durante cuatro mil años con pequeñas modificaciones. Hacia el sur de Atacama los restos de la kena desaparecen por causa del clima... ”<sup>49</sup>*

Continuando con la descripción, la flauta traversa, a pesar de su semejanza técnica y expresiva con la , fue escasamente conocida en los Andes. Ejemplares con dos agujeros aparecen en el registro arqueológico Moche y Vicús, perdurando hasta hoy en algunas regiones de los Andes amazónicos, en San Pedro de Atacama se han hallado dos ejemplares únicos, con 4 y 5 agujeros respectivamente. Es probable que éstos, junto con el Pinkulwe mapuche con 4 agujeros y el Phala Aymara, actualmente de 6 agujeros, provengan de un ancestro común. Lo que nos da a entender la existencia de un intenso intercambio cultural bastante fluido antes del dominio del Tawantinsuyu.

Prosiguiendo con los instrumentos sin aeroducto, cabe mencionar al Jula Julas, a éste se le conoció con otros nombres, como por ejemplo Suqusu o Waucu. El Jula julas, constituye una flauta de pan sin tubos secundarios, con bisel las más grandes y sin bisel las pequeñas. La técnica de ejecución es la del diálogo. Está formado por dos instrumentos complementarios. El guía o ira formado por una hilera de 4 tubos y el arca formado por una hilera de 3 tubos. Los distintos tamaños están afinados, de tal forma que cada instrumento constituye la mitad teórica del otro.

El período de utilización comprende la época de la cosecha durante el cual, en las distintas festividades, tropas de músicos tocadores van a enfrentarse en los juegos o peleas rituales (Tinku). Es en estos pueblos donde tropas de distintas comunidades tanto de los valles como de la puna, se encuentran. Serpenteantes van entrecruzándose en la plaza. Primer enfrentamiento a nivel musical.

Las tropas, es decir, cada conjunto que representa a una comunidad o ayllu, van a ganar para el tata, por lo cual tocarán con gran fortaleza. Ritmo acompasado y

---

<sup>49</sup> Pérez de Arce, José. Loc. Cit.

guerrero, marcado por el andar de los músicos que han de enfrentarse también en el Tinku caracterizara la música de Jula jula.

Al igual que la Quena, los Jula julas se ejecutan en tropas, cada tropa, está formada por cinco tamaños de instrumentos cuyos nombres o designaciones varían de un lugar a otro. Aunque su localización principal es el norte, el área de expansión alcanza algunas provincias aledañas.

Dentro de la gama de flautas con aeroducto tenemos al, que *“...sin duda, el pinquillo es uno de los instrumentos musicales en Los Andes que ha tenido una mayor expansión geográfica, en tanto se lo ubica en casi toda el área andina boliviana y del Perú, aunque con diferencias sustanciales a nivel local en cuanto a su técnica de ejecución, tamaños, número de orificios, materiales de fabricación.”*<sup>50</sup>

El Pinquillo es una flauta de pico de la que no hay evidencias arqueológicas y que podría tratarse de un préstamo europeo o incluso de zonas más al norte de Los Andes Centrales o de Centroamérica.

Al igual que los Jula julas y la Quena, el Pinquillo es un instrumento de tropa y están *“...vinculados a las fuerzas de manqha pacha, así como a la Pachamama; o sea, a los poderes engendradores de la creación, de fecundidad, de renovación y perpetuación de la comunidad.”*<sup>51</sup>

Una de las principales características de los Pinquillos es ser flautas de pico, ya que *“...Tienen seis agujeros principales de digitación, ubicados en la cara frontal, alienados. En algunos casos en los machus por su gran tamaño, el sexto queda ubicado un poco hacia un lado para facilitar su digitación.*

*Los pinquillos machus, en la parte posterior llevan un pequeño tubo por el que se sopla, por lo que el canal de insuflación y la ventana por la que se corta el aire, quedan también detrás. En los demás instrumentos, el canal de insuflación y la ventana quedan frontalmente.*

---

<sup>50</sup> Ibíd. Pág. 10.

<sup>51</sup> Sánchez, Walter. Op. Cit. Pág. 7.

*En algunas comunidades, en el lugar de este pequeñote cañahueca y por tener mayor comodidad para la ejecución, se utiliza una manguera plástica de mas o menos un metro de longitud. Para lograr una mejor sonoridad, los campesinos acostumbran a realizar una serie de agujeros redondos o cuadrados en la parte inferior del instrumento hasta conseguir el mejor “tono”. Esto le da al pinquillo una mayor amplitud cromática, en tanto el sonido producido da también sus armónicos (8va. y 5ta.).”<sup>52</sup>*

En cuanto al material empleado en la fabricación de éstos, se utilizan maderas duras “... que son traídas de los valles como el sauco, balsa o toromi, aunque en algunas comunidades se utilizan la madera de arbustos del lugar. En otras comunidades se usa la ch’anta, madera blanquecina y muy dura...”<sup>53</sup>. El tipo de materiales empleados se utiliza hoy en día en las comunidades andinas.

Junto con el pinquillo asimismo se destaca la Tarka, una flauta de pico con aeroducto, en cuanto al material de construcción de ésta tenemos que “...las primeras tarka fueron construidas de las ramas de un arbusto llamado “kula” que se conseguía de los valles de la provincia Larecaja. Se utilizan las ramas de este arbusto por la facilidad para su construcción, porque lleva en la parte central del cilindro un hueco esponjoso que facilita su perforación, los pioneros de la fabricación de la tarka fueron paios, el iniciador era un anciano llamado “Juku”, su seguidor fue Pascual Maquera, con sus ayudantes: Feliciano Quispe, Andrés Quispe, luego siguieron otros hasta llegar a su perfección.”<sup>54</sup> Cabe mencionar que este aerófono, es utilizado para la temporada de Carnaval, en la época estival o las temporadas de lluvias; también se ejecuta para algunas festividades patronales y familiares. La Tarka es ejecutada de manera intercalada por los músicos con el

---

<sup>52</sup> Ibíd. Pág. 12.

<sup>53</sup> Ibíd. Pág. 13.

<sup>54</sup> Díaz, Alberto; Moncada, Carlos; Ruz, Rodrigo. *Música y músicos Aymaras del norte chileno*. Revista Diálogo Andino Nº 19. Universidad de Tarapacá. Arica, 2001. Pág. 63.

pinkillo, ya que cada instrumento tiene su significación particular y responde a diferentes momentos de las actividades agropecuarias y los fenómenos climáticos.

Prosiguiendo con la caracterización de los instrumentos prehispanos, debemos mencionar a la Antara, que es un tipo de flauta de pan constituida por un cuerpo de material sólido que puede ser cerámica, madera o piedra y está provista de tubos complejos. En cuanto a *“...Su dispersión alcanza una gran extensión temporal y espacial, y está avalada por una gran importancia cultural, pero desconocemos su uso musical, ya que dejó de emplearse quizá con anterioridad a la llegada del español. El descubrimiento del tipo de tubos que producen el “sonido rajado” corresponde a Paracas, donde hallamos las antaras más antiguas, tal vez como una modificación del siku, las flautas de pan de caña...”*<sup>55</sup> Este nuevo elemento, conocido como la flauta de pan es una de las más características de Los Andes y se origina en algún lugar de los Andes Centrales hace más de 7.000 años.

Entre los hallazgos arqueológicos de América se han encontrado *“...restos de flauta de pan de diferentes formas y construidas con más diversos materiales. Nuestros antepasados las construyeron de carrizo, cerámica, piedras blandas; de metales como el oro, la plata y otros; madera, de plumas de aves, de cóndor, de pelicano; de huesos de llama, vicuña, venado, tibia de cóndor y de pelicano, huesos humanos, etc...”*<sup>56</sup>

En el espacio geográfico perteneciente a nuestro actual territorio nacional, tenemos que en *“En Arica el siku aparece junto con la influencia altiplánica de Tiwanaku. Hay ejemplares de 2, 3 y 7 tubos, estos últimos más frecuentes y excepcionalmente se encuentran sikus de 6 tubos con “resonadores”, consistentes en una segunda corrida de tubos que cumple una función acústica...”*<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Pérez de Arce, José. Op. Cit. Pág. 38.

<sup>56</sup> Valencia, A. *Jjaktasiña irampi arcampi: El diálogo musical: técnica del siku bipolar*. Boletín de Lima, año 4, N° 22, Julio 1982. Pág. 9.

<sup>57</sup> Pérez de Arce, José. Op. Cit. Pág. 44.

Desde períodos precoloniales el sicu constituye un instrumento ampliamente difundido en todo el espacio andino. Su fabricación se basa mediante “...cañahuecas atadas en forma de balsa. Consta de dos hileras de tubos siendo la segunda galsa puesto que no se utiliza ya que tiene abiertos los tubos en su parte basal. Se lo encuentra en tropas de 2 o 3 tamaños de instrumentos, siendo su técnica de ejecución el “diálogo”, por lo cual cada instrumento está compuesto por un par complementario.”<sup>58</sup>

Según Pérez de Arce, este instrumento no se caracteriza por su originalidad, ya que en su aspecto físico y material, la flauta está presente en diversas culturas e incluso continentes. Así, por ejemplo el altiplánico se asemeja a la flauta de pan griega, a la arunda romana y a las de la selva amazónica, teniendo una similar apariencia, todas también se soplan para producir los sonidos. La originalidad del no radica en estos aspectos, sino que está en su técnica interpretativa que es única y diferente del resto.

Las flautas de pan altiplánicas que utilizan de la técnica del diálogo musical, a la que nos referiremos con mayor profundidad en el capítulo cuarto, “...se les conoce en general, con el vocablo zampona, nombre genérico en español, lo que seguramente los conquistadores hispanos dieron a las flautas de pan que encontraron en América, por su similitud a las conocidas en España con ese nombre. Pero en quechua y aymara, reciben el nombre de siku, además de otras denominaciones como phusa, fusa, entre los pusamorenos, phuko en los ayarachis, jula julas entre los jula julas, etc.”<sup>59</sup>

La Zampona, entendida como Laca en lengua Aymara, es un instrumento musical, clasificado, desde luego, como un aerófono, que “...tiene la particular característica de responder a una suerte de bipolaridad, ya que es un solo instrumento con dos polos o dos centros integrantes, lo que se constituye en dos partes que forman una

---

<sup>58</sup> Sánchez, Walter. Op. Cit. Págs. 24-25.

<sup>59</sup> Valencia, Américo. Op. Cit. Pág. 11.

*sola zampoña, cada parte de la zampoña posee tonos intermedios, que entrelazados o cruzados, se pueden conformar melodías; para esto es indispensable la participación de dos músicos sopladores, los que van intercalando tonos para construir una melodía, un tema y un ritmo, una suerte de conversación entre las dos partes, un enfrentamiento o “pelea” entre ambas, según el ritmo de la melodía, o una técnica de diálogo musical.”<sup>60</sup> Pudiendo constatar la dualidad del mundo aymara e indígena en general, dado que “...la característica capital, ligada por supuesto a las ya anotadas, que lo signa como el instrumento musical representativo de nuestras culturas aborígenes; cual es, la naturaleza dual de su técnica. En realidad, es el dualismo, fundamental concepción filosófica de las culturas en mención, el que está representado musicalmente por la técnica interpretativa del siku: el diálogo musical.”<sup>61</sup>*

Por su parte el Siku, además, tuvo en el pasado una gran importancia sobre los demás instrumentos autóctonos y un carácter litúrgico y mágico desde remotos tiempos preincaicos.

Pues bien, todo esto bastaría para que el siku altiplánico deba ser considerado, el instrumento musical donde se manifiesta lo más profundo del espíritu de las culturas autóctonas, su concepción netamente colectiva, contrapuesta al individualismo de la cultura occidental cristiana.

En cuanto a la técnica mencionada anteriormente, *“El tocar en pares es el resultado de que la melodía se compone cada vez de los tonos de los dos juegos de flautas de pan en un cambio alternado. Los siete tonos de la melodía de los JULA JULAS se reparten entre un flauta de pan con tres tubos (ARCA) y una segunda de cuatro tubos (IRA) que como lo requiere la melodía –se tocan por los flautistas en forma intermitente...Los tonos se reparten cada vez en dos instrumentos al tocar en pares representando la parte varonil la flauta de pan con mayor cantidad de tubos y*

---

<sup>60</sup> Díaz, Alberto.; Moncada, Carlos. Op. Cit. Pág. 83.

<sup>61</sup> Valencia, Américo. Op. Cit. Pág. s/n.

*la de menos tubos la pareja femenina.*"<sup>62</sup> Es por este motivo que Jjaktasiña irampi arcampi fue comentada en términos bastante elogiosos por los observadores españoles que se asentaron en territorio americano.

Como variante del está la Sicura que es una flauta de pan de doble hilera, en que *"...La segunda fila consta de tubos abiertos en su parte basal, los cuales tienen un tamaño igual al de los tubos principales de ejecución. Una tropa de sicura está formada por tres tamaños de instrumentos aunque es posible encontrarlos con sólo dos tamaños. Estas tropas son acompañadas por cajas, las cuales son percutidas por los mismos músicos, por lo cual, éstos tocan a la vez dos instrumentos: la sicura y la caja. De igual forma que el sicu, es un instrumento recientemente introducido en el norte y se le utiliza para alegrar las fiestas con su ritmo rápido y alegre. Sin duda constituye influencia de grupos musicales del altiplano.*"<sup>63</sup>

Como mencionamos anteriormente sobre las flautas tubulares transversales sin aeroducto, nos remitiremos ahora a la otra variante, las flautas globulares, ya que existe una gran variedad de flautas globulares. Sus diferencias de forma, tamaño, material y posibles escalas denotan diferencias de estilos musicales y de grupos sociales, quizá incluso de funciones diferentes dentro de un mismo grupo. La diversidad de este tipo de aerófonos ha generado diversos estudios, los que para lograr distinguirlos según su tipo, ha sido primeramente de acuerdo a las características físicas, sonoras y funcionales de éstos, denominándolos de la siguiente manera: "Botella Silbadora, Botella Silbato, Vaso Silbador, Vaso Silbante, Vasija Silbato y Huaco Silbadores entre otros. Todos estos nombres coinciden en que hay un "silbido" involucrado. Pero no coinciden en la manera de llamar al recipiente. Ambos, tanto silbato como recipiente, se influyen recíprocamente en la producción de un sonido particular que, ha caracterizado a los pueblos andinos prehispanos.

---

<sup>62</sup> Baumann, Max. Op. Cit. Pág. 2.

<sup>63</sup> Pérez de Arce, José. Op. Cit. Pág. 26.

*“Desde el punto de vista organológico, el objeto responsable de producir este “silbido”- el silbato- es notablemente simple y constante en toda la muestra estudiada. Este silbato forma parte de la familia de las flautas de forma esférica (flautas globulares), provistas de una obertura por la cual se sopla. Estas flautas son muy comunes en los registros prehispánicos andinos, identificándose cientos de variedades desde la Araucanía hasta el norte de Colombia.”<sup>64</sup>*

Al profundizar sobre su dimensión sonora son capaces de producir diferentes melodías según las técnicas de tañido que se utilicen. La más interesante consiste en mover las botellas con agua en su interior; emitiendo el sonido natural del líquido, filtrado, amplificado y modulado según un patrón acústico definido por el particular diseño de su estructura interna. Asimismo, todas las se caracterizan por poseer un recipiente asociado a un silbato, de modo que si contiene líquido, este puede influir en la producción del sonido. De acuerdo a sus Características sonoras, tenemos que altura del sonido es una variable que depende del tamaño interior del silbato, de modo que el sonido se percibe como puro, es decir, se escucha claramente su tono fundamental y muy poco sus parciales. A mayor tamaño más grave es el sonido y a menor dimensión más agudo. Predominan en general los sonidos agudos.

Según la sonoridad que emiten algunas dan melodías básicas formadas por dos tonos. Normalmente el silbato da un tono único, pero al incrementar la presión del aire, dependiendo de la geometría interior del silbato y del aeroducto, tamaño y forma, se pueden producir una o más alturas de sonido. Al aumentar la presión del aire, generalmente se eleva el sonido de forma paulatina. La melodía se produce por variación del tono fundamental. Además a estos parámetros melódicos debemos añadir todos aquellos referentes a las variaciones que introduce en el sonido el uso del agua. Es difícil referirse a ellas en los términos musicales que manejamos en occidente, porque se remiten a cualidades como gorgoteos, burbujeos, respiraciones y

---

<sup>64</sup> Pérez de Arce, José. *Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los Andes*. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. N° 9. 2004. Pág. 11.

una serie de alteraciones del sonido que, genéricamente, entran dentro de nuestra categoría de ruido. Si este instrumento tuviera agujeros de digitación produciría melodías más variadas.

Por otra arte, la duración del sonido está sujeta al tiempo que dure el flujo del aire. Si la emisión del soplo es mecánica, depende de la técnica utilizada y de la geometría del recipiente, en la técnica del vaivén del agua, el tamaño de la reserva del aire y- en el caso de las botellas dobles-el largo de la unión entre ambas botellas determina la duración del sonido.

De acuerdo al timbre o color del sonido que es la cualidad que nos permite por ejemplo distinguir entre un sonido de piano y otro de violín. Depende de dos factores: por una parte, la emisión de sonidos de cada tipo de instrumento musical posee un espectro armónico determinado, al que denominaremos envolvente; y por otra, el acto de tañerlo le imprime una dinámica propia, con un ataque, una permanencia y un decaimiento característico.

Dentro de las Botellas Silbadoras las variaciones más notables respecto a la envolvente, se refieren a la presencia o no de la sordina. Cuando no la hay, el sonido se presenta con bastante pureza. Es decir, con una envolvente restringida a pocos armónicos. Cuando hay sordina, el sonido es un poco más apagado, más aterciopelado, suavizado y sombrío. También puede ser descrito como más lúgubre. La sordina es un rasgo exclusivo de las botellas silbadoras; no conozco ocarinas o flautas globulares prehispánicas con sordina.

La envolvente cambia radicalmente cuando se tañen dos o más flautas al mismo tiempo.

Con respecto a la dinámica, sus características dependen de las técnicas tañido. Aquellas que implican agua, imprimen al sonido la dinámica propia del comportamiento hidráulico: pequeñas olas y górgoros son reconocibles como tales en el sonido final, aunque enmascarados por la afinación, melodía y timbre de cada

Finalmente, la diferencia entre la flauta globular, la y la flauta traversa, es que en éstas es necesario disponer los labios de cierta manera para producir un sonido, en cambio, en las flautas con aeroducto, como por ejemplo la ocarina, basta sólo con soplar por un conducto; de modo que se puede sostener que la ocarina resulta de una suerte de sofisticación respecto a la flauta globular.

Dentro de la clasificación del tercer grupo de aerófonos, según Martínez y Cabello, está la Trompeta precolombina, cuyo sonido se regía mediante una escala armónica, teniendo ésta última mucha presencia en los sistemas musicales amerindios, sin embargo, debido a la no existencia de registros audibles de la época prehispánica, se carece de la información acerca del papel que jugaron las trompetas en su definición, no conociéndose además el uso musical de las notables trompetas curvadas provenientes de la cultura Moche de cerámica, ni de las largas trompetas pareadas de oro Chavín. El fraile franciscano Diego de Landa, autor de la “Relación de las cosas de Yucatán” dejó testimonio escrito de que los Mayas tenían Trompetas largas y delgadas, de palos huecos, y al cabo unas largas y tuertas calabazas. Probablemente las trompetas tenían un papel melódico principal, que desconocemos en el presente.

Más comunes aún fueron las trompetas cortas, usadas generalmente para dar señales. El caracol marino fue altamente apreciado en Mesoamérica y Los Andes, pero su rol musical propiamente tal es y fue siempre modesto, pese a que aproximadamente, hacia el 3.500 A. C. debido a un intenso tráfico se difundió hacia los Andes Centrales y Mesoamérica, esto debido a su importancia como objeto de valor simbólico que fue enorme, ya que en el caso de los templos teotihuacanos muestran representaciones en estuco de caracoles trompetas excesivamente adornados con plumas preciosas; y aún más hacia el sur, en la costa norte de Los Andes Centrales, se encuentra la leyenda del mítico rey Naymlap, de quien se decía que llegó al Perú en su flota de balsas con un espectacular cortejo que incluía, antes que

nadie, al Pitazofi, su tocador de trompa de concha marina, instrumento muy estimado entre los indios. Las elaboradísimas reproducciones en cerámica de estos instrumentos hechos por los moche son también reflejo de la importancia ritual y simbólica de estas Trompetas cortas de caracol.

En cuanto a la confección de las trompetas, *“Por lo general, las trompetas se construían de caracolas marinas o de cráneos de mamíferos, sobretudo de llamas, cueros y perros. Arriaga menciona también la existencia de las trompetas de cobre y plata...Normalmente los autores usan el nombre general de “trompeta” o “bocina” (“vocina”). A veces esa denominación la acompaña una determinación más exacta, que sugiere el material ante todo se habla sobre las trompetas “de concha de mar”, “de caracoles”. Muy a menudo aparece el nombre en quechua: quepa, guaylla quepa o pututu, (pututo).”*<sup>65</sup>

De acuerdo a los instrumentos hallados en América tenemos que, *“...El sonido se produce cuando la columna de aire contenida en el interior del tubo espiralado entra en vibración por la propagación de la oscilación producida por la vibración de los labios del músico, que sopla por el orificio de embocadura. Dicha oscilación se propaga por la cavidad para salir amplificada por la abertura. Es importante tener en cuenta que en estos instrumentos musicales las oscilaciones de la columna de aire se mantienen por las vibraciones de los labios del músico...la habilidad del tañedor permite la producción, aunque limitada, de tonos diversos mediante diferentes presiones de labios e intensidades de sopro.”*<sup>66</sup>

En cuanto a diferencia entre *“Las trompetas de cerámica presentan, en comparación con las de concha, ciertas “mejoras” morfológicas, ya que, por ejemplo, poseen embocaduras que bien podrían considerarse en algunos casos verdaderas boquillas. Estas permiten una mejor y más cómoda vibración de los labios. En algunos ejemplares de concha arqueológicos, no obstante, se han*

<sup>65</sup> Grunscynska, Z. Op. Cit. Pág. 128.

<sup>66</sup> Gudemus, M. *Huayllaquepa. El sonido del mar en la tierra.* Revista Española de Antropología Americana. N° 31. Universidad Complutense de Madrid. España. 2001. Pág. 101.

*observado restos de aplicaciones de pastas resinosas u otras semejantes en torno al agujero resultante del corte del ápice con la finalidad, posiblemente, no sólo de evitar el borde cortante contra los labios (o bien asegurar algún cuerpo, tal vez metálico) en forma aproximada de “copa” con los beneficios antes mencionados.”*<sup>67</sup>

Podemos destacar aquí dos aspectos relevantes en la fabricación y uso de las trompetas prehispánicas, ya que tanto la habilidad de los alfareros prehispanos al moldear verdaderas réplicas de las caracolas marinas, incluyendo su aeroducto interno para la conducción y emisión del sonido; como la de los músicos, dado que para hermostear el sonido generado por la Trompeta de caracola cortaban su parte superior para luego aplicar una especie de resina que serviría para instalar una especie de boquilla, la que permitiría una mejor introducción del aire y, por tanto, un sonido de mejor calidad.

En cuanto a “...Las “bocinas”, o trompetas cortas y rectas,..., son numerosas en el registro arqueológico. Ellas encarnan voces potentes, señales sonoras, sonidos fuerte y vigoroso lleno de connotaciones, tal como relata González Suárez:

*“La fiesta del sol o raymi se celebraba en Junio, el día del solsticio de verano.*

*Se solía celebrar en Quito, precedida de tres días de ayuno riguroso.*

*El día de la fiesta, por la mañana, mucho antes que saliera el sol, se ponía en camino el Inca y, acompañado de toda su familia, subía a la cumbre del Panecillo; allí en el más profundo silencio, con la cara hacia el oriente aguardaban todos el nacimiento del sol.*

*Silencioso profundo reinaba también en el inmenso concurso que cubría las faldas del Pichincha.*

*Apenas rompía la atmósfera los primeros rayos del sol, los instrumentos músicos: tambores, flautas, trompetas, cuernos, quipas, etc. llenaban el espacio por la aparición del sol naciente.”*<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> *Ibíd.* Págs. 101-103.

<sup>68</sup> Pérez de Arce, José. *Op. Cit.* 1995. Pág. 21.

Una vez terminada la ceremonia del Inti Raymi, siendo realizado el rito por el Inca, el hijo del Sol, la algarabía desatada por los músicos nos da a entender que el uso de instrumentos también se daba para celebrar, en este caso el nacimiento del Sol.

*“...Las trompetas confeccionadas con caracoles conocidos como putu o pututo fueron altamente apreciadas, cumpliendo un rol importantísimo en las estructuras sociales de Mesoamérica y los Andes...es posible que los importantes funcionarios inkaicos que manejaban el poder del instrumento, asociado al mar,...al agua, y a la lluvia, al trueno y a la montaña...”*<sup>69</sup> Ya que, como en el párrafo anterior, el Inca es quien realiza uno de los ritos más importantes, sino el de mayor relevancia, y ahora con la presente cita nos queda claro que la ejecución de instrumentos como la trompeta estaba solamente reservado a quienes ejercían autoridad no sólo en el ámbito político-social, sino principalmente en el ámbito religioso, ya que de acuerdo a la cosmovisión indígena el poder político está íntimamente unido al poder religioso.

Con respecto al valor intrínseco de las caracolas de colores *“...se ofrecían a diferentes deidades y a las wakas. Existía también un sistema, que determinaba el color y la forma de las caracolas destinadas para ofrendas (en polvo, en ceniza, en cascajes o enteras). La ofrenda de caracolas, seguramente resulta de sus vínculos con el agua, entonces parece lógico, que en las procesiones dedicadas al Trueno sonaran collares y brazaletes hechos de ese material.”*<sup>70</sup>

De acuerdo a la fabricación del Phululu tenemos que *“...es una trompeta compuesta de dos cuerpos: una calabaza (mat'i), con un orificio en su parte frontal de unos 3 centímetros de diámetro, la cual constituye a caja de resonancia acoplada- este es el segundo- a una pequeña cañahueca (sugusa), la que queda sujeta a la calabaza amarrada con hilos de c'aitu. El sonido del phululu es producido por el vibrar de los labios y tiene características grave y de trémolo.*

---

<sup>69</sup> *Ibíd.* Pág. 22.

<sup>70</sup> Grunzyczynska, Z. *Op. Cit.* Pág. 134.

*Este instrumento musical fue utilizado desde periodos pre-hispánicos. El phululu, que propiamente es un pito o cañuto de 10 a 20 centímetros que tiene sujeto a una de sus extremidades un poro o simil de barro cocido de forma esferoidal no mayor que una naranja, con uno o varios orificios. Lo usan generalmente en época de las cosechas y como signo de alegría. Su sonido se asemeja al de la ocarina.”<sup>71</sup>*

El uso dado ésta trompeta proviene “...ya desde el período precolombino. Es un instrumento que fue utilizado por los chaskis o mensajeros.”<sup>72</sup>

### **Descripción e imágenes de instrumentos musicales Aerófonos**

#### **Sicus o Zampoña**

Familia: Aerófonos

Región: Andina (Fundamentalmente Bolivia y Perú)

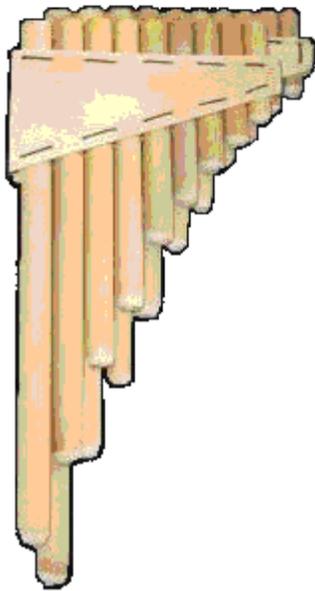
Las Zampoñas o Sicus son flautas andinas fabricadas con caña de carrizo y cuyas notas se distribuyen en dos hileras de tubos. El número de caños en cada atado puede ser variable, aunque lo habitual es de 7 en el más largo (llamado arka) y 6 en el menor (llamado Ira). Por este motivo, tradicionalmente, los Sicus se prestan a ser tocados por parejas de músicos o Sicuris, que alternan notas originando las distintas melodías. En la música folklórica popular son habituales las bandas de numerosas en músicos. La familia de los Sikus es muy extensa y viene marcada principalmente por el tamaño del instrumento. De esta manera partimos del menor que recibe el nombre de Chuli, seguido de las Maltas (Zampoña tipo) y por último, las Zankas y los Toyos que siendo los mayores dotan de sonidos más graves a la orquesta de Sicuris.

---

<sup>71</sup> Sánchez, Walter. Op. Cit. Pág. 19.

<sup>72</sup> *Ibíd.* Pág. 22.

Imagen N° 1, Sicu o Zampoña



Fuente: [http://kuntur\\_huasi.en.eresmas.com/instrumentos/instrumentos.htm](http://kuntur_huasi.en.eresmas.com/instrumentos/instrumentos.htm)

### **Quena.**

Familia: Aerófonos

Región: Andina (Bolivia, Perú, Chile)

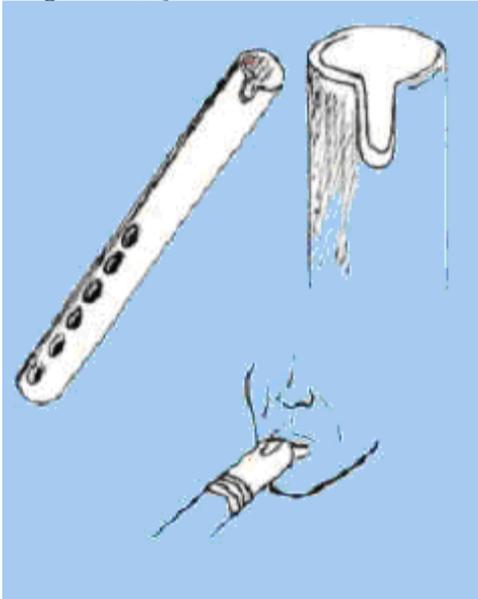
Junto con la Zampoña, es la flauta andina por excelencia remontándose su existencia a la época precolombina. En sus orígenes era un instrumento pentatónico, es decir, posee como base cinco sonidos, ligado con rituales y ceremonias religiosas y se fabricaba en hueso. En la actualidad, ha evolucionado notablemente. Se fabrica en caña o en madera y está dotada de escala cromática con una amplitud de tres escalas, que la posibilitan para salir airosa ante cualquier tipo de partitura. Su timbre encierra matices ricos en colorido que facilitan el sentimiento interpretativo del quenista. Este hecho se hace latente en las s fabricadas en caña, que por su vibración, en ocasiones, parecen llorar.

Imagen N° 2, Quena de hueso



Fuente: Hamilton, Roger. [http:// iadb.org/idbamerica/ viewimage.cfm?thisid=...](http://iadb.org/idbamerica/viewimage.cfm?thisid=...)

Imagen N° 3, Quena



Fuente: <http://home.planet.nl/~mutsc002/images/quenatek.jpg>

### **Tarka**

Familia: Aerófonos

Región: Bolivia

Instrumento aerófono, de origen boliviano con boquilla y canal de insuflación, su longitud varía desde los 30 centímetros hasta los casi 60.

Por lo general su forma ortoédrica, suele ornamentarse con un buen número de tallados y pinturas ricas en colorido. Las de menor tamaño reciben el nombre de Anatas.

Tiene 6 orificios en la parte frontal.

Es el instrumento propio del Carnaval siendo uno de los más utilizados en estas fiestas por su sonido voluminoso y alegre. Cabe mencionar la existencia de distintos tamaños de estos instrumentos, ya que de acuerdo a su longitud emitían diversos sonidos.

Imagen N° 4, Tarka



Fuente: Educational Resources [www.starbeck.com/ images/tarka.gif](http://www.starbeck.com/images/tarka.gif)

### **Membranófonos**

El rol que cumplían los membranófonos dentro del espectro musical andino en su utilización como un instrumento de acompañamiento, destacándose principalmente el bombo, caracterizado por poseer uno o dos cueros o membranas muy estirados que vibran al ser golpeados con las manos o con cualquier otro objeto. La afinación de este instrumento se realizaba mediante un brasero, situado entre las patas, que calienta y estira la piel.

De acuerdo a los registros, los membranófonos<sup>73</sup> utilizados en el área andina, pertenecen todos al subgrupo de los de pudiendo poseer o no asa. Todos ellos se caracterizan por ser cilíndricos y poco profundos, golpeándose con un batidor único. El parche solía ser de cuero de llama y, en ocasiones, de piel humana. La forma más frecuente –denominada Huancar, Tinya o Hatun- Tinya en quechua, y Huancara en lengua Aymara- tenía doble membrana y estaba formado, por dos aros de madera

<sup>73</sup> Cabellos, Paz.; Martínez, Cruz. Op. Cit. Pág. 18.

separados por unas tablillas a travesadas del mismo material, estando dichas membranas, en uno de los ejemplares conservados, cosidas o clavadas juntas de manera que cubren completamente el armazón. La fecha de aparición de estos pequeños tambores, si bien Lavallée señala que existen ya representaciones en el Período Intermedio Antiguo.

Éstos instrumentos se caracterizaban por ser cilíndricos, cerrados por ambos extremos con membranas y de diferentes tamaños, desde pequeños hasta muy grandes. Se los llevaba a la mano o colgaba verticalmente y se los golpeaba con mazos. Cabe mencionar que en lengua Aymara se le denomina , siendo su característica principal el hecho de que eran tocadas sólo por las mujeres, acompañando las grandes fiestas y ceremonias con el golpeteo rítmico que emite este instrumento.<sup>74</sup>

*“...Cobo escribe que los tambores eran tocados tanto por hombres, como por mujeres... Siendo el instrumento más popular, el tambor acompañaba a la música común... Además, el tambor tenía un significado mágico importante, ya que acompañaba una función protectora. Este hecho está comprobado por el contexto, en el cual está presentado el instrumento en las crónicas analizadas.”<sup>75</sup>*

En cuanto a las características propias de estos membranófonos, *“Los tambores pequeños tenían dimensiones de “una cajeta pequeña de conserva”. Probablemente esos instrumentos los llevan las mujeres representadas en las ilustraciones de Guaman Poma. Su diámetro no sobrepasa la longitud de la mano. Se los cuelga de la mano izquierda, mediante un asa, a la altura del pecho o de la cintura y tañe con un palillo largo”<sup>76</sup>*

Continuando con la fabricación del membranófono, tenemos que, *“Las distintas partes de las que se componen estos bombos son las siguientes: el material con el que se construye el tubo es por lo general hecho de turril recortado, de forma tubular y se*

<sup>74</sup> Sánchez, Walter. Op. Cit. Pág. 20

<sup>75</sup> Grunzyska, Z. Op. Cit. Págs. 113.

<sup>76</sup> Loc. Cit.

*los encuentra de un solo aro o dos; los parches pueden estar atados directa o indirectamente y queda tensados con uno o con dos aros. Estos aros son de madera; los parches son de cuero de cabra y preferentemente de llama. Se conocen distintas formas de ligadura aunque las más usadas es en forma de w.”<sup>77</sup>*

*“...los tambores más o menos planos, con dos membranas, son frecuentes en otros lugares de los Andes: en el imperio Inka adquieren la máxima importancia en el plano ceremonial y público, sobrepasando la de otros instrumentos...”<sup>78</sup>*

Según una de las crónicas de Cobo “...El tambor acompañaba también a las canciones triunfales de haylli realizadas al haber finalizado los trabajos de campo en el mes de Inca Raymi Quilla.”<sup>79</sup> De acuerdo a esta afirmación, la utilización de membranófonos queda establecida como un acompañamiento a los demás instrumentos, predominantemente aerófonos.

*“...estos tambores poseen objetos en su interior o cuerdas junto al cuero posterior, mediante los cuales se produce un enriquecimiento del sonido, transformándose su toque a través del tiempo en una experiencia de timbres y densas capas de sonido que se superponen sin cesar, una cálida armonía atonal y que se prolonga en el sonar entre golpes.”<sup>80</sup>* Lo que nos remite a la importancia del enriquecimiento del sonido, situación permanente durante el periodo prehispánico, ayudando a que éste tenga una mayor influencia, no sólo entre los ejecutantes, sino que además entre los oyentes.

---

<sup>77</sup> Sánchez, Walter. Op. Cit. Pág. 33.

<sup>78</sup> Pérez de Arce, José. Op. Cit Pág. 55.

<sup>79</sup> Pérez de Arce, José. Loc. Cit.

<sup>80</sup> *Ibíd.* Pág. 57.

## Descripción e imagen de Membranófono.

### Bombo o Tinya.

Familia:	Membranófono
Región:	Andina
Variantes:	Legüero - Salteño - Santiagueño (Argentina) Tinya - Huancara - Caja (Otros)

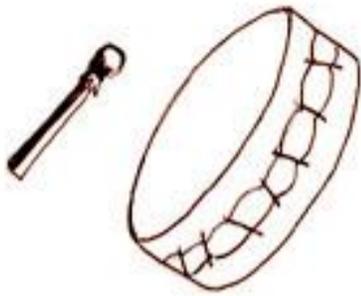
Son muchos los tipos de bombo existentes dentro del folklore andino y en cada región reciben distintos nombres, formas y tamaños. De esta manera podemos encontrarnos Cajas Challeras o Tinyas en Bolivia (con cilindros de poca altura y en ocasiones un gran diámetro) o Bombos de cilindro alto en Argentina donde existen también variantes típicas de cada región concreta. Dignos de mención por su calidad son los Bombos Salteños y los Santiagueños y, por supuesto el Bombo Legüero de gran tamaño y que recibe su nombre por su potente y grave sonido, capaz de oírse a una legua de distancia. Generalmente se fabrican en madera de troncos ahuecados y sus parches de piel de llama es tensada mediante cuerda o cinta de cuero que las tensa en zig-zag o W desde los aros. Son percutidos con baquetas que en ocasiones van revestidas del mismo cuero y reciben el nombre de Mazas. Excavaciones recientes, revelan la existencia de alguno de estos bombos en culturas preincaicas.

Imagen N° 5, Bombo



Fuente: [http://kuntur\\_huasi.en.eresmas.com/instrumentos/instrumentos.htm](http://kuntur_huasi.en.eresmas.com/instrumentos/instrumentos.htm)

Imagen N° 6, Caja Challera



Fuente: <http://www.beiravia.com/viveiro/gaitasobarqueiro/imagenes/bombo.jpg>

### **Idiófonos.**

Este grupo de instrumentos precolombinos se caracteriza esencialmente por estar hechos de una materia que genera sonidos sin que existan membranas o cuerdas tensadas. Dentro de las antiguas culturas americanas los idiófonos son frecuentes perteneciendo al grupo de los de golpe, tanto directo como indirecto; incorporándose en los de golpe indirecto la mayoría de ellos, tanto los sacudidos, como los rascados y los de hendidura que fueron bastante comunes en Los Andes.<sup>81</sup>

Dentro del subgrupo de los idiófonos de golpe indirecto y sacudido, o sonajas, es sin duda, uno de los que contiene mayor cantidad de variantes. Pueden hallarse suspendidos de palillos o de sogas, enmarcados o tener un aspecto vasiforme.

Según la clasificación de los de golpe indirecto, *“Las sonajas suspendidas de sogas o cuerdas pueden encontrarse localizadas en hilera o en racimo y, generalmente, se fabrican con cáscaras, huesos, valvas, uñas de animales, metal, capullos u otros materiales que al chocar entre sí producen sonido. Suelen formar parte de la indumentaria, a modo de cinturones y en determinadas partes del vestido y también ponerse en los brazos y en las piernas a modo de pulseras y ajorcas, con objeto de reforzar el ritmo de la danza. A este tipo de instrumentos se les conoce con el nombre general de carracas de danza...”*<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Cabellos, Paz.; Martínez, Cruz. Op. Cit. Pág. 20.

<sup>82</sup> Ibíd. Págs. 21-21.

Como instrumentos que ejemplifican la descripción recientemente mencionada, están los Zarcapa que eran “...*idiófonos hechos de frijoles grandes de distintos colores o de semillas de otras leguminosas.*”<sup>83</sup> Asimismo, tenemos también a Guira Gualca que “...*eran collares hechos de dientes humanos; junto con los tambores runa tinya, y las flautas de huesos humanos, constituían la realización del castigo previsto por la ley incaica para quienes se rebelaban “contra la corona.”*”<sup>84</sup> Constituyendo un elemento de atemorizante para los súbditos del Tawantinsuyu.

De acuerdo a la subclasificación de los vasiformes, los cascabeles se identifican por poseer “...*un cuerpo percutor alojado en el interior de su caja que comunica al exterior por medio de una ranura por donde sale el aire, y pueden estar fabricados con semillas naturales, cerámica, madera tallada o metales diversos...Estos instrumentos...hicieron su aparición...desde el Formativo en el área andina central.*”<sup>85</sup>

### **Descripción e imagen de instrumentos musicales Idiófonos.**

#### **Maracas.**

Familia: Percusión

Región: Andina

Es un instrumento muy extendido por todo el cono Sur en muy distintas formas y tamaños dependiendo de la región. Se fabrican a partir de distintos tipos de calabazas que se ahuecan y se dejan secar introduciendo en su interior semillas. Se tocan a modo de sonaja haciendo chasquear su contenido con las paredes del instrumento. Por lo general se emplean en parejas, diferenciando el macho (de sonido más grave) de la hembra (con sonido más agudo). Esto se logra adecuando la cantidad de semillas de su interior o bien variando el tamaño de la calabaza. En ocasiones se emplea una sola calabaza de gran tamaño y forma de pera recubierta por una malla de pequeños

<sup>83</sup> Grunzycynska, Z. Op. Cit. Pág. 133.

<sup>84</sup> *Ibíd.* Pág. 134.

<sup>85</sup> Cabello, Paz.; Martínez, Cruz. Op. Cit. Pág. 21.

caracolillos que responde al movimiento del instrumento chasqueando contra sus paredes.

Imagen N° 7, Maracas



Fuente: [http://kuntur\\_huasi.en.eresmas.com/instrumentos/instrumentos.htm](http://kuntur_huasi.en.eresmas.com/instrumentos/instrumentos.htm)

### Simbiosis musical en el mundo andino, etapa prehispánica.

Los instrumentos que se pueden enmarcar dentro de este ámbito, son aquellos que debido al tráfico cultural y comercial fueron modificados y reestructurados durante amplio período prehispánico. Uno de los instrumentos que ha sufrido esta alteración son las pifilcas, conocidas entre los mapuches en Los Andes Sur y, actualmente, en los llamados Bailes Chinos propios del Valle Central y del Norte Chico. *“...Este tipo de flautas nos enfrenta con una característica de las flautas surandinas, en las cuales es posible trazar un corte entre el tañido de una flauta individual y el del conjunto: a diferencia de la orquesta europea, donde cada instrumento define su participación con precisión y pureza, cada pifilca suena como muy disonantes entre sí, con mucho distorsión, amplitud de espectro e imprecisión tonal, y cuando se tocan varias pifilcas juntas, aumenta esta sensación de disonancia, amplitud y cohesión simultáneamente, sonando todas ellas como un solo gigantesco instrumento. Los chinos llaman “sonido rajado” al emitido por estas flautas, y los entendidos distinguen un sonido “cantarreado” de uno “garganteado”, ambos muy vibrados, y*

*saben diferenciar con precisión un buen sonido, ya sea de una flauta o de un baile.*”<sup>86</sup>

Otro instrumento que cabe mencionar dentro de esta clasificación es la Antara, su extensión geográfica se registra “...en el desierto de Atacama, desde el Loa hacia el sur, se van produciendo grandes cambios debido a la influencia de la cultura altiplánica originada en la mítica Tiwanaku, ...En lo musical, el más importante cambio es el surgimiento en la zona de un tipo específico de antara que hereda los tubos complejos del modelo Nazca, pero que se diferencia en el material, que de cerámica pasa a ser piedra o madera, en el número de tubos, que de una gama extensa se restringe casi invariablemente a cuatro; y en su forma externa, que de redondeada se transforma en escalerada, a imitación de la forma del siku, y provista de un asa para agarrarla...”<sup>87</sup>

Posteriormente, la Antara es suplantada por el Sicu, ya que hay registros arqueológicos que evidencian tal situación, “...desaparecen las antaras de cerámica Nazca, al suponerse en la zona un nuevo sistema cultural que la suplanta por el siku de caña, asociado a rituales de libación de chica de maíz fermentada y vilca en rituales precedidos por Wari, un gato monstruoso de cuyos ojos y pelos salen ráfagas de fuego, asociado a la lluvia, al trueno, al rayo y a los terremotos.”<sup>88</sup>

La Antara, por su parte, incorpora nuevos elementos a este complejo ritual nuevos sonidos “...La singularidad de este sonido respecto a todos los escuchados hasta entonces en la zona (su gran intensidad y complejidad tímbrica, su distorsión y potencia) se implanta con la nueva voz ritual...”<sup>89</sup> Es así como la flauta americana “...se adaptó a agrupaciones al unísono, reunidas en competencias de evitar la coordinación, dando como resultado la polifonía americana.”<sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> Pérez de Arce, José. Op. Cit. Pág. 35.

<sup>87</sup> *Ibíd.* Pág. 38.

<sup>88</sup> Pérez de Arce, José. Loc. Cit.

<sup>89</sup> *Ibíd.* Pág. 40.

<sup>90</sup> *Ibíd.* Pág. 58.

## Descripción e imagen de instrumento musical

### Antara.

Familia: Aerófonos

Región: Andina (Origen Peruano)

Flauta andina consistente en una hilera de caños de carrizo abiertos en uno de sus extremos, dispuestos en orden decreciente y afinados en escala pentatónica. Su limitación en registros unida a la sencillez del instrumento lo dota de sonidos puramente incaicos de honda raíz ancestral y gran belleza. El número de tubos es variable, generalmente con un mínimo de siete y pocos casos mayor de veinte. Su origen, presumiblemente peruano, data de la época precolombina. A diferencia de los y por portar todas sus notas en una sola hilera, se ejecuta por un solo músico.

Imagen N° 8, Antara



Fuente: <http://www.blue-n-gold.com/halfdan/panpipe.gif>

## Funcionalidad de los instrumentos musicales.

Dependiendo de la funcionalidad que representan los instrumentos musicales, siguen un proceso ritualización previo a su uso, a este aspecto nos referiremos en el presente subcapítulo, tomando en consideración la clasificación anterior, según aerófonos, membranófonos e idiófonos.

De acuerdo al mito del Sereno, mencionado anteriormente, “...*los instrumentos musicales no deben nunca ser colocados en el suelo ya que el sereno podría retornar*”

*a su morada subterránea. En tal caso y para el tinku, éstos son cargados por las “imilloas” (mit’anis)...luego de utilizados, estos instrumentos son destrozados, lo cual supone que para cada nueva festividad se tendrá que obtener una nueva tropa de instrumentos. Así mismo, durante el desarrollo de la fiesta los músicos ch’allarán constantemente para los serenos, quienes los acompaña para hacerles “ganar”.*”<sup>91</sup>

Continuando con la funcionalidad de los instrumentos, *“Una primera observación. Habrá que distinguir anticipadamente las características de algunos instrumentos, cuáles, su contexto y así mismo su función: a) comunicación y/o articulación musical con los seres tanto del mundo de Alax Pacha. Dentro de este marco ritual, ubicamos la jula jula y los pinkillos principalmente. Estos instrumentos articulan los polos verticales de la relación entre los humanos y las dos Pacha. Veamos: si bien el pinkillo nunca se toca dentro los ritos dedicado a la celebración de la cosecha y en el periodo de los Santos, sí aparece en los rituales de lluvia, de fertilidad, de siembra y veneración a la Pachamama.*”<sup>92</sup>

La Tarka se emplea para provocar la sequía, y el Pinquillo para atraer las lluvias; cuando las aguas lluvias abundan durante la época estival y empiezan a afectar los campos, los músicos ejecutan las Tarkas para atraer la sequía, de esta manera se genera una compensación; a este momento le llaman Lapaca; cuando la sequía se prolonga rápidamente los músicos dejan las Tarkas para cambiarlas por Pinquillos. En cuanto a éste último, *“...con su música articula a los humanos y las almas. Constituye el sonido auricular de comunicación entre los hombres y sus Dioses, en tanto, en caso de falta de lluvias, los Aymaras realizaran rogativas en las cimas de los cerros pidiendo lluvia ...como instrumento de tropa, su uso coincide con la inauguración del periodo de los muertos y el ciclo de lluvioso, marcando el inicio del año agrícola...”*<sup>93</sup>. Los instrumentos de tropa como el Pinquillo, se hallan *“...vinculados a las fuerzas de Manqha Pacha, así como a la Pachamama; o sea, a*

<sup>91</sup> Sánchez, Walter. Op. Cit. Pág. 8.

<sup>92</sup> *Ibíd.* Pág. 2.

<sup>93</sup> *Ibíd.* Págs. 5-6.

*los poderes engendradores de la creación, de fecundidad, de renovación y perpetuación de la comunidad.”<sup>94</sup>*

Según la funcionalidad de las, mencionadas anteriormente, los datos insinúan un uso funerario. Las fuertes experiencias psicoacústicas que puede producir un determinado uso de estas botellas o flautas, las vinculan con el mundo chamánico, estableciendo así una relación entre flauta, muerte y estados de conciencia que podría explicar, en parte, su importancia en las grandes culturas andinas. No es de extrañar la relación entre y muerte, ya que algunos de los ejemplares conocidos forman parte de ofrendas funerarias y es justamente la falta de huellas de uso, la que permite postular su utilización como objeto exclusivo, hecho quizá sólo para el ritual funerario, y no para necesidades domésticas o recurrentes. Por otra parte, la relación entre flauta y muerte no es ajena al espíritu andino.

Hay registros de un leyenda que nos revela “...que su origen estaría en un cura de Yanaquilla (Condesuyos, Arequipa), quien había hecho una quena con la tibia de su bien amada difunta, y como los recuerdos de amor lo frecuentaban muy violentamente, él exhalaba su pena tocando el puytu”. El sonido de esta sordina líquida se transforma en la voz misma de los sepulcros.”<sup>95</sup>

La relación entre flauta, sordina, agua y muerte, es elocuente. Se desconoce el pasado de este instrumento, más allá de la leyenda que, según Jiménez de Borja, parece hasta improbable.

Los autores Garret & Statnekov y Wright, en Pérez de Arce (2004), mencionan una cantidad de experiencias psicoacústicas provocadas cuando se toca, soplando sin agua, una o un grupo de simultáneamente. Descubrieron que varios vasos correspondientes a una cultura común están afinados alrededor de una misma frecuencia. Cuando se tocan simultáneamente, se producen efectos de interacción en el espectro armónico de los distintos silbatos, de por sí agudos, generándose sonidos

---

<sup>94</sup> Ibíd. Pág. 7.

<sup>95</sup> Pérez de Arce, José. 2004. Op. Cit. Pág. 29.

compuestos muy complejos, sobre todo en los agudos. Mientras más cercanos son los sonidos, los espectros armónicos son más intensos, disonantes, con notas graves, fluctuaciones y alteraciones de diversos tipos. Asimismo, en el contexto funerario Vicús existen grupos de que presentan la misma afinación hace aparecer efectos sonoros diferentes, cambiantes y muy potentes.

El sonido psicoacústico que produce éste es de gran intensidad. La experiencia de cada individuo es completamente diferente. Los ejemplos que dan los autores Statnekov y Wright varían desde una gran sensación de paz y plenitud, a vivencias fuera del cuerpo, alucinaciones fuera del cuerpo, alucinaciones de paisajes o experiencias místicas, percepción de voces humanas o animales, o en general, refieren a una sensación de acrecentamiento de la sensibilidad auditiva después de las sesiones. Como podemos evidenciar estos argumentos son subjetivos y nos llevan a considerar el efecto psicoacústico como una de las funciones más importantes de las botellas silbato.

Pero más importante aún es tanto el sonido disonante y penetrante producido de este modo como las experiencias psicoacústicas que generan, son ampliamente conocidas en la música andina prehispánica como parte integral de la relación flauta-hombre y mundo espiritual.

Las culturas prehispanas que usaron asimismo utilizaron profusamente la relación entre los sonidos de flautas y las técnicas chamánicas del éxtasis. Sabemos además, que el resultado del uso mediante el tañido de soplo directo provoca frecuentes reacciones psicoacústicas, que claramente podemos identificar dentro del complejo chamánico panandino prehispánico. Si esta técnica se utiliza en un contexto ritual chamánico de este tipo, vinculado a la ingesta de plantas psicoactivas, el resultado potencia y expande los fenómenos psicoacústicos descritos a niveles que no conocemos. Si a esto sumamos el silbido chamánico, ligado a la llamada y posterior llegada de determinados espíritus, se nos configura un cuadro de gran coherencia

cultural y de un tremendo poder expresivo y catalizador frente al factor social más traumático, cual es la muerte.

Por otra parte, de acuerdo a la clasificación de membranófonos, las funciones musicales de éstos se basan en fórmulas rítmicas simples repetidas sin variación a través del tiempo. No existen los juegos cambiantes de ritmos, ni los ritmos cruzados, ni duplicaciones u otras alteraciones: sólo un pulso puramente, repetido. Además, según las múltiples funciones de los tambores surandinos nos detendremos aquí en su función como acompañante del canto. *“...El instrumento más utilizado para este propósito en los Andes del sur es una caja pequeña, de cuerpo achatado que es sostenida por un cordel con una mano y golpeado con un palito por la otra. Llamado Tinya por los kechuas, y wancara por los aymaras...”*<sup>96</sup>

Cabe mencionar una de las funciones más importantes de la Caja se define por el canto, en verso, de relatos. *“...El tambor actúa como acompañante del cantor-poeta: el ritmo del tambor actúa como una ayuda nemotécnica en algunos casos, para recordar las fechas y eventos históricos que serán cantados; en otros casos para despertar la imaginación o el contacto con los seres que se expresarán a través del ritual...”*<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Pérez de Arce, José. Op. Cit. Pág. 56.

<sup>97</sup> *Ibíd.* Pág. 57

## Capítulo II

### El sentido de la música y los rituales Aymaras en su etapa prehispanica.

*“...La música no se concebía como un arte de concierto sino en función de la danza, de determinados rituales o ceremonias...”<sup>98</sup>*

El hombre Aymara, está naturalmente inserto en el mundo que lo rodea, “*sabe que está relacionado con él todo de manera directa y que sus acciones influyen en el devenir del universo. El sonido es un medio importante para establecer y mantener esta relación*<sup>99</sup>”.

La vida cotidiana del Aymara está marcada por el sonido, a través de él establece redes de relaciones y significados con el mundo en que está inmerso. Mundo que particularmente es todo para él, es vida, es armonía, es sentir.

En tiempos precolombinos era necesario guiarse por el sonido para detectar los movimientos de la posible presa o del atacante, jugando el oído un papel fundamental para cazar y no ser cazado.

El Aymara pasa gran cantidad de tiempo escuchando el sonido de los pájaros y otros animales, que imita a la perfección. Es capaz de distinguir muchas especies animales a partir de su sonido y, más aún, de distinguir sexos y comportamientos. El reconocer a través del oído es para él un proceso natural, ya que éste se encuentra como se mencionó anteriormente entrelazado con la Madre Tierra, deidad que juega un papel fundamental en la vida del Aymara.

*“El hecho de imitar sonidos implica un alto grado de concentración, discriminación, selección y memoria auditiva: primero se deben fijar los sonidos en*

---

<sup>98</sup> Cabello, Paz. Martínez, Cruz. Op. Cit. Págs. 26.

<sup>99</sup> Pérez de Arce, José. *Sonidos de América*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago. 1995. Pág. 1.

*la mente, conocerlos, analizarlos, para luego realizar el proceso de experimentación sonora que implica llegar a imitar fielmente los complejos cantos de los pájaros y otros animales*”<sup>100</sup>.

Es a partir de esta relación y de esta manera de percibir el mundo sonoro que debemos intentar comprender la música Aymara, ya que todo lo que se pueda percibir dentro de su contexto esta en estrecha relación con la supervivencia dentro de dicho espacio.

En muchas de las lenguas vernáculas de América no existe siquiera una palabra que corresponda a nuestro concepto occidental de música, siendo los sonidos una dimensión indisoluble de un todo que incluye la poesía, la danza, la mitología y el sustrato mismo del cosmos. *“De este modo, la música está integrada a la naturaleza de la misma manera que el sonido de un río o del desierto. Es parte del continuo sonoro universal y como tal se relaciona y se entreteje con él en todas sus formas, siendo mucho más que una expresión artística y estética particular*”<sup>101</sup>.

Para adentrarnos en el mundo sonoro de los antiguos Aymaras contamos con la arqueología -que nos permite conocer los instrumentos musicales y las representaciones de bailes y ceremonias que se encuentran en piezas cerámicas, telas o murales- y la etnohistoria, que nos ofrece descripciones de los primeros observadores y cronistas sobre la música americana y sus múltiples funciones, ya tratados en el primer capítulo.

### Sentir la música Aymara

El mundo indígena americano es un mundo poblado de espíritus y fuerzas que dominan la naturaleza, un mundo en que lo real y lo sobrenatural se trenzan en un tejido único e indivisible. En este contexto, la música -de origen divino- está íntimamente ligada al universo sobrenatural (Pachamama), y a través de ella es

---

<sup>100</sup> *Ibíd.* Pág.3.

<sup>101</sup> Grunzyczynska, Z. *Op. Cit.* Pág.27.

posible comunicarse con las deidades. De esta manera, existen cantos para curar enfermos, para traer o detener la lluvia, para obtener una buena pesca o cosecha, para invocar a determinados espíritus, para ayudar a los muertos en su último viaje, etc.

*“El sonido de la naturaleza no sólo incluye los sonidos emitidos por los animales y agentes atmosféricos, sino también los producidos por los seres sobrenaturales que habitan en ella. Este es dominio de una realidad invisible, es poder y movimiento. Como tal, es un atributo de los seres sobrenaturales, quienes son invocados a través de el sonido”<sup>102</sup>.*

Basta repetir el nombre del ser sobrenatural para que éste se manifieste, la invocación es hecha a través del sonido, de la plegaria, del canto o de una melodía tocada en una flauta, todo esto para que el ser consagrado se conciba latente entre la comunidad, ya sea de cualquier forma o con cualquier tipo de manifestación.

El sonido está presente en la estructuración del mundo y es protagonista fundamental en los mitos de creación de la mayoría de los pueblos. Los mitos revelan las bases mismas de la realidad, sustentando el esquema del universo que hace todo grupo humano para poder vivir en él y para poder explicarse, de manera colectiva, su paso por el mundo.

Mircea Eliade, en “El mito del eterno retorno”<sup>103</sup> menciona que son los mitos y su constante reactivación, a través de los ritos, quienes dan los fundamentos para la relación mantenida con el mundo.

*"Después que el Gran Fuego destruyera el mundo y antes que el pequeño pájaro Icanchu volara lejos, éste vagó por la tierra destruida buscando el Primer Lugar. El lugar estaba irreconocible pero el dedo índice de Icanchu encontró la mancha. Ahí él desenterró el resto del árbol quemado y lo golpeó como tambor. Tocando sin parar cantó con los sonidos del tambor oscuro y bailó a sus ritmos. Al amanecer del nuevo día un retoño verde nació del tambor de carbón y luego floreció como el Primer*

---

<sup>102</sup> *Ibíd.* Pág. 29.

<sup>103</sup> Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Editorial Alianza M. C. Paris, 1951.

*Árbol, el Árbol de los Caminos en el Centro del Mundo. De sus ramas florecieron las formas de vida que existen en el Nuevo Mundo*<sup>104</sup>". Con esto se puede demostrar que cada etnia dará a conocer su origen a través de un mito de creación, que dará el fundamento para realizar los diversos ritos dentro de dicha comunidad.

En las comunidades Aymaras existe un personaje mítico llamado El Sereno, (entidad sobrenatural asociada al sonido, al agua y a lo maléfico). *"El da nuevas músicas a quien tiene el valor de enfrentársele. El músico va, de noche, a algún lugar donde el agua corra o caiga produciendo sonido, en medio de una serie de ritos, se sienta en silencio e inmóvil a escuchar concentradamente el sonido del agua"*<sup>105</sup>. Luego de un tiempo, este sonido se transforma mágicamente en música y la persona escucha instrumentos, melodías y cantos que el Sereno le está dando. Pero éste es un encuentro con el Diablo, y si el hombre no es lo suficientemente valiente, reventará por el susto, se irá en sangre, morirá y su alma la ganará el Diablo. El sonido es propiedad del mundo sobrenatural y se debe aprender a acceder a él.

La música y los instrumentos musicales son un regalo que los dioses hicieron a los hombres en el tiempo mítico. Como tales son guardados celosamente y están asociados a una serie de tabúes. Sólo son tocados en ciertas épocas del año y para ciertas ceremonias. Entre los Aymaras, el sonido de cada tipo de flauta corresponde a la voz y esencia de un ser sobrenatural. Los instrumentos son sagrados, pues tienen el poder de evocar a estos seres, de repetir sus sonidos originarios y de hacer que vuelvan a estar presentes con sus poderes originales y eternos.

La relación entre sonido y dominio sagrado es muy fuerte en la estructuración del mundo indígena. Los instrumentos han sido dados por los dioses para que a través de ellos el hombre sea capaz de comunicarse con el plano sobrenatural. Esta relación puede ser observada también en las grandes construcciones sagradas que

---

<sup>104</sup> Arancibia, Hortencia. *Vida y mitos del mundo Mataco*. Buenos Aires. Depalma. 1973. Pág. 27.

<sup>105</sup> El sonido tiene el poder de crear, de engendrar vida, de posibilitar la comunicación entre el mundo de los humanos y el mundo sobrenatural.

consideraron en sus diseños los problemas acústicos. Los centros ceremoniales eran lugares en que se manifestaban los dioses, donde eran invocados a través de la palabra y la música, y donde se expresaban sus sonidos sagrados.

*“El Dios del Espejo Humeante dijo al Dios del Viento: " Viento, ve a través del mar y llega a la casa del Sol. Él tiene enrededor suyo muchos cantores y músicos, muchos que tañen la flauta, que le cantan y le sirven. Unos de éstos andan en tres pies, o tienen enormes orejas. Cuando llegues a la orilla del mar, llamarás a mis servidores y ministros, que se llaman Caña y Concha, y el otro, Mujer acuática, y el tercero, Monstruo Femenino de las Aguas. Les mandarás que se enlacen unos a otros unidos, hasta formar una manera de puente, por el cual puedas pasar tú a la Casa del Sol. Y así puedas traer contigo a los músicos que vas a pedir al Sol. Vengan ellos con sus instrumentos, para que alegren al hombre y me sirvan y veneren", dijo, y desapareció de la presencia del Viento.*

*Llegó el Dios del Viento a la playa y comenzó a dar voces a los servidores del Dios del Espejo Humeante. Vinieron obedientes y al punto hicieron el puente por el cual pudieron pasar el Dios del Viento y los músicos. Tan pronto como el Sol vio venir al Dios del Viento, dijo a sus músicos: "¡Mirad, he aquí al desdichado que viene! Nadie le responda palabra, porque aquel que le responda tendrá que irse con él". Estaban los músicos del Sol vestidos de cuatro distintos colores: blanco, rojo, amarillo y verde. Cuando llegó el Dios del Viento, luego comenzó a llamar a los músicos y a dar voces, también cantando él. Nadie le respondía, hasta que al fin uno de los músicos del Sol respondió a la voz del Viento y tuvo que irse con él. Este es el que al llegar a la tierra dio a los hombres toda la música con que ahora se regocijan"<sup>106</sup>.*

El Aymara no intenta hacer una demostración de destreza o virtuosismo con su arte sino honrar y ofrendar a sus divinidades, intenta crear un puente que una su

---

<sup>106</sup> Arancibia Hortencia. Op. Cit. Pág. 28.

mundo con el mundo de los dioses. La música no es tocada sólo para provocar una emoción, sino para provocar un hondo fervor místico y el clima adecuado para llevar a cabo complejos rituales.

*"...Es de saber que sus fiestas las solemnizaban y regocijaban mucho... y con cantares muy solemnes a su modo, y bailes al mismo son con mucho tiento y peso, sin discrepar en el tono ni en el paso, porque ésta era su principal oración...Los bailes solemnes hacían por la mayor parte en el templo delante de sus dioses, o en el palacio del señor, o en el mercado..."<sup>107</sup>*

De esta manera, la música Aymara ha tenido una importancia fundamental como parte activa del sistema de creencias.

El canto y la música son el arma más poderosa de los **Yatiri** (denominación que en lengua Aymara se le da al Chamán<sup>108</sup>), quienes no sólo la usan para entrar a la otra realidad, sino también para poder manejarse dentro de ella. *"El contenido lírico de los cantos es fundamental, pues está relacionado a los problemas específicos que el yatiri intenta solucionar y cuya respuesta busca en las visiones y viajes por el mundo de los espíritus. A través del canto se pide ayuda a los espíritus tutelares, a las almas de los muertos y a todos los poderes sobrenaturales, y es, también, a través de él que el yatiri encuentra el camino de regreso cuando se ve en peligro o no puede volver del mundo mítico"*<sup>109</sup>.

La importancia del sonido es tal, que entre los Aymaras las visiones vividas durante los trances alucinatorios sólo son válidas si son acompañadas de determinados sonidos, de determinadas alucinaciones auditivas. No basta la visión para saber que efectivamente se ha llegado al otro lado del mundo; es el sonido quien certifica que se ha traspasado el umbral.

---

<sup>107</sup> Berg, H.; Schiffers, N. Op. Cit. Pág. 338.

<sup>108</sup> Este personaje es a la vez sacerdote y mago, temido y respetado dentro del grupo en que ejerce sus funciones de curandero y de intermediario oficial entre los hombres y los poderes invisibles.

<sup>109</sup> *Ibíd.* Pág. 347.

Entre las comunidades andinas, por ejemplo, una misma palabra significaba música y trance, haciendo evidente la estrecha relación entre ambas. Ciertos tipos de sonidos y estructuras sonoras que apuntan a la saturación del espectro sonoro por medio de la superposición de capas de sonidos (algo similar al efecto de ruido blanco de un río caudaloso), están relacionados con la obtención de estos estados especiales de conciencia.

Las plantas psicoactivas (plantas alucinógenas o estimulantes) y la música han sido comúnmente usadas en conjunto para lograr la comunicación con el mundo sobrenatural, pero hay sociedades en que dicho estado se alcanza sin el consumo de estas plantas. En éstas, basta el poder del sonido para entrar al otro mundo.

Por otro lado, la música es fundamental en la estructuración de los ciclos rituales de los Aymaras. Existe un calendario exacto de los rituales que componen el ciclo anual, cada uno con determinadas músicas, determinados sonidos y determinados instrumentos musicales. Los rituales son representaciones de acontecimientos que ocurrieron en el tiempo mítico, son puentes que el hombre tiende para comunicarse con el mundo de los espíritus a fin de revivir aquellas hazañas emprendidas por los creadores del mundo y mantener el sentido que ellos dieron a su creación. De este modo, el sonido que sale de las flautas, representa lo más poderoso de los espíritus del agua, transformándose quienes las tocan en esos espíritus.

A través del sonido se forma un puente, y tanto el hombre como la divinidad son capaces de entrar en los dominios del otro, el espíritu tiene la posibilidad de revivir sus actos a través del sonido que está haciendo el hombre y el hombre tiene la posibilidad de ser el vehículo para que el espíritu se manifieste, y al mismo tiempo, convertirse en él. La realidad se ve ampliada por la capacidad que posee el sonido de transformar el tiempo cotidiano en uno mítico.

Pero, las flautas permanecen guardadas en una choza especialmente destinada para ello y sólo son tocadas en determinada época del año. Ellas hacen saber a la

comunidad que se está viviendo la época del año en que se celebran ciertos pasajes míticos y no otros, estructurando el año a través del sonido. Así como los sonidos naturales cambian de estación en estación, también cambian los ciclos de cantos y de instrumentos.

Esta comprensión del ciclo anual a través de los ritos y ceremonias y de las músicas e instrumentos utilizados es muy fuerte en el Área Andina, como se aprecia en la siguiente cita de Garcilaso de la Vega en el texto de Grunzcyńska “El poder del sonido a través de las crónicas.”

*"Cuatro fiestas solemnes celebraban por año los Incas en su corte, a más de las menores. La primera, principal y solemnísimas era la fiesta del sol llamada "Raymi"; la segunda y no menos principal era la que hacían cuando armaban caballeros a los noveles de sangre real; la tercera llamada Cusquieraimi, hacían cuando la sementera estaba hecha y había nacido el maíz; y la cuarta y última fiesta era la que los Incas Reyes celebraban en su corte..."<sup>110</sup>.*

Un error en la interpretación ofendía a los dioses al ofrecerles algo que no era perfecto, ensuciando la comunicación entre los hombres y la divinidad.

Durante estas ceremonias era desplegada toda la parafernalia ritual de los nobles, quienes danzaban con sus vestimentas y trajes ceremoniales llenos de colores y símbolos, grandes señores intentando la renovación del mundo.

La ritualidad era un aspecto que traspasaba la mayoría de las actividades de las sociedades americanas, no existiendo una división tajante entre lo divino y lo profano. La estrecha relación entre música y cosmovisión no implica, en modo alguno, que ésta fuera una actividad restringida sólo al ritual. La música era un elemento omnipresente en la mayoría de las actividades cotidianas, era utilizada, por ejemplo, como una manera de coordinar el trabajo, para comunicarse de una aldea a otra, enviar mensajes de amor, arrullar a los niños, contar la historia del pueblo, llorar

---

<sup>110</sup> Grunzcyńska, Z. Op. Cit. Pág. 27.

a los muertos o ir a la guerra. La música permitía estructurar las relaciones sociales dentro de una aldea, o simplemente recrearse, lo cual no era siempre tan distinto y alejado de otras funciones más serias del sonido.

La vida humana se desarrolla inmersa en un universo de sonidos propios y específicos para cada lugar geográfico y época del año, y el hombre Aymara teje sobre esa trama su versión sonora particular a cada instante del ciclo vital. Las sociedades prehispánicas e indígenas actuales han hecho de la música un arte de innumerables connotaciones, que ayuda a formar y a estructurar el mundo, con una funcionalidad que la hace estar presente en casi todas las actividades del grupo. Así, la música es utilizada para definir y marcar los ciclos vitales desde las ocasiones más rutinarias y periódicas, como construir una vasija o ir de pesca, hasta ceremonias que reúnen a toda la comunidad para celebrar ciclos estacionales o anuales. Aunque, en muchos casos la ejecución de instrumentos es prerrogativa de los hombres, las mujeres tienen un rol importante en el canto, y la voz es considerada tanto o más importante que los instrumentos en la manutención del diálogo sonoro con el Todo.

Sea cual sea la función específica de una ejecución musical, es una marca única y bien diferenciada, representativa de un grupo humano. Cada pueblo es poseedor de un tipo de música que lo identifica, de un tipo de instrumentos, melodías y orquestación que lo define como distinto de los otros.

En las grandes fiestas rituales de los Aymaras, donde asisten diez o quince bailes, todos con la misma orquestación de flautas y tambores, y tocando la misma estructura musical, la gente es capaz de distinguir de qué pueblo es el baile que acaba de llegar sólo escuchando a la distancia su sonido, que varía en pequeños matices tímbricos<sup>111</sup> y dinámicos de baile en baile. En las sociedades americanas las personas son capaces de distinguir a otras por el tipo de música que producen.

---

<sup>111</sup> Cualidad del sonido que permite distinguir los diversos instrumentos o voces por su color o sonido característico.

Dentro del complicado tejido social, la música tiene también un importante rol seductor, siendo usada para enamorar, para hechizar a una persona y hacerla que desee profundamente a quien está cantando o tocando un instrumento.

Los cantos de cuna, que facilitan el sueño de los pequeños son comunes a muchos grupos americanos. En estos cantos se hace referencia a los peligros sobrenaturales a que está expuesto el niño que no duerme, transmitiéndole al mismo tiempo las bases históricas y míticas de la sociedad, así como las normas sociales y los roles que deberán cumplir cuando sean adultos. Las múltiples funciones de la música se cruzan y se trenzan formando un tejido que traspasa todos los ámbitos de la sociedad.

La música marcaba las diferentes partes de la fiesta, que duraba varios días. Había ciertos cantos que realizaban los invitados cuando desembarcaban de las canoas, otros mientras caminaban al lugar en que se realizaría la fiesta y otros cuando llegaban. El anfitrión también tenía sus propios cantos, que pertenecían a su familia, y que cantaba cada vez que hacía un regalo a alguien. El regalo era entonces doble, algo material - por ejemplo, diez mantas- y su canto, marcando identidad y linaje familiar, nombre y prestigio asociado.

Los usos de la música en el gran tejido social son innumerables, y por supuesto está presente como medio de diversión y placer. Los Aymaras, contaban con grupos de músicos, poetas, cantantes y danzantes profesionales, quienes estaban a disposición absoluta del gran señor.

En algunos casos, la música y el sonido se encuentran ligados a ciertos ritmos (elemento fundamental de la música y consiste en la realización de sonidos de distinta duración, este es representado a través de figuras que se ordenan en unidades de tiempo, metros o compases) de movimientos realizados por hombres y mujeres al ejecutar diversos tipos de trabajos, como remar o moler granos. Los movimientos continuos y rítmicos necesarios para realizar estos trabajos crean patrones sonoros

que son utilizados como bases sobre las que se canta, facilitando y coordinando así la labor colectiva.

El sonido de un grupo de mujeres Aymaras moliendo papas en grandes morteros de piedra crea polifonías<sup>112</sup> rítmicas complejísimas que son mantenidas durante largos períodos de tiempo, haciendo que la actividad productiva en sí pase a un segundo plano porque ha entrado en el dominio de la música. El esfuerzo físico realizado se hace menos pesado al dejarse llevar por un flujo rítmico natural.

Algunos instrumentos musicales eran utilizados para dar señales de ataques y retiradas, que sobresalían en medio del confuso sonido de la batalla y eran obedecidos en el acto por los soldados.

La identidad de un pueblo es reflejada y reforzada a través de los cantos épicos que narran su historia. En sociedades orales en que no existía la escritura, todo el conocimiento era traspasado a través de la palabra, del sonido y del canto. De esta manera, existían cantares que narraban los hechos históricos importantes de cada pueblo, las grandes batallas, los nombres y acciones de los gobernadores, el comienzo del mundo, las leyendas, los mitos. En estos cantos se guardaba la memoria del pueblo.

Fernández de Oviedo hace explícita esta función de la música entre las comunidades andinas. *“Es así, con aquel mal instrumento (un tambor) o sin él, en su cantar, cual es dicha dicen sus memorias e historias pasadas, y en estos cantares relatan de la manera que murieron los caciques pasados, y cuántos y cuáles fueron e otras cosas que ellos quieren que no se olviden. Algunas veces se remudan aquellas guías o maestros de la danza, y mudando el tono y el contrapás, prosiguen en la misma historia, o dice en el mismo son u otro...”*<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> Música formada por dos a más melodías simultaneas independientes unas de otras.

<sup>113</sup> Mamani, Manuel. *El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual: marca y floreo de ganado en el altiplano chileno. Cosmología y Música en los Andes*. Frankfurt: Max P. Baumann Vervuet. 1996. Pág. 222.

Esta manera de escribir la historia es la que ha permitido mantener las tradiciones ancestrales y su supervivencia a través del paso de los siglos hasta llegar a nosotros, que, sorprendidos y maravillados, descubrimos, además de su hondo sentido estético, los hilos sonoros de la gran trama que entreteje el universo entero.

### Música y danza en el rito a la Pachamama.

La importancia de la música y la danza es un tema recurrente en el mundo indígena americano, siendo el medio privilegiado para acceder a la divinidad en grandes rituales colectivos. “...*La música no se concebía como un arte de concierto sino en función de la danza, de determinados rituales o ceremonias...*”<sup>114</sup>. La danza no fue una actividad practicada por el pueblo o por los bailarines profesionales sino que era usual que en ellas participaran todos los de la comunidad. Si bien existían bailes en los que intervenían un número muy reducido de personas, por lo general era una actividad multitudinaria, la mayoría de ellos eran ejecutados por hombres mientras que las mujeres excepcionalmente bailaban solas. “*Los temas y las formas de ejecutarlos variaban según quienes fueran los participantes, hallándose danzas en círculo o en fila en la que los bailarines se movían sueltos o asidos de las manos*”<sup>115</sup>.

La música y la danza forman, por una parte, una unidad que es ofrendar a los dioses, un regalo de la hermosura y perfección alcanzada en un arte por un grupo de hombres. Por otra, la danza y la música, mantenidas durante largos períodos de tiempo, se vuelve un sacrificio, una entrega total realizada para agrandar y establecer un contacto con la divinidad. Es a través de la danza continua y de la música que la acompaña que la persona entra al estado extático necesario para comunicarse con los dioses. Toda la energía empleada para realizar el esfuerzo físico se vuelca y se potencia para conseguir tender el puente. La música y la danza son la llave al otro

---

<sup>114</sup> Cabello, Paz.; Martínez, Cruz. Op. Cit. Pág. 25.

<sup>115</sup> Cabello, Paz.; Martínez, Cruz. Loc. Cit.

mundo, mundo en el que habita lo superior, lo divino o sea, el ente que le dará la posibilidad de sobrevivir en un territorio completamente hostil.

Si no se baila y no se canta como está establecido ritualmente, la tierra no dará sus frutos o no traerá la lluvia. El hombre hace su ofrenda, su pago -utilizando una expresión andina- y, a su vez, la tierra lo retribuye con lo que él necesita.

Danza y música se unen en un ritual colectivo que amalgama los deseos de un grupo de hombres volviéndolos lo suficientemente fuertes como para alcanzar a los dioses.

*"En estas fiestas y bailes no sólo llamaban y honraban y alababan a sus dioses con cantares de la boca, más también con el corazón y con los sentidos del cuerpo, para lo cual bien hacer, tenían y usaban muchas maneras, así en los meneos de la cabeza, de los brazos y los pies como con todo el cuerpo trabajaban de llamar y servir a los dioses por lo cual aquel trabajoso cuidado de levantar sus corazones y sus sentidos a sus demonios, y de servirles con todos los talentos del cuerpo, y aquel trabajo de perseverar un día y parte de la noche llamábanle, penitencia y merecimiento.."<sup>116</sup>.*

El canto y la danza eran tan importantes para los Aymaras como medio de interceder ante los dioses, *"...existían personas especialmente dedicadas a enseñar estas artes, como era el caso del, el Conservador, quien "tenía cuidado de los cantos de los dioses, de todos los cantares divinos. Para que nadie errara, cuidaba con esmero de enseñar él a la gente los cantos divinos en todos los barrios. Daba pregón para que se reuniera la gente del pueblo y aprendiera bien los cantos"<sup>117</sup>.*

Músicos y participantes del ritual debían realizar su tarea con absoluta perfección pues de esta comunicación dependía el bienestar de todo el pueblo. De esta comunicación dependía, nada menos, que el universo siguiera su curso sin mayores inconvenientes.

---

<sup>116</sup> Llanqe, Domingo. *Ritos y espiritualidad Aymara*. La Paz: 1995. Ediciones Gráficas E. G. Pág. 117.

<sup>117</sup> Llanqe, Domingo. Loc. Cit.

*"Y andando en el baile, si alguno de los cantores hacía falta en el canto, o si los que tañían los instrumentos faltaban en el tañer, o si los que guían erraban en los meneos y contenencias del baile, luego el señor les mandaba a prender y otro día los mandaba matar"<sup>118</sup>.*

Es importante destacar que el atuendo para cada danza variaba según fuera su finalidad, siendo frecuente en toda el área andina. Además de las diferentes festividades, la danza al igual que la música y el canto, estuvo asociado a la guerra y a ceremonias fúnebres y de culto a los antepasados. Los cantos que las acompañaban tenían, consecuentemente, características propias según fueran en honor de sus dioses, o para la celebración de antiguos hechos históricos a la invocación a los jefes muertos estando por lo general entornados por varones aunque en ocasiones también participaban las mujeres.

*"...Noches antes de asistir a las festividades en los pueblos Aymaras, el "mayora", en su casa realiza la entrega de los instrumentos musicales y compromete a los músicos y hombres de la comunidad a asistir a la festividad. A esta reunión sólo asisten los hombres, inclusive niños. El "mayora" alcanza primeramente el sugusu machu al que será el "puntero" en el "baile"; él es el que realiza las distintas figuras del baile. Posteriormente, los demás miembros irán alzando cada quién su respectivo instrumento. Otro instrumento que también se entrega –al licoira o guía– es un sugusu mediano que tiene tanto la jula jula ira como la arca. Este será el que de el "tono" inicial que deberá ejecutarse..."<sup>119</sup>.*

En las comunidades Aymaras, como se mencionó anteriormente, las fiestas poseen un significado ritual. Música y baile no sólo representan la solidaridad del pueblo aborígen con su tierra, sino también expresa la unión de los comunarios. Particularmente se lo nota en las tropas de cuyos instrumentos de diferentes tamaños se complementan, su interpretación requiere una perfecta coordinación.

---

<sup>118</sup> Cabello, Paz.; Martínez, Cruz. Op. Cit. Págs. 26-27.

<sup>119</sup> Sánchez, Walter. Op. Cit. Pág. 9.

Las danzas autóctonas son una parte muy importante de las ceremonias en las cuales se venera a la Madre Tierra. En toda la zona andina, aunque en formas diversas, se hallan muchos rituales, sin embargo, el significado es el mismo: ritos de fertilidad y sacrificios de agradecimiento (*Ch'alla*) a la Pachamama y, por lo mismo, cada hito en la vida Aymara está lleno de libaciones, rituales y ceremonias.

*“Las danzas o (wayli) interpretada por los mismos músicos variaba de una zona a otra, aunque las características básicas constituyen las mismas: círculos y serpenteos que son desarrollados en ciertos lugares y momentos; cuando salen de la comunidad, en las chisirayas” y cuando llegan a los distintos pueblos”<sup>120</sup>.*

En el presente se hará una descripción de las festividades que, arbitrariamente, creemos fueron las más difundidas en el periodo prehispánico.

#### **Anata o Carnaval. (“La ch'alla de la Pachamama”).**

El Anata Aymara (que empieza y termina un domingo), más conocida como Carnaval, es una de las festividades más difundidas en la comunidad andina. Esta celebración está íntimamente ligada a las chacras pues se rinde culto al padre de ella Ispallanaka. La festividad es compleja, y se pueden distinguir varios elementos característicos.

El primero de ellos es la personificación del Carnaval en un viejo o una vieja (ño carnavalón) u otro personaje. Algunos sostienen que puede ser la personificación de un achachilla, malku o ispallanaka. Estos personajes en el interior de este rito y complementado con la cosmovisión Aymara, puede estar representado por los cerros. Estos tienen espíritus, llamados Achachilas o Malkus y se comunican entre ellos. *“Los achachilas son masculinos y femeninos, son muy poderosos y exigen de los humanos respeto y a veces, ofrendas. En cada fiesta, la gente sube a los cerros, baila y ofrece animales en sacrificio”<sup>121</sup>*

---

<sup>120</sup> Ibíd. Pág.16.

<sup>121</sup> Zapata, Clara. *Las voces del desierto: identidad aymara en el norte de Chile*. Centro de investigación Diego Barros Arana, 2001. Santiago Chile. Pág. 73.

En las comunidades más altas, existen fiestas en las que hay mayordomos o alférez que se encargan de todos los preparativos durante un largo tiempo antes de la fecha de la fiesta. Estos tienen el mando de la fiesta y deben dar de comer, beber y alojar a la gente que viene de ayllus vecinas. *“Antes de comenzar la fiesta, en la madrugada, los encargados van al cerro y le ofrecen una oveja como ofrenda, después bajan y bailan alrededor del pueblo y finalmente se comen al animal sacrificado”*<sup>122</sup>.

Otro aspecto característico de este Carnaval es la festividad con música de (que sólo puede ser tocada en épocas de lluvias), serpentinas y ch'alla.

Sin profundizar mucho, podemos decir que existen tres días sobresalientes en esta festividad. El lunes de carnaval está dedicado a culto de Ispällanaka, martes de carnaval y días siguientes son dedicados a visitar las casas de amigos, parientes, compadres, finalmente la Cacharpaya o último día es la celebración de despedida del Carnaval hasta el otro año.

Detalladamente es una ceremonia realizada con q'uwa en las chacras y potreros de los agricultores Aymaras. Los cultivos de terrenos de papa, principalmente son festejados con tarkeadas, y adornados con serpentinas y membrillos. *“En las chacras se hace un "pago" aymara, consistente, en una mesa dulce, libaciones de alcohol, incienso y copal.*

*Esta tradición tiene variaciones, de acuerdo al pueblo del que se trate, incluso tiene otros nombres de acuerdo a las localidades andinas”*<sup>123</sup>

Para comprender mejor, veamos brevemente la organización social, política y agrícola de este espacio. Los Aymaras, controlan –desde el período prehispánico- dos sistemas o zonas agro-ecológicas distintas pero complementarias y articuladas por todo un sistema de tenencia de tierra, de matrimonios endógenos, de intercambio de

---

<sup>122</sup> Zapata, Clara. Loc. Cit.

<sup>123</sup> Kessel, Juan Van. *Criar la vida: Trabajo y tecnología en el mundo andino*. Santiago: SRV Impresos. 1992. Pág. 172.

productos tanto agrícolas como rituales (Puna: chuño, papa, tejido; Valle: maíz, fruta, arado)

Dentro de esta simbiosis dual, opuesta y complementaria es que las comunidades, tanto de Valle como de la Puna, establecerán articulaciones dentro un complejo tramado de intercambios. En este contexto amplio, los santuarios pueden ser considerados “complejos económicos-rituales” articuladores de espacios confluentes.

Las festividades realizadas en tal sentido, constituyen también ferias regionales de intercambio de productos agrícolas indígenas, en tanto, las comunidades que asisten a las fiestas, lo hacen llevando sus productos para intercambiar. *“Por otra parte, también se constituye en una suerte de espacio de unión ritual de la comunidad, el cual alcanza su punto más concentrado en el tinku, peleas rituales que se realizan entre las dos mitades (alabaya/majabaya; puna/valle)”*<sup>124</sup>.

En estas festividades regionales, de esta manera, se reconstruirá cíclicamente la identidad de la comunidad Aymara. El amplio y diverso espacio territorial se recreará en el pueblo prehispánico. Allí las comunidades harán su ingreso y se ubicarán siguiendo una lógica simbólica de equilibrio complementario. Las antiguas reducciones de indios Aymaras, por tanto, constituirán simplemente un espacio ritual de encuentro y conjunción durante las fiestas.

Como se ve, son las grandes festividades las que concentran una mayor concurrencia de un gran número de comunidades, las cuales asisten llevando cada uno su tono musical característico y propio.

Son de estas festividades que los maestros de música, los licoiras de comunidades alejadas, recogerán los huayños, las coplas, los ritmos nuevos, así como también llevarán los propios. Tal proceso de circulación regional de la música es sin duda enriquecedor, en tanto se constituye en proceso constante de creación colectiva.

---

<sup>124</sup> Sánchez, Walter. Op. Cit. Págs. 3-4.

*“...a nivel comunal, los licoiras son los encargados de concurrir a las festividades y otros centros musicales para escuchar y recoger los huayños que aparecen cada año.*

*Sin duda, tal proceso de creación y re-creación colectiva es continua. Las comunidades que asisten a las festividades religiosas, llevan sus propios “tonos” y recogen otros. En el caso de la música cantada, tal identidad comunal se disuelve en una identidad espacial mucho más amplia, regional; valle-puna”<sup>125</sup>.*

El fenómeno musical constituye, de esta manera, un proceso continuo de producción a partir de una interrelación e intercambio cognoscitivo musical. La diferenciación particular deviene más bien en los tonos de los otros instrumentos como por ejemplo en los Jula julas, cuya melodía es característica de cada comunidad o lugar.

Veamos ahora cómo en las grandes festividades se produce así mismo, una división espacial de la música.

Durante sus festividades, los pueblos Aymaras, reproducen de manera simplificada el espacio donde viven. Antiguamente, cada comunidad tenía una calle propia que pertenecía a una parcialidad mayor y en la que se ubicaban las distintas comunidades. Los pueblos, se siguen dividiendo en dos mitades claramente delimitadas y definidas y que identifican un espacio agro-ecológico mayor (puna-valle). Tal división territorial en algunos pueblos se explicita aún más. Esta división, sin embargo, no solamente se da en términos territoriales, sino que se extrapola hasta una división musical, en la mitad superior del pueblo donde se ubican los grupos y comunidades de altura, los jóvenes sólo cantan y tocan el huayco traído de la puna, de ritmo lento y rasgueado. Por el contrario, en la otra mitad, sólo se canta y se baila el huayño del valle, rápido, vivaz y movido.

---

<sup>125</sup> Kessel, Juan Van. Op. Cit. Pág. 179.

*“Con solo pasar la frontera divisoria entre ambas zonas, se entra a un nuevo espacio musical. Aunque tal división no es tan rígida durante el día, por la noche, tal diferenciación puede ser percibida claramente. La plaza constituirá el lugar socializado (taypi) donde ambas zonas se mezclen, las comunidades de ambos espacios se disuelvan y la música se convierta en manifestación de identidad”<sup>126</sup>.*

Tradiciones importantes se expresan también con los otros dos ritos agrícolas sobresaliente, *“...los ritos al comienzo del año agrícola, donde toda la comunidad se reúne en una ceremonia o cuando la comunidad pide lluvia en ceremonias especiales acompañadas de la música la rogativa va acompañada por la música”<sup>127</sup>.*

### **Del Anata a la papa (Carnaval en honor a la papa).**

El mundo andino está organizado principalmente por el tiempo de producción agrícola de la papa. Dicho tubérculo andino significa la misma vida para los Aymaras y es uno de los pilares que sustenta su sistema social, muy relacionado con el respeto a la naturaleza. Toda esta cosmovisión se traduce en la celebración de la fiesta Aymara del Anata o juego en la traducción aymara. El Anata o juego ritual agrícola se realiza en época de Jullapacha o lluvias. Para los Aymaras es el tiempo femenino, tiempo de la Paxsi Mama (Luna) y de la Pachamama. Todos los ritos están dirigidos a las sayañas y aynoqas de la papa, la quinua, la arveja y todo lo que en este tiempo esté floreciendo. El Anata comienza el 2 de febrero, con la bendición de los productos agrícolas y fundamentalmente de la papa. Todas las comunidades andinas se reúnen este día para agradecer simbólicamente a la Pachamama por la primera cosecha que se realizará después del Anata. En la celebración se agradece la generosidad de la Pachamama y la papa con el ritual de la Ch'alla, en la que se usa azúcar, alcohol, flores, mixtura.

A partir de esta celebración la producción agrícola, la vida y la muerte de las familias Aymaras están selladas. Por ello, esta fiesta es un ritual muy importante en el

---

<sup>126</sup> Sánchez, Walter. Op. Cit. Pág. 7.

<sup>127</sup> Baumann, Max. Op. Cit. Pág. 3.

plano simbólico de la fertilidad, tanto de la actividad agrícola como la de los animales domésticos. Después de la fiesta, los comunarios se preparan para recibir a los Achachilas y a la Pachamama que cohabitan en los parajes, el campo, la casa y en los animales. Los preparativos se hacen en la familia, hay que estrenar ropa nueva, hay que visitar a los padrinos, etcétera.

La fiesta del Anata es un puente que restablece los lazos culturales con el rito y la familia.

### **Jisk'a Anata.**

El Jisk'a Anata (juego pequeño) es el que se realiza en familia el domingo y lunes de carnaval, días dedicados a restituir los lazos familiares. Es decir, hay que ch'allar las sayañas de la familia, los animales, las herramientas, la casa. También en algunos casos se realizan visitas entre familias; los ahijados van donde sus padrinos muy temprano y les agasajan en medio de juegos. Bailan, toman, degustan manjares de la época y algunas veces t'iqanchan (adornar o marcar) con lanas de colores a los animales. Este día en el lugar más vistoso de la casa se coloca una wiphala blanca, como mostrando a toda la comunidad que están celebrando el Jisk'a Anata.

### **Jach'a Anata.**

En el Anata hay un día de festejo para el pueblo. Las comunidades tanto de Alasaya (arriba) y Masaya (abajo) se reúnen en el taipi (centro) en la Marca (pueblo). Los dirigentes del sindicato, al mando del Jilaqata, se reúnen con sus representados. Se organizan juegos deportivos entre comunidades, la ch'alla de los lugares donde habitan, todo aquello que pertenece y sirve a la comunidad. Para el Jach'a Anata llegan los residentes de todas las comunidades con una comparsa de los ch'utas. Son recibidos por las autoridades comunales. Luego pasan a festejar y adornar a las autoridades con phillos (adornos de pan, pasanqallas y frutas que se colocan en el cuello del Jilaqata y Mama T'alla), serpentinas, mixtura; y bailan durante varios días, animados con, y Moceños.

El Anata es tiempo de florecimiento de los productos agrícolas, en agradecimiento a la Pachamama (tierra), por eso también se realizan libaciones, se adornan las chacras y se baila y danza alegremente alrededor de las siembras.

### **Cacharpaya o Tentación.**

La Despedida o Cacharpaya es el próximo domingo después del Anata. Es conocido también como domingo de tentación, pues, según se dice, despierta la tentación de robarse una warmi (mujer), para jaqicharse (hacerse de familia). Todos salen bailando al cerro más alto llamado Munaypata (cerro del amor), allí las tawaqos (mujer joven) son tentadas por los waynuchos (joven soltero) para irse a su uta (casa). Es el tiempo propicio para contraer nupcias, para la fertilidad y tener hijos.

Con el Anata se despide el período de lluvias, y se retorna al círculo de siembra y cosecha.

### **Q'uwancha.**

Las comunidades Aymaras están ubicadas en una amplia zona andina caracterizada por una variedad de accidentes geográficos, con diversidad de flora y fauna, que acentúa el sentido holístico con elementos de la naturaleza, incluido el ser humano, en conjunción con las deidades andinas. *“En la precordillera, existe una serie de ritos y festejos agrícolas de origen prehispánico, que se mantiene en la actualidad con leves cambios en su interior. Estas ceremonias están relacionadas con las deidades de la tierra, las cuales controlan el proceso productivo agrícola. A través de esta ceremonia la comunidad aymara rinde culto a la deidades que se ubican en diferentes espacios andinos”*<sup>128</sup>.

El ritual de Pachallampi<sup>129</sup>, siembra de la papa, es el rito más importante de la precordillera (sierra). En esta ritualidad agrícola participan los diversos elementos andinos en torno a la siembra, tales como las deidades, los animales, la música, la

---

<sup>128</sup> Mamani, Manuel. (1996), en Baumann, Max . Op. Cit. Pág. 222.

<sup>129</sup> Rito agrícola principal de la precordillera de Parinacota.

danza, parafernalia y productos. La organización y ejecución del Pachallampi se articula en el sistema de reciprocidad y complementariedad andina.

Este ritual agrícola es poco conocido y estudiado en lo cultural y mitológico, con excepción del Dr. Juan van Kessel, que afirma en su obra *Criar la vida: Trabajo y tecnología en el mundo andino*, desde un punto de vista simbólico, que "*...el amplio ritual de producción que acompaña la tecnología andina tiene efectos positivos muy notorios, tanto para el buen funcionamiento de tecnología como también para el sistema económico andino*"<sup>130</sup>, asimismo, en las relaciones humanas para una mejor vida de la comunidad Aymara.

El objetivo del rito de Pachallampi, lo veremos a continuación. La música y la danza juegan un papel preponderante, junto con analizar la importancia del rito tradicional desde una perspectiva sociocultural.

La acepción Pachallampi es un término Aymara que significa **con la tierra, junto a la tierra o unión con la tierra**. Se describe la morfología de la palabra: pacha = tierra, /-lla/ sufijo afectivo, /-mpi/ = sufijo inclusivo. Simbólicamente significa en Aymara **festejo a la tierra con cariño**.

*"Desde tiempos preincas los habitantes andinos aymara y quechua han coexistido con los elementos de la naturaleza, es decir, han considerado a los diversos elementos de la tierra como entes vivientes, incluidas las montañas, plantas, animales, ríos, árboles, volcanes, etc."*<sup>131</sup>. Por lo tanto, constituyen elementos esenciales en el desarrollo de la vida andina. Se presume que a través de un largo proceso de experiencia se llegaron a establecer los sistemas junto a las normas sociales y culturales propias, que hasta hoy permanecen con leves cambios en su interior, a pesar de experimentar múltiples flagelos durante varios siglos en el pasado.

---

<sup>130</sup> Kessel, Juan Van. Op. Cit. Pág. 199.

<sup>131</sup> Mamani, Manuel. (1996), en Baumann, Max . Op. Cit. Pág. 223.

Según la cosmovisión Aymara, a ciertos lugares con características especiales se les atribuyen poderes sobrenaturales, que se denominan: **Mallku** y **T'alla**<sup>132</sup>, deidades masculina y femenina, respectivamente, que se ubican en las montañas, cerros, precipicios, etcétera. Desde allí controlan el proceso de producción agrícola y ganadera en los diferentes pisos ecológicos. Las técnicas rituales aplicadas al proceso productivo se realizan con un sentido de reciprocidad entre las comunidades y las deidades, que consisten en entregar ofrendas a éstas, junto con recibir retribuciones con la buena producción agrícola, proceso que se logra mediante ritos y ceremonias propiciatorias. El proceso de preparación y siembra de las tierras agrícolas se realiza cíclicamente, enmarcado en el tiempo y espacio a través de ritos y festejos andinos, en los que la música juega un papel importante.

El Pachallampi es uno de los ritos agrícolas de mayor trascendencia de la precordillera (sierra) de esta zona, actividad tradicional que se realiza la primera quincena de noviembre de cada tres años, precedido por personajes rituales, tales como el fabriquero, mayordomos, cantores, etc. En otros sectores de la precordillera el Pachallampi tiene el mismo significado que el de Pachama, es decir, rendir culto a la Madre Tierra y a la producción, con leves variaciones entre un poblado a otro, del vestuario o a la inclusión de instrumentos musicales.

El concepto de espacio productivo está orientado hacia la optimización de las tierras o predios andinos **uraqi**<sup>133</sup>, ya que ellos presentan características distintivas, pero complementarias entre sí. El concepto de Pacha abarca las nociones de espacio y tiempo, del cual se deriva el término Pachamama, divinidad panandina de fertilidad de la tierra productiva

Según la cosmovisión Aymara, existen deidades en espacios característicos, las que se encuentran en un lugar determinado, se acercan o se alejan, emergen o se

---

<sup>132</sup> Nombres honoríficos en Aymara a los entes de la naturaleza.

<sup>133</sup> Aceptación Aymara: tierra o predio agrícola o pastizal.

sumergen, en ocasiones especiales o en tiempos cíclicos sagrados. Existen tres espacios de hábitat de deidades, a saber:

a) Araxpacha: (espacio de arriba), se relaciona con el cielo, el mundo de arriba. Dentro de este espacio se ubican las deidades de arriba o del cielo, con funciones de la salud humana.

b) Akapacha: es el mundo de acá, donde existen deidades tangibles e intangibles, coexistiendo en estrecha relación con el ser humano. En este espacio la deidad más común es la Pachamama, considerada como generadora de vida de elementos existentes en la tierra, a la cual se le rinde culto mediante ritos tradicionales. Ella es benévola y dadora de vida, como también puede ser malévol, según la conducta humana, que puede reprender o estimular en diversas formas. Por eso, la gente en cada rito recuerda y cita a las deidades de la tierra por sus nombres propios, junto a las montañas con poderes y funciones específicos. Esto se manifiesta en las libaciones de los licores phawa y ch'alla, invocando a lugares o montañas andinas.

c) Manqhapacha: el mundo de abajo, o espacio donde existen deidades con poderes y funciones específicas, que emergen de lugares o sitios sacralizados: Pukara. Para la percepción occidental, estos entes se conciben como malélicos, como algo negativo opuesto a lo bueno. En cambio, para la percepción Aymara los entes malelicos, Saxra o Supaya en Aymara, son entes que pueden causar daños o beneficios, según el comportamiento de la gente. Las deidades andinas que habitan en el mundo subterráneo son benevolentes y dadivosas cuando el humano cumple con las ofrendas necesarias. Por otro lado castigan cuando la gente olvida su existencia y hace mal uso de las tierras sacralizadas. Estos tres espacios permiten el equilibrio del mundo andino.

Para comprender el pensamiento hay que entender las manifestaciones rituales o festividades y su significado en conjunción con los elementos participantes, según las funciones asignadas dentro del modelo Aymara. Como analogía, los grandes eventos

rituales van acompañados de la música especial, el año ritual se entiende como una larga composición musical con sus tiempos fuertes y débiles, de acuerdo a las fechas importantes del calendario, como los ritos de siembras, cosechas y sus tiempos menores, como cortar un árbol, desraizar arbustos, etc.

En el área Aymara existe una diversidad de tierras fértiles con hermosos parajes, como quebradas, cerros, laderas, montiscos, de clima también diversificado, thayapacha, jallupacha y lupipacha, temporal frío (invierno), temporal de lluvia (verano) y temporal de sol, respectivamente. Esto permite una producción agrícola diversificada, formando un sistema de terrazas que proviene del sistema inca, como testimonio de tiempos de esplendor del área andina, que aún se observa en la precordillera de esta zona, aunque la mayor parte de ellas se encuentran en total abandono.

En la precordillera, sector de este estudio, la diversidad de tierras con diversidad climática exige el conocimiento y dominio de tecnología. Este sistema tecnológico ritual y de festividades es parte de esta diversidad cultural y económica, que permite garantizar un óptimo desarrollo de la producción agrícola. Las comunidades con experiencia en la tecnología andina perciben que las deidades ancestrales presentan necesidades básicas al igual que el ser humano. Cuando no son correspondidas en sus necesidades, son sensibles como cualquier otro ser viviente y pueden afectar negativamente el proceso productivo agrícola. De ahí que la población Aymara sea creyente y procure mantener el equilibrio de reciprocidad, de acuerdo a las normas y principios andinos.

Por sensibilidad ecológica, se deben entender las alteraciones ambientales provocadas por elementos sobrenaturales, causando desequilibrio en el proceso productivo, como también en la ganadería. *“La interdependencia entre el ser humano*

*y la naturaleza permite una coexistencia armónica, puesto que se necesita a uno y a otro dentro de un espacio que obedece a las normas aymara*<sup>134</sup>.

La complejidad de accidentes geográficos y relatividad de clima exige un amplio conocimiento de tecnología agrícola, por lo que es imperativa la transmisión de tecnología Aymara a las nuevas generaciones desde temprana edad. Esta modalidad de transmisión viene junto con el proceso y desarrollo de la vida social y familiar andina. En efecto, la transmisión de tecnología está regulada por la mitología, tradiciones, creencias y ritos. En la foto 1, podemos visualizar como la comunidad se reúne en las terrazas de cultivo en torno a la realización del rito.

Foto N° 1, Terrazas y la comunidad.



Fuente: Revista Musical Chilena, jul. 2002, vol.56, N° 198, Pág.45.

### **La música en el proceso ritual.**

La música tradicional, como comportamiento social y cultural, surge de la creatividad espontánea individual y colectiva, siendo ella entidad ordenadora de manifestaciones sociales y religiosas, que emerge de lo más profundo del ser humano.

<sup>134</sup> Harris, Olivia. *“Pacha: En torno al pensamiento aymara”, Raíces de América. El mundo Aymara*. Editado por Xavier Albó. Madrid 1988: UNESCO, Alianza Editorial. Pág. 281.

Además, la música, como ente comunicativo, permite el diálogo entre los elementos participantes y enlaza las etapas rituales, proyectando las necesidades espirituales y sociales de la comunidad andina. *“La expresión musical, junto a otras, como la danza y la indumentaria, están íntimamente relacionadas con el medio circundante y, como tal, con las entidades tutelares andinas que guían el proceso de la producción agrícola”*<sup>135</sup>.

En este proceso de ritualidad la música juega el rol relevante en los festejos y, como elemento socializador por excelencia, va guiando los pasos del proceso ritual. Cada acción, cada ceremonia está regulada por la música que muestra su razón de ser y, como valor intrínseco, perdura en el tiempo y espacio como parte importante del proceso de la vida andina.

Cada manifestación ritual o festejo posee su propia personalidad con esquemas establecidos, que definen su identidad y significación. Junto con tener la música una importancia de primer orden como ente marcador de las distintas etapas del ritual, como valor comunicativo, relaciona el ser humano con el entorno ecológico, dentro de una concepción abstracta y pragmática de los entes participantes. Junto a la música, la danza también reviste especial importancia en el desarrollo del rito de Pachallampi.

El proceso del ritual de siembra se realiza con la música a fin de obtener mayor efectividad y fluidez en las relaciones simbólicas y concretas con las deidades de la producción agrícola. La acción de la música se inicia con el comienzo de la actividad ritual. El primer acto ritual se realiza en la plaza del poblado, donde se reúne la comunidad presidida por los personajes rituales. Desde allí se desplazan, en caravana, hacia el lugar de la siembra, ubicado aproximadamente a cuatro kilómetros del poblado. Durante el trayecto se ejecuta rítmicamente en el instrumento de percusión, por uno de los miembros del grupo musical. El desplazamiento de la comunidad se

---

<sup>135</sup> Mamani, Manuel. *El rito agrícola de Pachallampi y la música en Pachama, precordillera de Parinacota*. Revista Musical Chilena., jul. 2002, vol.56, N° 198, Pág.45.

efectúa con sumo interés y optimismo, portando herramientas, elementos rituales, semillas de papas en este caso. Después de caminar desde el poblado, llegan al lugar de la siembra. Allí se instalan los elementos de la siembra y comienzan los preparativos previos al rito central, mientras el percutir del instrumento continúa, propiciando el ambiente festivo y ameno al lugar. El percusionista demuestra una profunda inspiración en la ejecución rítmica durante todo el proceso del rito. El grupo musical con instrumentos de viento se adapta a cada ocasión ceremonial con la ejecución musical correspondiente al acto. El ejecutante de la percusión sólo descansa cuando recibe la copa de licor para brindar en honor a la Pachamama y en el agasajo de comida ritual ofrecido por los encargados del festejo. El rito central del Pachallampi comienza con personajes rituales quienes, formados en parejas (varón y dama) y acompañados por la ejecución del ritmo musical, siembran la papa. El varón abre la tierra con la herramienta llamada chonta y la dama, al ritmo de la música, deposita las semillas de papas que lleva en el **Awayu**<sup>136</sup>, mientras que los sembradores repiten los versos hechos por el cantor y con el movimiento de la herramienta efectúan la acción de la siembra. Esta actividad rito-laboral continúa hasta completar la siembra en la terraza asignada para los personajes, con una duración aproximada de media hora. Después de este acto, la comunidad, formada de varias parejas, siembra con entusiasmo el espacio asignado previamente y ejecuta la siembra con el mismo esquema anterior. Como es tradicional en los festejos andinos, la juventud tiene su espacio en esta actividad tradicional. La juventud de ambos sexos se organiza en cuadrillas de parejas sobre una terraza asignada para ellos, comienza la siembra con mucho entusiasmo y con sentido competitivo. Mientras cantan los versos alusivos al acto, el varón abre la tierra con la chonta y la dama coloca las semillas de papa. Todas las parejas entran en competencia, el capataz controla el buen proceso de la siembra, sirviendo copas de licor o bebidas gaseosas a los competidores. La

---

<sup>136</sup> Manta Aymara de multiuso con variedad de colores.

cuadrilla que finaliza en menor tiempo la siembra será el grupo ganador, y sus miembros reciben parabienes y felicitaciones de los asistentes por su habilidad y destreza. Esta parte central del rito concluye con el baile colectivo del Pachallampi. En primer lugar, los personajes mayordomos y **Alfereces**<sup>137</sup> entre los bailarines, se toman de la mano en forma cruzada (foto N° 2) y danzan alrededor de las terrazas sembradas. Posteriormente, la comunidad y la juventud bailan el Pachallampi en la misma forma que los personajes.

Foto N° 2. Danza alrededor de las terrazas sembradas.



Fuente: Revista Musical Chilena, jul. 2002, vol.56, N° 198, Pág. 47.

La música no sólo tiene importancia en el baile, sino también en el proceso mismo de la ritualidad, marcando cada paso, cada sección del acto. Según la tradición oral sin la ejecución directa de la música la actividad no tendría los efectos esperados por la comunidad, como es la buena producción de la papa y otros productos de la zona.

Esta ritualidad concluye con el agasajo de comida ritual, ofrecida por los mayordomos de la festividad de la siembra, mientras que el grupo musical continúa la

---

<sup>137</sup> Son parejas de matrimonio con cargos de santos secundarios, que acompañan al mayordomo principal.

ejecución junto al percusionista a cargo del ritmo del Pachallampi durante todo el proceso de la ritualidad.

Muy al atardecer del día concluye el desarrollo del rito de la siembra y sus correspondientes ceremonias. *“La comunidad, siempre precedida por los personajes, regresa en caravana hacia el poblado, entonando los cánticos del Pachallampi al ritmo del percusionista. Algunos caminan un poco "mareados" por el licor, pero sin interferencias o perturbaciones en el trayecto, sólo con la satisfacción de haber cumplido con la costumbre, que se aprecia en los rostros, gestos y cánticos de la gente durante el trayecto”*<sup>138</sup>. De regreso al poblado se arrodillan y se dan los parabienes por haber cumplido con las deidades de la siembra y retornado sin novedad.

#### **Esquema musical y desarrollo del Pachallampi.**

Tanto la música como el baile del Pachallampi tienen sus propios esquemas rítmicos y melódicos identitarios que los diferencian de otras expresiones musicales y coreográficas andinas. Podemos sostener que la música del Pachallampi tiene una estructura rítmica y melódica propia y definida, que sustenta la originalidad del rito de la siembra. La melodía está basada sobre un tono mayor de compás binario 2/4, con un esquema musical simple y en cuartetos:

A = antecedente y B = consecuente.

Este esquema simple es enriquecido y variado con los versos que el cantor relata, con sentido afectivo, sobre el acontecer o la realidad del entorno ecológico mientras que la comunidad repite en coro las frases del cantor. En los versos el cantor, con cierta creatividad y espontaneidad, se refiere a la tierra, resaltando la riqueza y dignidad de la flora y ecología, en la que incluye la conducta del ser humano.

*“Desde los tiempos precolombinos los pueblos andinos han mantenido sus técnicas y sistemas de producción agrícola y ganadera, que identifican social y*

---

<sup>138</sup> Berg, Hans van Den. *Los ritos agrícolas en la religión de los aymaras. "La tierra no da así no más"*. Impreso Talleres HISBOL. La Paz. 1989. Pág. 43.

*culturalmente a cada comunidad aymara*”<sup>139</sup>. Según se ha dicho, la actividad ritual de Pachallampi consiste en sembrar la papa mediante ritos y ceremonias a beneficio - en este caso de la festividad del santo patrono del poblado de Pachama. A través del sistema ritual andino se rinde culto a la Pachamama, deidad de fertilidad, y a otras deidades, como Mallkus y T’allas (nombres honoríficos en Aymara a los entes de la naturaleza), mediante libaciones de phawa y ch’alla, complementado con el rito de sahumero. El ritual de Pachallampi se inicia con el rito de apertura en la plaza del poblado, donde la comunidad, por tradición, es convocada y solicitada por el mayordomo quien compromete la participación activa de personajes tradicionales. A continuación, todos emprenden la caminata en caravana hacia el lugar de la siembra, con los elementos rituales, herramientas de labranza, instrumentos musicales. Luego, dándose los parabienes de buena suerte en la actividad, avanzan con gran regocijo y optimismo hacia el lugar: yapu uraqui.

Foto N° 3. Personajes tradicionales de Pachama



Fuente: Revista Musical Chilena, jul. 2002, vol.56, N° 198, Pág. 49.

<sup>139</sup> Grebe, María Ester. *Cosmovisión aymara*. Universidad de Chile. Revista de Santiago. Pág. 203.

Después de llegar al lugar, con profunda actitud de reverencia. Se prepara la mesa ritual y se colocan en cada sitio las semillas de papas, materiales de cocina, los instrumentos musicales y las herramientas de labranza, junto a todo lo demás que van a usar en el proceso ritual. Selección de semillas: paralelamente a las ceremonias preliminares en la mesa ritual, un grupo de damas, con dominio en el tema, clasifican y seleccionan las semillas de papa, sobre una manta artesanal extendida en el suelo. Luego de seleccionadas, hacen entrega al capataz y éste al personaje sembrador, **satiri**<sup>140</sup>. Junto a los sembradores, asignan una porción de terreno en las terrazas a cada grupo de labradores, y comienza la siembra ritual acompañada por el cantor y el grupo musical. Indumentaria: la indumentaria es otro de los elementos importantes del rito de Pachallampi. La vestimenta tradicional identifica y caracteriza los personajes de la siembra. Los mayordomos usan ponchos de color con diseños andinos y las mujeres mantas de color, todos con sombreros adornados de flores en forma de guirnalda.

#### **Actividad ceremonial de la siembra.**

a) Siembra por los personajes: Después de seleccionar las semillas de papa, se inicia la siembra por los personajes con cargo, como mayordomos, con acompañamiento del grupo musical. El cantor ejecuta los versos de Pachallampi, mientras los sembradores repiten o corean los versos y frases del cantor. Apoyado por el ritmo y el giro melódico, el varón abre la tierra con la chonta y la dama coloca un puñado de semillas de papa. Cada pareja avanza con la siembra en un movimiento uniforme, mientras la comunidad observa atentamente dichas acciones.

b) Siembra por la comunidad: Una vez concluida la siembra por los personajes, lo hace la comunidad adulta. Sus miembros, premunidos de herramientas de labranza, realizan la siembra, siguiendo las mismas acciones anteriores, acompañados del cantor y grupo musical.

---

<sup>140</sup> Labradores de la tierra o sembradores Aymaras.

c) Siembra por la juventud: Después de concluir la comunidad, continúa la juventud de ambos sexos. Inician con mucha alegría la siembra de la papa, realizándola en competencia, al son de la música. Al igual que en las acciones anteriores, el varón abre la tierra con la chonta y la dama deposita la semilla de papa en el surco abierto con movimientos rítmicos. Mediante esta acción la pareja de jóvenes demuestra sus habilidades y dominio de la tecnología agrícola.

d) La competencia y el humor: El juego y el humor se hacen presente en las acciones de la siembra, de modo de hacerla más amena y motivante. La ejecución de la competencia se realiza en terrazas asignadas previamente, con la siembra en cuadrillas de tres o cuatro parejas. Quienes finalizan en menor tiempo la porción asignada de tierra, será el grupo ganador, el que será congratulado por el capataz y los personajes. El grupo ganador es merecedor de los brindis de t'inka, licor tradicional, y baile de Pachallampi. Asimismo recibe el reconocimiento de toda la comunidad por el dominio de la tecnología andina.

### **Floreo o Wayñu.**

Metafóricamente se dice que este ritual es para celebrar el matrimonio de los animales (ganado). Esto coincide con la época de lluvias en los camélidos.

En la ceremonia se utilizan normalmente elementos materiales y simbólicos de la cultura Aymara. Concluida la ofrenda a los espíritus tutelares, se hace la siguiente recomendación al ganado. *“Ahora son los que van a procrear, por ustedes es que nosotros vivimos, nunca nos van a olvidar... ahora coman y beban porque es su día”*<sup>141</sup>.

Después de esta recomendación se les arroja mixtura y se les ch'alla con vino, se le colocan flores de lana, (aretes: t'ikacha) y serpentina al ganado simbolizando su unión. Más tarde se les tiñe la cabeza y el pecho de rojo, (en algunos lugares se usan las flores de cardenal) y le cuelgan una campanilla Pachamama.

---

<sup>141</sup> Grebe, María Ester. Op. Cit. Pág. 175.

*“Un tema ya bastante tratado por la antropología andina, es el de la verticalidad como una base de la antigua economía y organización social de los aymaras. Este tema es ahora actualizado por el material de algunos instrumentos de viento y por algunos adornos de los participantes en los bailes, como las plumas de suri, papagayos y otros pájaros de la Amazonía, o la qhawa, adornos que se oponen a las plumas de la pariwana y los cueros de zorro, de la vicuña o del puma, animales originarios del altiplano. Respecto a los instrumentos musicales, la verticalidad espacial se combina con una bipartición del año agrícola, que definen la disposición de cada instrumento”<sup>142</sup>.*

Para finalizar el presente capítulo se determinaron los aspectos fundamentales de la expresión musical desarrolladas en el ámbito mágico-religioso de la cultura Aymara prehispánica, donde se destaca la gran diversidad de ritos y de ejecución de estos, destacándose principalmente la habilidad de los personajes de la comunidad para efectuar cada uno de los rituales, dando énfasis a los aerófonos, instrumentos de viento, dado que el viento melódico se comunica con la naturaleza y genera el orden entre lo inmanente y lo trascendente, de ahí que los instrumentos y los ritos y, en general, la música misma, forman parte de esa densa red de oposiciones y correspondencias, en la que la caracterización y funcionalidad de cada uno de los ritos es fundamental para poder comprender los aspectos más relevantes de cada uno de éstos y asimismo comprender la funcionalidad de las danzas.

Todo evento social posee una ritualización y la música es parte de esta recreación, que está estrechamente ligada a la estructura de la cosmovisión de las comunidades andinas, y su relación con la naturaleza. Es así que, los cultos al Inti, la Pachamama, los cerros, denominados en lengua Aymara, Mallkus y los antepasados, entran en esta relación buscando un equilibrio permanente entre el hombre y lo sobrenatural.

---

<sup>142</sup> Berg, H.; Schiffers, N. Op. Cit. Pág. 327.

Los instrumentos también poseen ciertas cualidades y son interpretados en ciertos momentos, diferenciándose así su ejecución en distintos momentos rituales del Ciclo Agrícola, además recrear los sonidos mismos de la naturaleza como por ejemplo el viento, la lluvia, el agua y las aves entre otros, provocando una estrecha y honda relación entre al Aymara y su entorno geográfico.

Finalmente, en la vida de los pueblos prehispánicos andinos, la música juega un rol importante, ya que cada acontecimiento cotidiano, cada festividad religiosa comunal y cada ritual están acompañados por cánticos y música. Por su parte, la música andina en su estado original es cósmica, transformando este devenir del silencio o del bullicioso caos a una composición armónica y dinámica, lo que permite reflejar el orden universal.

Como ya nos es conocido, podemos asimilar la cosmovisión en su totalidad y asimismo las tonalidades musicales que están determinados por su frecuencia y, por esta razón, podemos considerar los tonos como un reflejo de sonidos naturales. La combinación armónica de estos tonos que están al unísono con el ambiente natural es la fuerza motriz de la música andina.

### Capítulo III.

## La reestructuración del mundo musical Aymara bajo la influencia española.

*“Los cambios provocados por la llegada de los europeos a América fueron los más dramáticos, profundos y violentos conocidos hasta entonces por las culturas indígenas. Los primeros eventos que hicieron desaparecer los conquistadores, como parte de su campaña de “extirpación de idolatrías” fueron los grandes rituales, incluyendo las músicas y los objetos relacionados con ello. A pesar de esta pérdida irreparable, pronto se iniciaron los procesos de cambio, asimilación, sustitución, reinterpretación e invención ante el encuentro de dos mundos que, en el terreno sonoro, tenían tantos puntos en común como en contra.”<sup>143</sup>*

El objetivo de este capítulo es aproximarnos a los grandes cambios y transformaciones que sufrió el mundo andino, sobretodo en lo que tiene relación con el aspecto sonoro dentro de lo que hemos denominado música Aymara. Creemos que estos se dieron mediante la incorporación de elementos europeos que fueron impuestos a esta cultura, que en cuanto a proporciones es claramente menor en comparación a la occidental. Debido a procesos de aculturación y posterior transculturación generados en América Hispánica, se evidencia una adquisición de los nuevos elementos que intentó introducir el mundo occidental, haciendo hincapié en la expresión musical que posee gran importancia como elemento estructurador de la cultura, según nuestro juicio. Sin embargo, no queremos perder de vista que estos cambios se impusieron a través de la violencia y del terror, llegando incluso a tomar características de dramáticas para esta cultura prístina.

---

<sup>143</sup> Pérez de Arce, José. Op. Cit. 1995. Pág. 58

Los conquistadores se ocuparon de extirpar bruscamente todos los elementos que tuvieran relación con las creencias e ideologías de este mundo andino, ya que eran diametralmente opuestas a las que pudieran observarse en la cultura occidental. Por este motivo, el conquistador quiso y, claramente logró establecer sus doctrinas y sus creencias sobre el mundo andino transformando el carácter musical. De esta forma, asistimos a la reestructuración de los ejes centrales de la cultura menor entre los que, a nuestro juicio uno de los más relevantes es el aspecto musical, que abarca todos los ámbitos por medio del que la cultura Aymara se organiza.

A pesar que las estructuras e ideologías impuestas por el mundo occidental sobre el mundo Aymara fueron violentas y profundas. Sin embargo, se mantuvieron algunos elementos propios, entre los que podemos destacar algunos de los instrumentos musicales, aunque varios cambiaron sus nombres originarios, no perdieron sus características melódicas. La música no perdió del todo el sentido ritual que la caracterizaba en la época prehispánica, los occidentales no lograron eliminarla completamente, sino por el contrario, se fueron fusionando y posteriormente, fueron adaptadas en un proceso de sincretismo y simbiosis cultural, que potenció la música principalmente en un aspecto sonoro y melódico.

El mundo Aymara, así como todas las etnias indígenas que habitaban en el actual territorio nacional y en América en general, se transculturaron con los españoles. Existió un gran intercambio cultural, el que se dio para ambos lados, es decir, la cultura andina tomó patrones de la civilización occidental y éstos a su vez tomaron características indígenas, en un largo proceso de transculturación.

*“Así mismo realizan algunas de sus fiestas en las ciudades pues hay algunos que ya no regresan. Aquí podemos observar el fenómeno de la reetnificación y constatar que bajo ciertas condiciones la identidad se va renovando y transformando para volverse dinámica y cambiante. Recordemos entonces que aunque muchos autores digan que la etnicidad y la identidad aymara está desapareciendo, esta no*

*desaparece sino que se reformula y adquiere distintas caras, se transforma sin que esto signifique la eliminación de la comunidad aymara”<sup>144</sup>*

Como vemos, la incorporación del mundo occidental sobre las estructuras que tenían determinadas los indígenas, se traducen en significativos cambios que golpean el singular modo de vida de éstos, otorgando una nueva característica a su propia identidad, siendo transformada mediante un proceso que podemos denominar asimilación o bien, en ámbitos más generales una hibridación de los patrones que caracterizan y determinan a una cultura.

*“Arriaga menciona una veda de otro tipo, que proviene del periodo posterior y está relacionada con la cristianización del territorio andino. Resulta, que los europeos estaban concientes de la función simbólica que los instrumentos musicales desempeñaban en las culturas indias. Arriaga propone decididamente prohibir a los indios el uso y la posesión en general de los vestidos y otros instrumentos que sirven para mantener y extender la idolatría. Entre otros menciona “a los tambores, con los cuales celebran sus borracheras”<sup>145</sup>.*

Acabamos de ver dos posturas sobre el impacto que produjeron los españoles en el mundo andino. Es nuestra labor descubrir cómo éstos afectaron la vida del Aymara. Sin embargo, para nadie es novedad que el principal objetivo de los españoles era ejercer dominio y control sobre todos los territorios que le pertenecían a la Corona Española. Uno de los elementos utilizados para lograr este objetivo fue la evangelización de todos los habitantes, basándose en la imposición del cristianismo como un medio para salvar el alma de los indios y, obviamente, la imposición de todos los símbolos que del cristianismo se desprenden, considerando el bautismo, las imágenes, los Santos, los rezos, etc., tradiciones y festividades que involucran el ámbito musical. Todo esto sin dejar de mencionar que también impusieron su forma

---

<sup>144</sup> Kessel Van Juan. *Criar la vida: Trabajo y tecnología en el mundo andino. “Criar con cariño y respeto”*. Vivarium Editores. 1992. Pág. 44

<sup>145</sup> Grunzyczynska, Z. Op. Cit. Págs. 120-121.

de vida y especialmente su acervo cultural, el cual era muy fuerte e intentaron expandirlo en su totalidad en el territorio.

### Instrumentos musicales: Primeras transformaciones.

Adentrándonos en el tema de los instrumentos, podemos mencionar que existieron algunos de ellos que continuaron con su función y nombre original, sin embargo, la mayoría de los instrumentos indígenas sufrieron cambios de nombre por parte de los españoles, ya que los rebautizaron con nombres más conocidos para ellos o con los que encontraron tenían alguna similitud, tanto a nivel estructural como en el funcionamiento o el sonido que emitían al ser ejecutados. Otro aspecto que podemos mencionar se refiere a la introducción de cierto tipo de instrumentos por parte de los españoles, quienes cambiaron en forma sustancial la manera de hacer música de los indígenas Aymaras “...en las obras de los cronistas o en los diccionarios de los dos primeros siglos de la Colonia, se encuentran varios datos... por los que llegamos a confirmar que los aymaras precoloniales tocaban varias flautas, acompañadas por tambores. Otros tipos de instrumentos, como los cordófonos, fueron traídos por los españoles. Algunos como la guitarra, fueron asumidos como tales por las etnias andinas, otros fueron transformados para construir un nuevo tipo de instrumento con es el caso del charango”

Cabe mencionar que para el español no todo le fue desconocido, ya que encontró algunos instrumentos que tenían gran semejanza con los que conocían “...La existencia de orquestas con registros semejantes a los occidentales (contralto, soprano, tenor y bajo)\* de diferentes tamaños causó admiración al europeo en la época de la conquista, despertó el comentario de muchos cronistas como Garcilazo de la Vega en Cuzco en 1550 “como un conjunto de violas las anturas vienen en varios registros”. En realidad estos registros, a diferencia de los europeos que se

---

\* Contraalto: voz media entre tiple o soprano entendida como una voz aguda y tenor, es decir, voz media entre la de contralto y la de barítono, voz media entre las de tenor y bajo.

*refieren a rangos melódicos, exponen aquí al criterio de “timbre-armonía”, propio de la región, que consiste en considerar los distintos registros como partes de un solo instrumento que toca simultáneamente la misma melodía ampliándola de octava en octava (a veces en quintas también), transformando así el timbre del sonido en un objeto tan variado y sofisticado como la melodía”*<sup>146</sup>

Producto de lo expresado anteriormente, nos podemos dar cuenta que muchos de los instrumentos incorporados por los españoles tuvieron gran aceptación hasta el punto de arraigarse en la forma de hacer música de los Aymaras, la Guitarra fue asumida como un instrumento propio o característico de la música Aymara, asimismo existió la posibilidad de hacer sus propios instrumentos con elementos autóctonos que le proveía su entorno, incorporando los cordófonos a su forma de hacer música.

Por otra parte, las similitudes que encontraron los españoles fueron más bien de orden estructural en cuanto a la música, referido principalmente al sonido de los instrumentos y las canciones que interpretaban en grupos, asociándolos con el modo en que ellos ejecutan la música, así se relacionaron como por ejemplo; los coros, a los que estaban acostumbrados los españoles, de esta manera se les comenzó a denominar con nombres hispanos a algunos ámbitos de la ejecución musical Aymara, aunque muchos instrumentos y vocablos simplemente fueron desapareciendo.

El Pincollo no fue el único instrumento que sufrió transformaciones importantes, la música andina en general sufrió una gran transformación. *“...La introducción de las cuerdas produce el mayor impacto musical. Estas no fueron conocidas en tiempos prehispánicos, lo cual conforma la mayor diferencia en los conceptos musicales entre ambos continentes: para el europeo la música estaba basada principalmente en las posibilidades melódicas de laúdes, guitarras y violines y en su posibilidad de*

---

<sup>146</sup> Pérez de Arce, José. Op. Cit. Pág. 44.

*combinación coordinada en el pulso, pero independiente melódica y rítmicamente, dando como resultado la polifonía europea... ”<sup>147</sup>*

Entre los instrumentos que permanecieron y sobrevivieron a la llegada del español, tenemos el caso particular de la Quena. *“La quena fue un instrumento sumamente popular en la época prehispánica y continua siéndolo todavía, conservando incluso su nombre indígena que proviene del quechua, lengua originaria de Los Andes... Aunque tuvo otras denominaciones en otras lenguas indígenas antiguas, ya que el padre Ludovico Bertonio en su “Vocabulario de lengua Aymara” de 1653 la denomina **quena-quena**... Sin embargo Fray Domingo de Santo Tomás, en su “Lexicon” de 1550, da además el vocablo de **pingollo** como flauta, y Diego González de Holguín, en su diccionario de 1608 el de **pincollo**, que son diferentes transcripciones de una misma voz quechua que no diferencia entre la u y la o ”<sup>148</sup>*

Como podemos verificar, la Quena es uno de los pocos instrumentos que continuó con su nombre originario, manteniendo las mismas características y funciones propias del mundo Aymara, cabe mencionar que este instrumento amplió los registros sonoros, incorporando las notas occidentales en una escala cromática, alcanzando así todas las notas musicales.

Sin embargo, no podemos decir lo mismo del Pinquillo, por ejemplo. *“El Pincollo es una flauta vertical con agujeros frontales de digitación. Sin duda, constituyó un instrumento prehispánico que, con la llegada de los españoles adquirió nuevos elementos que le dieron distintos matices musicales. Bertonio advierte sutilmente este proceso de incorporación de novedades técnicas en los antiguos instrumentos ”<sup>149</sup>*

Los europeos tenían música totalmente estructurada, ya que contaban con escalas pentatónicas, las que se utilizan mayormente con cinco notas musicales (re-fa, mi-sol, la) y pentagramas, entendido este como un sistema moderno de notación musical que

<sup>147</sup> Pérez de Arce, José. Op. Cit. Pág. 58.

<sup>148</sup> Cabello, Paz.; Martínez, Cruz. Op. Cit. Pág. 31

<sup>149</sup> Sánchez. Walter. Op. Cit. Pág. 16.

emplea cinco líneas sobre las cuales se escriben las notas musicales indicando el tono deseado para su ejecución. Es decir, la música Aymara poseía estructuras, normas y reglas, las que si no eran cumplidas se desarmonizaba la función musical. Podemos inferir entonces, que la música para el español tenía un carácter estético que tenía la obligación de sonar perfectamente melódico, sin posibilidad de error. Por otro lado, los Aymaras tenían una forma de hacer música totalmente opuesta, ya que el objetivo de la música Aymará era principalmente ritual, ya que se tocaba música para agradecer a las deidades, en especial a la Pachamama y a los Mallkus, asimismo para hacer alguna petición, tanto agrícola como de bienestar de la comunidad o beneficio propio, es decir, podemos entender la música como un metalenguaje. La música Aymara, desde la perspectiva occidental, no tenía ningún tipo de estructura ni de orden. Sin embargo, los músicos Aymaras ejecutaban los instrumentos en honor a sus deidades de acuerdo al contexto en que se realizaba el rito. Con la introducción de instrumentos foráneos traídos por el español, entre los que se destacan los cordófonos, generó en el pueblo Aymara una gran problemática, debido a que se vieron en la obligación de tener que incorporarlos a sus propios conjuntos musicales debido a que estos fueron lo suficientemente atractivos como para incorporarlos en el propio quehacer musical, generando profundas transformaciones dentro del grupo que ejecutaba los instrumentos, porque debían designar a personas para aprender a dominar estos nuevos instrumentos para incluirlos al carácter sonoro y melódico. Esto no fue sencillo, ya que tuvieron que incorporar el sonido de estos instrumentos foráneos a los sonidos que ellos ya conocían para que el producto no fuera distorsionado, o por lo menos, no totalmente y que en algún grado el resultado musical fuera lo más similar al original. Para los Aymaras los instrumentos musicales tenían un particular sentido: ellos pretendían que cada sonido que emanara de los instrumentos igualara algún sonido de la naturaleza. Esto para los españoles resultaba ser algo sin mayor trascendencia, ya que para ellos el fin único de la música era que

tuviera un sonido armonioso. *“En Los Andes, la incorporación en el proceso de mestizaje de las cuerdas, crea orquestas mixtas, que se dividen los papeles entre instrumentos melódicos y armónicos, como en la orquesta típica quechua que incluye dos violines que cantan la melodía..., y un arpa que realiza el acompañamiento”*.<sup>150</sup>

Producto de lo anterior, podemos decir que muchos instrumentos que siendo originarios de la cultura menor, se vieron afectados y transformados, muchas veces perdiendo el sentido que estas tenían en su época de mayor esplendor, como resultado de la pérdida del sentido original de estos, adquiriendo nuevas formas en la expresión musical Aymara.

*“...Los instrumentos melódicos cumplen las funciones que antes cumplían las flautas, los violines reemplazaron a las kenas, conservando los mismos esquemas melódicos”*<sup>151</sup>

A pesar de que varios instrumentos fueron reemplazados por los provenientes de occidente, éstos debieron adaptarse a las mismas formas melódicas que tenían los instrumentos antiguos, esto para no perder el sonido característico de esta cultura y más aún para poder ejercer un efectivo control sobre estos lugares, mediante la interpretación musical.

Como un elemento anterior a la influencia española es la ocasión en la que se realizaba la ejecución de la música, quedando de manifiesto que...

*“A un grupo pertenecen dos tipos de canciones. El primero lo constituyen canciones presentadas en el contexto de ceremonias agrarias y el segundo, las canciones que comentaban los acontecimientos del pasado, lo que indicaría su carácter épico”*.<sup>152</sup>

Como vemos, la música andina no era sólo instrumental, sino también cantada, había diferentes tipos de canciones según la situación en la que se encontraran. Por lo tanto, al igual que el **tono**, tenía una intencionalidad particular, asimismo cumplían

---

<sup>150</sup> Ibíd. Pág. 59.

<sup>151</sup> Sánchez. Walter. Loc. Cit.

<sup>152</sup> Grunsczynska, Z. Op. Cit. Pág. 91.

funciones sociales que determinaba el uso de una canción según lo estimara conveniente la ceremonia.

*“Más al norte, los aymaras hacia el 1600, acostumbrados a los dúos y coros en que las voces de las mujeres se elevan agudísimas, mientras que las de los hombres bajan a los graves y roncas, todos al unísono, distinguen la “boz” de “uno de buena boz”, asimismo diferencian la “aguda boz”, de la “boz delgada, de “uno que no tiene boz delgada que levanta mucho como tiple. O contralto”, de la “boz gruesa, o muy baxa”, de la “boz gruesa” o “!ronco” de “boz ronca”; la “boz buena suave” de la “boz mala” y la “boz desabrida”. Asimismo distinguen “bozear desatinadamente” de “campear la boz, oyrse sobre todas las otras”, “cantar”, “gargantear” de “gorjear los paxaros o cantores”.*

*Los cantos se diferencian por su función, tiempo y modo.*

*También dice Bertonio que “bailar y cantar siempre van juntos” música y acción, otra constante americana; ya sea en el animado baile ritual, en el trabajo colectivo o en el misterioso accionar chamán”.<sup>153</sup>*

Podemos identificar entonces, que existe una diversidad musical, quedando de manifiesto una estructura y clasificación de ésta.

La intencionalidad que tienen determinadas canciones es consolidada tras la incorporación del **tono** español y la utilización de las voces de los participantes en los coros durante las ceremonias, las que se destacan por los distintos matices que poseen las canciones, debido a las características de las voces de cada uno de los integrantes y también tomando en cuenta el contexto en el que desarrolla la ceremonia.

Podemos determinar que con la incorporación de los elementos españoles a los antiguos ritos, los participantes comienzan a adquirir una función determinada dentro del grupo, es decir, comienza a observarse una especialización en el carácter musical, clasificándose básicamente en cantores, músicos, bailarines, etc., que anteriormente

---

<sup>153</sup> *Ibíd.* Pág. 16.

era realizado según lo requería la ceremonia o festividad, sin dedicarse específicamente a cada una de estas funciones. Para lo que se requiere de una preparación en cada uno de estos ámbitos, dejando de lado otras funciones que antes tenían dentro del grupo. Esto en el marco de una presentación perfecta desde del punto de vista estético, lo que era fundamental dentro de la cultura europea.

*“...Los aymaras se mostraron muy resistentes a influencias externas, aunque recientemente el número de bandas (con instrumento de viento de origen occidental), en las fiestas de las comunidades aymaras, tienden a crecer.”<sup>154</sup>*

El mundo europeo introdujo nombres y usos a los instrumentos y a quienes se encargaban de interpretarlos, asignándoles un nuevo carácter y función. Esto lo podemos comprobar con la incorporación de instrumentos de cuerda como el Charango. *“El charango constituye un instrumento vinculado principalmente al canto y el amor. Su uso está circunscrito entre los campesinos jóvenes más que todo, por lo cual durante las distintas festividades religiosas que dominan esta ciclo se observa pequeños grupos o tropas de charangueros seguidos de imillas cantoras. Sin duda, esta vinculación amorosa es la mas importante en el charango.”<sup>155</sup>*

Queda en evidencia, la utilización de instrumentos como el Charango queda circunscrita a manifestaciones de todo tipo, a pesar de no ser un instrumento autóctono del mundo Aymara, que surgió tras el contacto con el español, ya que fue por medio de éste que dicho instrumento fue creado, con un carácter trivial en su ejecución, en el sentido que comienza a ser utilizado con fines distintos a lo que eran las tradiciones y costumbres de los pueblos autóctonos, tomando un carácter más bien romántico, siendo utilizados con fines recreativos.

*“Resulta evidente, siguiendo fuentes iconográficas, que el charango desde períodos tempranos de la colonia tuvo una dispersión amplia. Las portadas*

---

<sup>154</sup> Berg, H y Schiffers, N. Op. Cit. Pág. 310.

<sup>155</sup> Sánchez, Walter. Op. Cit. Pág. 27.

*esculpidas con sirenas tocando el charango en los templos coloniales desde Potosí hasta el sur del Perú, muestran su difusión.”<sup>156</sup>*

Siendo patente, la expansión de los instrumentos occidentales en el área andina, los que se consolidaron gracias a los grandes centros económicos del Virreinato del Perú, siendo de tal manera era más fácil que las culturas menores, como la Aymara, tuviera un mayor acercamiento hacia las nuevas características y utilización que presentaban los instrumentos musicales occidentales.

*“...En los instrumentos acompañantes se dio algo nuevo: si bien el arpa quechua toca al modo del “bajo continuo” europeo barroco, lo andiniza, lo hace más armónico, rítmico e irregular”<sup>157</sup>*

A pesar de que hemos sido testigos de una europeización de la música andina, podemos observar que un instrumento europeo, en este caso el Arpa, tomó características andinas, lo que nos hace reflexionar que la transculturación se dio en una forma similar, tanto para los españoles como para los grupos Aymaras.

### Los primeros indicios de transformaciones

Sin duda el mundo occidental tiene gran importancia en las estructuras culturales del mundo andino y en las transformaciones que éstas comienzan a presentar.

Refiriéndonos al ámbito musical, que nos interesa, debemos identificar qué tipo de cambios podemos visualizar con la introducción del mundo occidental en el territorio andino.

Desde el primer momento podemos distinguir las transformaciones que se destacan en el aspecto musical, tan simples para los españoles como la incorporación de nuevas denominaciones en algunas estructuras musicales, una de ellas es que se otorga clasificación a ciertas estructuras que anteriormente no la poseían, siendo una de ellas la adopción de la palabra **tono**, entendido como el grado de elevación del

---

<sup>156</sup> *Ibíd.* Pág. 31.

<sup>157</sup> *Ibíd.* Pág. 59

sonido que se incorporaba a la nueva forma de estructurar la música, según la intención o el estado de ánimo del que habla, el que los Aymaras denominaban **taqui**, expresado en la forma de interpretación de las canciones y bailes en las ceremonias, por ejemplo, las intenciones de estas eran de acuerdo al contexto en que se realizaban. Para los españoles pudieron significar simples cambio, pero para los indígenas fueron profundas transformaciones que los obligaba a entender la música desde una nueva perspectiva.

*“Un término autóctono, del significado general parecido al “tono” español, es la palabra taki (taqui), que de vez en cuando aparece junto con los nombres propios de los géneros. En los diccionarios de lenguas quechua y aimara, así como en las crónicas, dicha palabra determina un baile, una presentación musical y un canto. Sin embargo en la mayoría de las descripciones de la actividad musical hechas por los cronistas, aparecen nombres propios de los tono particulares, como harawi, haylli”<sup>158</sup>*

Con lo anterior, queda de manifiesto que el **tono** ha sido incluido a los cimientos de la música Aymara, llegando incluso a incorporarse a la intencionalidad o el sentido de la música, asimismo los **tonos** llegaron a tener su propia clasificación dentro de la estructura musical.

A pesar que el término **tono** incorporado por los españoles a la música Aymara resulta novedoso, no podemos olvidar que se le asignó debido a la forma en que los Aymaras desarrollaban esta manifestación, y más aún porque estos últimos poseían una denominación muy similar a la occidental... *“El tono andino está estrictamente vinculado con la situación social. Se desarrolla, o más bien vive un proceso de transformación según el desarrollo de la situación. El tono “sucede” en cierto espacio del tiempo, cuyos límites, en teoría se determinan libremente, pero en la practica dependen del desarrollo de la situación. Como signo simbólico, el tono tiene*

---

<sup>158</sup> *Ibíd.* Págs. 20-21.

*valor solamente en el proceso de comunicación. La transmisión de la información es posible solo en el tiempo.*<sup>159</sup>

De esta forma el **tono** musical como concepto español comienza a adquirir gran importancia en la elaboración musical, es por esto que siendo una nueva noción para el Aymara comienza a tener un mayor significado que determina la expresión musical de éstos, aunque, no dejan de lado el sentido que le proporcionan a esta actividad cultural, y que con la nueva denominación queda mucho más especificada para la sociedad Aymara.

*“Tomando el tono como la base de la clasificación al repertorio musical descrito por los cronistas los podemos dividir en dos grupos: tonos ceremoniales y tonos comunes.*

*Parece que existía la posibilidad de presentar algunos tonos comunes en las situaciones ceremoniales, por ejemplo en ciertos momentos de la ceremonia, por lo general después de la parte rituales, tenían entonces en carácter lúdico.*

*Se puede observar también un grupo de tonos ceremoniales que pueden ser denominados como “movibles”, ya que aparecen en diferente contextos de la situación*<sup>160</sup>

De esto podemos desprender que la elección del **taqui** depende de la situación y del contexto en el que se esté desarrollando la expresión musical, es decir, el **taqui** se daba en forma innata dentro del grupo. Todos sabían como tenían que tocar y cantar en determinada situación, como por ejemplo en un ritual de agradecimiento o en un ritual fúnebre, donde el **taqui** utilizado era distinto según la ocasión, ya que dependía en gran medida de la incorporación de los sentimientos en la música, danza y canto.

Sin embargo, la llegada del español significa un cambio en todos los aspectos de la vida indígena. Tuvieron que reestructurar su mente a esta nueva realidad que se impuso a través de la violencia y la represión. Incluso la su manera de hacer su propia

---

<sup>159</sup> *Ibíd.* Pág. 24.

<sup>160</sup> *Ibíd.* Pág. 26.

música tuvo que ser reestructurada, debido a que los cambios se comenzaron a desarrollar en todos los ámbitos de su realidad, tanto social como cultural. Como vimos anteriormente, el sentido de la música tuvo un cambio trascendental, ya que para el Aymara la música poseía características sagradas, porque la utilizaban solamente para fines ceremoniales, es decir, para lograr obtener algún tipo de contacto con sus dioses, ya que la música los transportaba a otra dimensión mucho más cercano a ellos. A diferencia de ellos, los españoles dividían su música en sacra y profana, ya que tenían música determinada para distintas ocasiones, tanto religiosas como lúdicas.

Con la nueva estructuración que se incorporó a la expresión musical, los Aymaras empezaron a vivir la música con otro sentido; la intencionalidad ahora viene impuesta. Por lo tanto, se deben regir por normas preestablecidas del mundo español para la realización musical, ya no viven la música como lo habían hecho hasta hace unos años atrás, donde esta fluía de manera espontánea, en la que importaba expresar los sentimientos que afloraban de acuerdo a la situación en que se encontraban los participantes, es así como la improvisación de la música y cánticos de las batallas ganadas, de celebración o rito, comenzaron a tener otras características, la música comienza a quedar plasmada por medio de la escritura y, es así como podemos determinar que comienzan a consolidarse las normas que regirán a la nueva expresión musical Aymara.

Se puede afirmar que la expresión musical Aymara comienza a reinventarse con los elementos que fueron introducidos por el español, como por ejemplo: el antiguo **taqui** fue sustituido por el **tono** el que posee una intencionalidad de antemano, de esta manera los instrumentos también modificaron el sentido original. En pocas palabras, podemos sostener que la música Aymara en general sufrió profundas transformaciones, sin embargo, éstos no lograron erradicar totalmente las costumbres ancestrales del pueblo Aymara.

## Reinvención de la cosmovisión Aymara durante el proceso de colonización, siglos XVI, XVII y XVIII

La cosmovisión indígena tiene relación con la manera de ver y de interpretar el mundo y la realidad que los envuelve, así como de mirarse a sí mismo y comprender la función que cumple cada uno en el medio que está inserto.

Los procesos de conquista y colonización que comenzaron en el siglo XV y terminó aproximadamente en el siglo XVIII fue largo y agotador para ambas partes. Fue así como ambas culturas se complementaron. La valentía y la fuerza para imponerse, asimismo la resistencia para no dejarse avasallar, fueron poco a poco desgastándose dando lugar a una tolerancia mutua. Hablamos de tolerancia porque comprensión o entendimiento nunca existió. Ni al comienzo ni al final. Ni los españoles entendían a los Aymaras, ni los Aymaras a los españoles. Esto queda claramente demostrado en la cosmovisión que poseían los Aymaras, antes del contacto cambió de forma radical, el español impuso su propia cosmovisión, la que como ya hemos visto, era totalmente opuesta a la Aymara. Con esto podemos entender que comienza a consolidarse en el mundo Aymara un proceso de hibridación, afectando todas sus estructuras. Este proceso se puede ejemplificar de una manera mucho más concreta en el ámbito musical dentro del mundo Aymara. Recordemos que éstos interpretaban su mundo de acuerdo al orden natural. En este sentido, cobra vital importancia el medio geográfico en el que esta cultura se desarrolla. La cosmovisión Aymara está dotada de elementos muy particulares, ya que para ellos tiene gran importancia elementos naturales como el agua y la tierra. Podemos desprender que ellos han tenido que luchar frente a las adversidades geográficas.

Antes de la llegada de los españoles a América “... *el calendario aymara se mide exclusivamente por ritmo de crecimiento de tubérculos y gramíneas*”<sup>161</sup>. De esta

---

<sup>161</sup> Sánchez, Walter. Op. Cit. Pág.1.

manera nos podemos dar cuenta que la cultura Aymara se regía por un Calendario Agrícola, caracterizándolo como lo primero que encontraron los españoles al llegar al territorio.

La influencia occidental comenzó por derribar las estructuras naturales que regían al mundo Aymara y que le daba sentido a su vida. Una de las características que podemos visualizar como una transformación o cambio dentro de la cosmovisión Aymara, es la forma de segmentar el tiempo, el que en un primer momento se regía por un Calendario Agrícola, específicamente por el florecimiento de sus brotes, de esta manera podían determinar que se encontraban en una estación del año apropiada para la cosecha. Sin embargo, esto se vio desechado por la incorporación del calendario occidental con divisiones basadas en el ámbito religioso-católico, ya que *“en Oruro, por ejemplo, el año agrícola se divide en dos partes, sustentadas en un eje ritual que constituye anata (el carnaval): anata wayna (el carnaval joven) desde todos los santos hasta el domingo de tentación, y achachianata (el carnaval viejo) desde el domingo de tentación hasta todos los santos.”*<sup>162</sup>

Estos efectos los podemos determinar como las primeras transformaciones de la cosmovisión del mundo Aymara, debido a la influencia del europeo, más aun esto lo podemos ejemplificar en la construcción de un calendario religioso de la zona andina, descrito por Bernardo Guerrero de la siguiente forma:

---

<sup>162</sup> Berg, H. y Shifers, N. Op. Cit. Pág. 314.

Cuadro N° 1

**“Calendario de algunas festividades religiosas de la zona andina”<sup>163</sup>**

<i>DIAS</i>	<i>MES</i>	<i>FESTIVIDADES</i>	<i>COMUNIDAD</i>
06	01	Pascua de los negros	La Tirana
02-03	02	La candelaria, carnaval	Isluga y Tarapacá, Mamiña, Huaviña, Sibaya, Chiapa, Camiña y Apamilca
25	03	San José	Isluga
25	04	Semana Santa	Isluga
20	04	Fiesta de los dolores	Chijo
01	05	San Felipe	Isluga
02-03	05	San Isidro Labrador	La Hayca y Putre
01	06	Pentecostés	La Onzana y Mamiña
13	06	San Antonio	Isluga, Mocha, Camiña y Matilla
24	06	San Juan Bautista	Chiapa, Timar y Huaviña
29	06	San Pedro y San Pablo	Apamilca
16	07	Virgen del Carmen	La Tirana, Socoroma y Miñi Miñi

Fuente: *Escritos sobre la sociedad aymara*. Guerrero, Bernardo. Centro de Investigación de la Realidad del Norte Editores. Chile. 1998. Págs. 36-37.

Consideramos que otro aspecto importante dentro de la cosmovisión es la estructura social y cómo fue reestructurada de acuerdo a los intereses españoles. Por lo tanto, los cambios se comienzan a visualizar de una manera mucho más concreta al aceptar estos nuevos parámetros occidentales, tanto en el carácter cultural como social y principalmente musical.

La estructura social española se comienza a consolidar dentro marco indígena, interviniendo, tanto en los aspectos religiosos como en los rituales y ceremonias que lo componen, donde la influencia occidental se puede distinguir mediante la

<sup>163</sup> Guerrero, Bernardo. *Escritos sobre la sociedad aymara. Las festividades religiosas y su regionalización geográfica* Centro de Investigación de la Realidad del Norte Editores. Chile. 1998. Págs. 36-37.

participación de agentes de la sociedad española en estas ceremonias que son propias del mundo Aymara.

*“Las festividades están presididas por dos caciques y por los pasantes (un mayordomo y un alférez), quienes son los encargados de dirigir las ceremonias y abastecer a los participantes de alimentos y principalmente vinos y licores, durante esos días. La elección de caciques y pasantes se realiza cada primero de enero. Se eligen dos pasantes por festividades y estos no pueden serlo en las otras.”<sup>164</sup>*

Cabe destacar que la participación de los españoles en las festividades Aymaras, desempeñaban un rol a la altura de los máximos representantes del mundo indígena, tratando de destacar su importancia imponiendo su presencia en el nivel de mayor jerarquía dentro de la ceremonia, la que era respetada y asumida por los Aymaras, donde la expresión musical representaba un carácter de suma importancia y se encargaba de destacar la participación de los representantes en esta, debido que se incorporaron con mucha facilidad a los ritos Aymaras. Con este hecho podemos identificar que los españoles se insertaron en la sociedad indígena dentro de los grupos de mayor poder, mediante la dominación psicológica, en la que el mundo español se impuso a través de los cánones espirituales y de poder, representando su superioridad frente a los Aymaras, y por lo tanto, siéndoles más fácil adaptar y asumir nuevos cambios que apuntaban principalmente a las estructuras que regían su vida, exclusivamente en el aspecto ceremonial, insertándose un nuevo carácter musical a la cultura, debido a esto se expresa toda la creencia bajo la que desarrollaron su vida, es así como el español intenta demostrar su supremacía frente al mundo indígena.

---

<sup>164</sup> Guerrero, Bernardo. Loc. Cit.

## Sincretismo colonial en el mundo Aymara

*“...Observamos de hecho una coexistencia del culto oficial con el culto autóctono resumido en las “costumbres” por lo que coexisten también la fe en Dios, en Cristo y los Santos, con la fe en la, los Mallcus (espíritu de las montañas) y otras divinidades andinas. Los dos tipos de creencia no son experimentados como antagónicos sino como complementarios, la fe en Dios es una realidad pero existe una fuerte ignorancia respecto a los contenidos doctrinales del catolicismo fundamentados en la Biblia. El mensaje de la Iglesia cobra solo autenticidad para el andino en la medida en que coincide con la tradición religiosa andina y en la medida que esta tradición sea vigente...”<sup>165</sup>*

Por otro lado, sobre los enfrentamientos militares, políticos, sociales y económicos, el que causó mayor desestructuración fue la imposición de otros modos de aprender la realidad, y de interpretarla mediante la música, que claramente no eran conocidas por los indígenas. Esta nueva realidad que se les trataba de imponer, era diametralmente opuesta en todos los ámbitos, tanto sociales como culturales y religioso.

A pesar de ello, las creencias religiosas de los Aymaras coexisten junto con las españolas, existiendo la presencia de ambas en el espacio andino, sin que esto signifique un conflicto. Asimismo, podemos entender que existe una aceptación por parte de los indígenas del Dios cristiano, a pesar de que no comprenden su esencia, pero la asimilan porque posee algunos patrones que se asemejan a su propia religiosidad. Para comprender mejor el proceso de aculturación con el concepto del Diablo occidental.

A ese genio maléfico llamaron antiguamente **Huauhuari** (para los Aymaras **Huauhuari** personifica a lo que nosotros entendemos como el diablo) que equivale a fantasma malo, y después **Supaya** (actualmente, los Aymaras denominan **Suopaya** al

---

<sup>165</sup> Kessel, Van. *La iglesia católica entre los aymaras*. Ediciones Rehue, Santiago 1989. Pág.87

Diablo) que es el nombre con el que actualmente se le conoce, por este motivo el indígena llegó a sufrir una violenta perturbación en el criterio que secularmente había mantenido respecto de sus dogmas cuando los misioneros cristianos señalaban como **Supayas** a sus mismos ídolos y como sus intermediarios a los propios sacerdotes o **Huillcas**. Aumentando la confusión cuando de los nuevos dioses y de sus adoradores no recibían sino sufrimientos, mientras eran víctimas de la crueldad de españoles y mestizos y la prédica de insistentes de misioneros y sacerdotes, quienes acusaban de diabólico a su antiguo culto, el **Supaya** fue haciéndose simpático en su sencillo espíritu y comenzó a fijarse. El **Supaya** fue creciendo en su imaginación y ocupando el lugar de sus antiguas divinidades, de ahí que el Aymara le teme, pero no lo rechaza y tantas veces como sea necesario invoca sus favores.

Sin duda los evangelizadores españoles se valieron de las estructuras religiosas indígenas para poder ejercer la dominación, que era su principal objetivo, de este modo fueron respetando sus creencias religiosas, en conjunto con las manifestaciones musicales que hacían en honor a sus deidades, de este modo fueron adaptando estas estructuras, pero sin dejar de lado su gran objetivo, ya que era el medio más cercano para poder consolidarlo, asimismo comenzaron a utilizar las estructuras musicales con el fin de hacer semejantes las nuevas técnicas de adoración. Con la incorporación del cristianismo, comenzaron a identificarse en mayor medida con un Dios específico, a quien veneraban y pedían gracias de toda índole. De aquí podemos desprender que los Aymaras comenzaron a identificarse con las estructuras cristianas. Sin embargo, a pesar de tomar a un Dios como principal, no dejaron de creer en sus dioses ancestrales. Con esto encontramos una gran similitud con el cristianismo, donde existe un Dios principal y una gran cantidad de Santos. Esta semejanza fue identificada por los Aymaras que aceptaron el cristianismo como algo no tan lejano a lo propio, es decir, pudieron sentir que el cristianismo no era tan distinto a su religión.

Por este motivo, todas las celebraciones comenzaron a ser vistas como algo mucho más cercano, ya que la semejanza era bastante particular, en tanto su parecido se comenzaba a denotar mucho más.

*“En estas fiestas se han fusionado en parte elementos prehispánicos del culto a la Pachamama con ideas cristianas. Tal como los misioneros españoles pretendieron después de la conquista cambiar el Dios creador WIRAQOCHA en la visión de un solo Dios de la religión cristiana, intentaron también reemplazar el culto a la PACHAMAMA por la veneración de la virgen, sin que se hubiese logrado, empero, este objetivo. Tradiciones prehispánicas y cristianas en un proceso histórico de intercambio permanente, convergieron en una verdadera simbiosis cultural”<sup>166</sup>*

En el párrafo anterior no hace más que afirmar la fusión que se dio entre ambas culturas y pese a la superioridad de la cultura española, no le fue posible destruir totalmente los rasgos de la cultura Aymara, sino que por el contrario, vemos que con la fusión de ambas se dio inicio a una nueva cultura andina-española, donde uno de los ejemplos más notorios es la Diablada.

*“...para catequizar a los aborígenes y hacerles conocer los elementos relacionados con los siete pecados capitales, utilizaron los elementos de la farsa dialogada que complementaron con la pantomima representativa de las fuerzas del bien y del mal en lucha permanente”<sup>167</sup>*

La Diablada adquirió un matiz educativo durante los primeros años del contacto y los primeros acercamientos entre ambas culturas, donde los evangelizadores intentaban introducir preceptos importantes del cristianismo, como en este caso pueden ser los siete pecados capitales. Por lo tanto, podemos inferir que los sacerdotes españoles se tomaban de cualquier elemento que les fuera interesante y significativo a los indígenas para poder enseñarles doctrinas cristianas y la Diablada, al demostrar como una lucha entre el bien y el mal o el Diablo contra Dios o la

---

<sup>166</sup> Baumann, Max. Op. Cit. Pág. 3.

<sup>167</sup> *Ibíd.* Pág. 35.

Virgen, era un muy buen pretexto para introducirlos en estas nuevas doctrinas que, tal vez de otra manera hubiera sido muy difícil que los Aymaras comprendieran, ya que ellos no tenían la concepción de pecado dentro de sus creencias religiosas, por ello que cada una de las fiestas estaba acompañada con las manifestaciones musicales, ya que expresaban una forma de mayor acercamiento del mundo terrenal con el espiritual.

Por otro lado, las festividades religiosas católicas se transformaron rápidamente en parte de la cultura andina. Sin embargo, éstas ya no fueron vistas solamente como celebraciones religiosas, sino también como celebraciones donde se mezclaban elementos de la cultura Aymara con la española.

*“Son las festividades religiosas las manifestaciones folklóricas más importantes de los poblados andinos y cordilleranos. La religión católica, fue más conocida en la zona, posiblemente, por primera vez, con los españoles mineros que traficaban desde Potosí hasta los oasis del norte de Chile, produciendo en estas comunidades aymaras una fusión de tradiciones paganas, aborígenes y cristianas... Aún cuando esta religión católica de tipo andina tiene sus raíces en la religión cristiana y son sus santos y fechas los que celebran, los rituales, música y cánticos están en función directa de las cosas mediatas del ser humano (sequía, pérdida de ganado, escasez de alimentos, etc.)”.*<sup>168</sup> Es decir, el cristianismo se puede ver como un manto que cubrió la religión indígena, pero no la transformó totalmente, ya que los Aymaras seguían pidiendo las mismas gracias que pedían desde antes de la llegada del español, pero ahora lo hacían al Dios cristiano, a la Virgen y a los Santos. Podemos inferir que cambio la forma, pero no el fondo, ya que en alguna medida se mantuvieron algunos ritos como los cantos, bailes y la música que era presentada en celebraciones, principalmente religiosas, por lo menos en su estructura más arcaica.

---

<sup>168</sup> Guerrero, Bernardo. Op. Cit. Pág. 35.

*“...se concluye que en el Altiplano collavino la danza se desarrolla con mayor intensidad...Pero en la zona minera la tradición y leyenda de la danza adquiere mayor significación. Ello se debe a que la mentalidad popular mestiza e indígena, relaciono el concepto de diablo al “tillula” o “tio” quién en el imaginario popular, es personaje que habita en las entrañas de la tierra, siendo señor y dueño de los ricos filones de metales preciosos que esconde la cordillera. Puede deberse a esto la magnificencia del traje que usan los personajes de esta danza...”<sup>169</sup>*

Se dice que el Diablo habita en las minas de metales preciosos. Esto se puede interpretar remontándonos a los primeros pasos que dieron los españoles en Los Andes, donde tras de sí dejaban destrucción y podredumbre buscando metales preciosos. Se sostiene que esta idea quedó en el imaginario colectivo de la zona andina y por esto se relaciona a que en estas minas habita el Diablo, porque su memoria histórica les recuerda que el español llegó y avasalló con todas las riquezas que pudieron existir en la zona, sin importarle nada.

*“...En la cultura española el demonio sirvió para explicar muchas cosas: la semejanza entre el cristianismo y las religiones americanas era una parodia diabólica y el demonio hablaba en los oráculos indígenas y era la causa de la sodomía, de la antropofagia ritual, y de los sacrificios humanos. Y, en general, todo lo malo e inexplicable era atribuido al demonio. Esta dimensión ideológica paso también en el proceso de transculturación indígena, como pasaron otros elementos ideológicos...”<sup>170</sup>*

El demonio es una figura que existe en el imaginario español como parte de sus creencias. Ellos lo usan para explicar y entender aspectos de su propia existencia. La figura del Demonio, así como la figura de la propia Virgen, de los Santos, de Jesús, etc., es transportada a América, ya que como explicamos anteriormente, es parte del

---

<sup>169</sup> Cuentas, Enrique. *El ayarachi: expresión musical de un rito autóctono*. Boletín de Lima N° 20. Año 4. Marzo, 1982. Pág. 36.

Op. Cit. Pág. 36.

<sup>170</sup> *Ibíd.* Pág. 34.

imaginario colectivo hispano. En América y en el territorio andino, en particular, todas estas imágenes son asimiladas por los indígenas, quienes en ocasiones, las adecuan según su propia cosmovisión, siendo incorporadas a las ceremonias y ritos, comenzando a formar parte de las expresiones musicales dentro de estas, ya que como hemos podido mencionar con anterioridad, por medio de la música comienzan a consolidarse dentro de la cosmovisión Aymara, de esta manera podemos dilucidar la importancia e incorporación de estos agentes externos a las propias creencias de esta cultura. Por este motivo, los evangelizadores cristianos utilizan la figura del Diablo, comparándolas con algunos dioses de los indígenas, para así demostrarles la similitud entre estos, y que a la vez algunos de sus dioses pertenecen o se catalogan como parte del mal y que el Dios católico, la Virgen y los Santos pertenecen al bien y, que por medio de éstos se les acerca más hacia los parámetros del catolicismo y junto con ello a sus ritos y ceremonias. Con este tipo de celebraciones y adquisiciones podemos comprender la importancia de la música y que, por ello se adapta a las distintas celebraciones que comienzan a consolidarse en el territorio Aymara.

### Festividades Religiosas: Católicas – Aymaras.

El desarrollo de la religión Aymara necesitó siempre del arte musical, ya que la función esencial de la música dentro de esta cultura era integrar a toda la comunidad en torno a los ritos y ceremonias que constituían el fundamento de sus creencias, de su religión y, por lo tanto de su vida misma.

Quedando de manifiesto que en el mundo andino música y religión van de la mano, primero por el hecho de que los Aymaras a través de la música manifestaban sus creencias religiosas y luego, el europeo aprovechó este rasgo de la cultura Aymara y se ayudó de la música para evangelizarlos y, así convertirlos al cristianismo.

En este subcapítulo vamos a tratar cómo la religión fue cambiando la cosmovisión del Aymara y cómo los evangelizadores a pesar de sus intenciones por convertir a los Aymaras al cristianismo, fue infructuoso, ya que como veremos más adelante, los Aymaras juntaron la realidad cristiana y su propia realidad, transformándola en una nueva religión, donde conviven el Dios cristiano, la Virgen y sus dioses de antaño, en un nuevo espacio donde la música juega un rol predominante, ya que es ella la encargada de fraguar esta unión.

*“En las fiesta aymaras existen dos ceremonias paralelas: una se realiza en la Iglesia o templo del pueblo en donde el cura, si es que ahí uno, hace una misa para el pueblo; la segunda se realiza fuera de la Iglesia y aquí todos se hincan ofreciendo hojas de coca a la Pachamama, tocando las zampoñas y otros instrumentos y comiendo y bebiendo hasta el amanecer. Así es paralelamente al culto católico, llamado “religión”, existe el culto andino indígena con sus ritos, llamados “costumbres”. Éstas son los de producción, las ceremonias de pasaje (primer corte de pelo, matrimonio, fallecimiento), y los de la salud. Por lo general el encargado de estos ritos es el jefe de familia o pastor, pero cuando estos ya no logran resolverlo o el caso sobrepasa sus capacidades el que los reemplaza es el yatiri o curandero.”<sup>171</sup>*

En un espacio determinado, en este caso el espacio andino, coexisten dos realidades distintas, donde sin embargo, ambas tienen la misma finalidad: venerar a su Dios, dar gracias o simplemente hacer peticiones. Aquí la música cobra gran relevancia, ya que los mismos instrumentos, como en este caso específico la Zampoña, sirven para venerar a los dioses cristianos y también dar vida a las costumbres indígenas. Quedando en evidencia, la importancia que va a tener la música en el sentido de que es horizontal en estas dos realidades paralelas que encontramos en el espacio andino, y pensamos en esta horizontalidad, ya que es la misma música con los mismos instrumentos las que se encuentran en ambas

---

<sup>171</sup> Zapata, Clara. *Las voces del desierto: “Identidad Aymara en el norte de Chile”*. Ril Editores. 2001. Págs. 77-78.

religiones. Por lo tanto, la música se puede entender como un elemento de unidad entre ambas.

Esta realidad tan poco común, hace que este espacio geográfico sea único y especial, ya que es muy difícil encontrar algún otro lugar donde convivan en forma paralela dos realidades culturales tan opuestas, como en este caso la española y la Aymara. Sin embargo, como hemos visto anteriormente, ambas realidades muchas veces se entrecruzan formando una realidad mucho más exótica y a la vez simple, donde se mezclan elementos de la idolatría indígena con elementos de la rigurosidad e individualismo europeo, formando un espacio mágico donde ambas culturas se ven identificadas.

*“La Iglesia es la administradora del culto oficial, que es el culto propio del sector externo, urbano, dominante. Indudablemente, no es el carácter religioso, bíblico, espiritual, inspirado e inspirador, lo que para el andino define en primer lugar la identidad de la Iglesia católica. Mas bien la percibe como una institución pública, de origen urbano y extraño al medio andino; una institución de control en lo religioso y en lo social; la administradora de los sacramentos de bautismo, matrimonio y de culto oficial, que en la cordillera equivale al culto del sector exterior y dominante”<sup>172</sup>*

En la expresión anterior queda de manifiesto lo que significa para el Aymara la Iglesia Católica. Se puede inferir que no la ven como una religión, sino más bien como una Institución ajena a ellos en todo sentido, que pretende dominarlos, que nada conoce de su cultura y por ello, no tendría ningún tipo de remordimiento en hacerla desaparecer. Esta cita resume perfectamente bien lo que genera la Iglesia Católica en el andino. Sin embargo, el hecho notorio de que el Aymara siente gran rechazo y recelo por la Iglesia, no significa que sienta lo mismo por el Dios católico, ni por la Virgen, ni por lo Santos, es decir, siente este rechazo hacia la Institución en sí, pero

---

<sup>172</sup> *Ibíd.* Págs. 82-83.

no hacia las figuras centrales del catolicismo, sino por el contrario, el Aymara se siente atraído por ellas, pero no por la Iglesia que los cobija. Recordando el comentario de la cita anterior, podemos pensar que el Aymara se siente atraído por el Dios cristiano, por los Santos y por la Virgen porque ellos les rinden tributo a su manera, con su música, que a la vez es la misma con que veneraban a sus propios dioses, poniendo de esta forma a los dioses cristianos como a sus dioses en un mismo escalafón.

*“Los católicos andinos reclaman sin excepción el bautismo para los niños, no tanto por lo que teológicamente “da”, sino mas bien porque quita riesgos: de salud, de castigo y peligros varios.*

*Los católicos andinos esperan que la administración del culto y de los sacramentos sea correcta y formal en el aspecto ritual. No esperan que sea inspiradora o carismática.”<sup>173</sup>*

Los Aymaras que profesan el cristianismo, procuran que sus niños sean bautizados, pero no por una cuestión de creencias religiosas ni dogmáticas, sino más bien para evitar ciertos peligros. Se comprende, que los evangelizadores les han inculcado fuertemente y como intermediarios de Dios son los únicos que pueden salvar y ayudar a los niños en el futuro. Por tanto, prefieren evitar tentar la suerte y bautizarlo, ya que no pierden nada al hacerlo y, por el contrario les puede servir a los niños.

Este cambio en la mentalidad religiosa del andino se da porque existe la desconfianza hacia la Iglesia y, específicamente, hacia los que son la cara de la Iglesia, es decir, hacia los sacerdotes “...el “señor cura”, funcionario del culto oficial, es considerado como un elemento importante, profesional, necesario, pero no indispensable para las fiestas religiosas. Sin lugar a dudas es un funcionario foráneo, extraño y ajeno al mundo andino a quien los aymaras tratan con respeto y

---

<sup>173</sup> Ibíd. Pág. 84.

*con cierta desconfianza: alertados por 450 años de agresión y represión colonial, disponen hoy día de recursos defensivos muy sofisticados en el trato con los representantes de la Iglesia*<sup>174</sup>

El cura, por ser el gran representante de la Iglesia, es también al que los Aymaras le pueden demostrar el recelo que sienten hacia la Institución. Sin embargo, este rechazo puede ser interpretado como la canalización que hacen los indígenas del rechazo, recelo y miedo que pueden sentir hacia el europeo, hacia el occidental por todos los daños que les provocaron, incluyendo destrucciones de comunidades completas, robos de metales preciosos, muertes, torturas, explotación humana, etc.

El hombre andino es muy conciente de la actitud de la Iglesia ante el culto autóctono que se mantiene al margen del culto oficial. El culto autóctono, comprendido bajo el término de costumbres, sobrevive, aunque mayormente al margen del culto oficial católico, ya que podemos evidenciar la incorporación del ámbito musical, debido a que nunca dejan de lado la importancia de este aspecto en la explicación que ellos proporcionan a su vida y a la forma que ellos tienen de manifestarse con él en torno en el que se desenvuelven. Esto referido, básicamente, al sentido que posee la música, tanto para los Aymaras como para los españoles. Para los Aymaras la música tiene un sentido únicamente ceremonial, es decir, para ellos la música no puede ser tocada con un fin que no sea relacionado con lo religioso. Los músicos Aymaras al tocar sus melodías entran en una especie de trance donde pueden tener algún tipo de comunicación con sus dioses, es decir, la música para ellos tiene un carácter sagrado. Por otro lado, los españoles dividen la música en sagrada, es decir, música para la Iglesia, para las procesiones, para los velorios, etc., y música profana, es decir, música para bailar, para amenizar una reunión o simplemente para deleitarse escuchando una melodía armónica. Como podemos evidenciar, ambas culturas tienen diferentes apreciaciones de la música.

---

<sup>174</sup> *Ibíd.* Pág. 85.

Desde otra perspectiva, la música influyó en gran medida en el aspecto religioso dentro del espacio andino, ya que la religiosidad Aymara ha logrado sobrevivir el cristianismo, porque se han fusionando mutuamente y lo más rescatable es que ha sido el cristianismo el que ha ido adaptándose a la ritualidad andina, es decir, en esta zona encontramos un catolicismo andinizando, que puede ser visto como una nueva religión, que contiene, tanto rasgos católicos como andinos. Este fenómeno se dio básicamente por la fuerza de la ritualidad Aymara, donde la música era el eje principal predominando en el tiempo. Podemos decir entonces, que ésta ayudó para que la ritualidad Aymara pudiera resistir a los embates del cristianismo, quedando de manifiesto, por ejemplo, cuando los músicos insistían en seguir tocando sus melodías rituales y ceremoniales, aunque estuvieran bajo la influencia de un culto cristiano. También podemos sostener que realizaban esto para otorgarle un sentido propio a la ceremonia cristiana del mismo modo en que lo hacían en la realización de sus propias ceremonias.

Por otro lado, la legitimidad de la Iglesia se encuentra en discusión, ya que *“...La legitimidad de la Iglesia le parece dudosa al andino. Donde se le admite legitimidad sería más bien por la inercia de la tradición. El andino pertenece a la Iglesia más por tradición ancestral que por elementos de justificación mitológica o teológica.”*

175

Es decir, el Aymara pertenece a la Iglesia católica porque debe ser así, siempre lo ha sido y deberá seguir siéndolo. No se pregunta si quiere o no ser parte de ella; nace siendo parte, no se puede cuestionar. Ahora, el Aymara siempre ha dudado de la Iglesia y de los sacerdotes, pero puede que sienta fe, veneración y obediencia hacia Dios, hacia la Virgen y los Santos, que intenta no dudar tanto, sino más bien la acepta. Además que por otro lado *“El andino no tiene experiencia de comunidad eclesial. Su contacto con la Iglesia es esporádico y a modo de un cliente que hace uso*

---

<sup>175</sup> *Ibíd.* Pág. 87.

*de sus servicios en el momento necesario. Siempre es consciente que la Iglesia no apoya la organización y tradición andina.*<sup>176</sup>

El Aymara no se siente parte de la Iglesia, ya que sabe que la Iglesia no lo considera a él tampoco como parte de ella. Es más, los sacerdotes intentan apartarlo de su música por considerarla que pueden manchar las festividades religiosas católicas, ya que ven a esta música parte de la idolatría indígena.

## La consolidación Católica – Aymara en las festividades

### **Fiesta de Corpus Cristi**

*“El día 13 o vísperas, alrededor de las 18:30 hrs. Bandas y ricuras saludan a Corpus Cristi, llegando hasta el calvario, encabezados por los pasantes, donde se persiguen e inmediatamente abandonan el lugar, para dirigirse a saludar al cacique, que se encuentra en su casa sentado frente a una mesa, rodeado de amigos, listo para recibir los saludos que las distintas bandas y ricuras le ofrezcan. Está ataviado de su bastón o Ri, que es un palo de yunga con anillos de plata y que fue adquirido en Bolivia por los antepasados, y una bolsa con muchos adornos llamada “chuspa cacique”. Luego de haber saludado al cacique con danzas y canciones típicas del altiplano, los conjuntos nuevamente se dirigen a la Iglesia con velas y flores, dan una vuelta alrededor de ella al son de canciones, campanadas y explosiones de dinamita. En la puerta del templo se halla ubicado el mayordomo, repartiendo con un tarro, lo que podría ser agua bendita. Ya en el interior, se desparraman por el suelo ramas de eucaliptos (de otras regiones), ya benditas por el mayordomo. Por lo general no se reza. Después de estar unos 10 minutos en el templo, se retiran y los conjuntos van de casa en casa saludando a los pasantes y otros miembros importantes de la comunidad. Todo esto dura hasta las 24 hrs.”*<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> Zapata, Clara Loc. Cit.

<sup>177</sup> Guerrero, Bernardo. Op. Cit. Pág. 45.

La festividad del Corpus Cristi es una festividad totalmente católica. Sin embargo, es celebrada a la usanza Aymara con ciertos elementos del cristianismo. De esto podemos desprender que el Aymara tomó las festividades cristianas, pero para seguir con sus propias creencias, es decir, se colgó de las fiestas cristianas para continuar su religiosidad y hacerla perdurar a través del tiempo. Se puede inferir que cantaban y danzaban a los dioses cristianos la música y los bailes que ellos les entregaban a sus dioses, esto con el fin único de darle a estas ceremonias un carácter religioso, ya que sin su música ritual y ceremonial, este hubiera sido para ellos una fiesta sin ningún significado especial.

*“A todas estas procesiones acuden los indios de las comarcas que están en las chacras (que son como aldeas, a una y dos leguas de la ciudad) y trae cada parcialidad su pendón, para el cual eligen algunos días antes el alférez y este tiene obligación de hacer fiesta el día de la procesión a los demás de su comarca.*

*Es tan grande el número de esta gente, y tal el ruido que hacen con sus flautas y con la vocería de sus cantos que es menester echarlos todos por delante, para que se pueda lograr la música de los eclesiásticos y cantores y podamos entender para el gobierno de la procesión.*

*El uso de flautas rituales se contenía hasta el día de hoy, oponiéndose tenazmente a la “música de eclesiásticos y cantores” con un lenguaje musical admirable, basados en modelos estéticamente opuestos al español”<sup>178</sup>*

Queda de manifiesto entonces, lo que significaba la música andina para los españoles, ya que los hacen ir bien adelante para que no les moleste a ellos en su procesión, es decir, no les interesaba mezclar la música andina con las festividades religiosas católicas, ya que para ellos esta música era pagana que nada tenía que ver con la solemnidad que debería tener el momento de la procesión. Sin embargo, los Aymaras cantaban sus propias melodías y bailaban su propia danza para que estas

---

<sup>178</sup> Pérez de Arce, José. Op. Cit. Pág. 34

procesiones tuvieran un real sentido para ellos, ya que si ellos hubiesen ido escuchando esta música solemne y digna, como lo era para los españoles, hubiesen ido solamente a caminar llevando una imagen que nada o muy poco tenía de significado para ellos y nada más. Es decir, los Aymaras le cantan y bailan a la Virgen para sentir que ellos le rinden una pleitesía o un culto real y a su manera.

*“Así buscan su camino, cantando y bailando, y como realizando un culto en formas simbólicas, el largo camino de peregrinaje. Cuando llegan así a la puerta principal del templo hay un descanso obligatorio...”*

*Sus compañeros bailarines les dan sus últimos consejos sobre los detalles de la ceremonia de iniciación e investidura. Con la mirada en el reloj y una máxima precisión para no perder ni un segundo del tiempo que les corresponde, el caporal da la señal a los músicos de romper con la marcha del baile.”<sup>179</sup>*

Como en algún momento de nuestro análisis comenzamos a rescatar nuevamente la idea de que todos los ritos y ceremonias, al igual que la música e instrumentos, adquieren una estructura más rígida, llevando a que cada uno de los participantes posea una función determinada en todos los aspectos que acabamos de mencionar. Al igual que para la cultura originaria, Aymara, los ritos poseen una explicación, un motivo único de ser realizada, pero ésta se ejecuta mediante ensayos, no improvisada o innata como en algún momento caracterizamos a las ceremonias y ritos de los Aymaras, para lograr su perfección y de esta manera que la Patrona a la que rendían culto estuviera satisfecha de lo que realizaban sus fieles en su favor.

Resulta inevitable mencionar que, los aspectos de índole mágico-religioso adquieren cambios, incluso en los sitios en los que se realizan las distintas ceremonias, hoy dentro de los templos.

*“La música retumba con una fuerza aplastante en el espacio del templo, tanto que sienten las vibrantes de los bombos en las partes sensibles del cuerpo. El grupo*

---

<sup>179</sup> Ibíd. Pág. 5.

*se cuadra frente a la imagen milagrosa del templo, que está iluminado por miles de velas. No les importan las miradas de la gente, ni se dan cuenta del trajín de los peregrinos que hacen para desfilan ante la Virgen.*”<sup>180</sup>

Elementos, tanto del mundo Aymara como del occidental se unen para dar sentido a una nueva forma de expresión para ambos, ya que las adaptaciones son realizadas para ambos lados, en el párrafo anterior podemos evidenciar que los instrumentos que se tocan en estas ceremonias corresponden a los que originalmente son Aymaras, pero que sus nombres fueron designados por los occidentales. De este modo, sostenemos que estos instrumentos no han perdido su funcionalidad dentro del mundo andino, a pesar de ello existe una pérdida del sentido en cuanto a su utilización, ya que siguen siendo tocados en las ceremonias importantes y principalmente religiosas, que son las que ahora se realizan en forma constante.

*“Cuando se acerca el momento en que tienen que retirarse para dejar pasar al baile que sigue, cantan la Bendición que es la última estrofa. Después según las saluciones de despedida del estandarte y de cada uno de los integrantes del grupo, y con el ritmo de la marcha festiva se retiran en procesión pero retrocediendo, hasta la puerta de ida. Una vez fuera, se dan vuelta y sigue la procesión hacia el campamento.*”<sup>181</sup>

Se manifiesta un gran respeto hacia las nuevas idolatrías que se imponen y principalmente, por lo que ya mencionamos a lo largo de este capítulo, porque ambas culturas son muy similares en cuanto a sus creencias, o por lo menos ellos se encargaron de encontrar algún signo de similitud en ellas y así no hacerlas extrañas a los ojos de éstos. Producto de ello, el nuevo culto se le asigna y reafirma un carácter sagrado, que a los ojos de los hombres del período en cuestión era de vital importancia, porque por medio de estos explicaban la vida en general, teniendo un

---

<sup>180</sup> *Ibíd.* Pág. 6.

<sup>181</sup> *Ibíd.* Pág. 6-7.

ente mayor que los protege y escucha, cuando necesitan de él, y al sentirse escuchados realizan estas celebraciones para agradecerles que no los hayan olvidado.

### **Fiestas a la Virgen.**

*“Las ceremonias de entrada han ocupado casi cuatro horas, incluyendo la espera. Cuando llegan al campamento, la Virgen es la colocada bajo su carpa y antes de despedir a su gente, el caporal avisa que ese día no se bailará más. Pide que se acuesten temprano, porque al día siguiente el baile saldrá a las seis de la madrugada, para el saludo de los Buenos Días en el templo y para bailar en la plaza, antes que caliente el sol, Cuando les da el permiso, todos los bailarines se retiran a sus carpas para quitarse el traje sagrado.”<sup>182</sup>*

Es la Virgen quien comienza a transformarse en uno de los ejes principales de estas celebraciones y que cada vez se consolidan más, debido a su carácter de Reina del Territorio, que se interesa por el bienestar de los hombres. Su carácter de protectora de la zona, genera que las creencias comiencen a volcarse hacia ella. Es tanta la importancia que se le ha atribuido que las danzas son pensadas en lo bien aceptadas que pueden ser por ella. De esta manera comienzan a incluirse trajes especiales que sólo serán utilizados en las celebraciones en honor a la Virgen, y dejarán de utilizarse una vez halla concluido la celebración.

*“Las estrofas se cantan “a capella”, pero el estribillo es acompañado por los músicos. Al final del estribillo aumenta la música a todo volumen, dando oportunidad, por unos momentos, de bailar en ritmo y paso de “sencillo”. Después con un signo casi imperceptible del hacha del caporal, calla la música y se entonan las siguientes estrofas”.*<sup>183</sup>

Uno de los efectos que se produce sobre la música es su intensidad, de cuerdo a la fuerza con la que se interpreta y ejecuta, principalmente en las celebraciones en honor a la Virgen, ésta adquiere un carácter de gran importancia, dando espacio para

---

<sup>182</sup> Pérez de Arce, José. Loc. Cit.

<sup>183</sup> *Ibíd.* Pág. 8.

la oración, el baile y las rogativas de cada cual, todo esto va desarrollando según lo indique la música y la intensión que se le quiera proporcionar a esta.

*“Termina la ceremonia de los BUENOS DÍAS con las saluciones de despedida y se forma la procesión. Se retiran bailando, mientras más retroceden, hasta llegar a la puerta. Allí termina la música en forma abrupta, dando paso a la caporala del “Kuyaca”, un baile iquiqueño de mujeres, vestidas de negro y verde como usaban las pastoras del interior antiguamente”.*<sup>184</sup>

Las ceremonias se desarrollan en un constante bailar y cantar, es decir, va acompañada por la música a lo largo de la ceremonia, incluido el momento en el que abandonan el lugar físico en el que se realizan estas actividades. En la cita anterior, queda explícito que los vestidos utilizados por las mujeres al bailar corresponden a los utilizados desde los tiempos de la cultura originaria, es así como podemos volver a rescatar la utilización de elementos de ambas culturas.

Desde los orígenes del rito Aymara hasta el momento de la dominación española, se siguió manteniendo un cierto orden y sentido en las ceremonias autóctonas, todas siguen siendo encabezadas por los más importantes representantes de la comunidad indígena, siempre participando con todos los miembros de ésta, en cada una de las ceremonias. A pesar de los grandes cambios que en ocasiones se dedicaron más que nada a ejercer importantes transformaciones en el ámbito musical, hubo ciertas estructuras que se mantuvieron, pero debido al provecho que se podía obtener de ellas por parte de los españoles.

*“Para la coreografía, estos cambios tuvieron consecuencias concretas se acentúa el carácter específicamente litúrgico de las mudanzas, agregándose nuevas reverencias y ritos, y se admiten mujeres en bailes tradicionalmente han sido específicamente masculinos. Así el baile Chuncho, que es de guerreros, admite en la segunda parte de sus filas mujeres, que por lo demás se visten igual que los*

---

<sup>184</sup> Ibíd. Pág. 9.

*bailarines hombres, llevando la misma arma, la Chonta. El baile moreno también es un baile masculino, pero muchas de las compañías de este tipo admiten ahora una fila de mujeres al lado de la fila de hombres, y casi siempre con una versión femenina del traje uniformado de baile.”<sup>185</sup>*

Así como han ido cambiando los lugares físicos, también comienzan a aceptarse en estas ceremonias la participación femenina que anteriormente había sido relegada a un segundo plano y no podía ser parte de las representaciones, ahora incluso poseen una vestimenta propia para las festividades. De este modo, las transformaciones en todo lo que son las ceremonias son más bien generales abarcando todos los espacios que la componen dejando espacio para transformar lo que antes era masculino en femenino.

Por otra parte, la incorporación de las mujeres a las ceremonias como parte activa de estas, la podemos vincular a la veneración de la Virgen, entendiendo que por este motivo puede adquirir uno de los papeles fundamentales dentro de la ceremonia.

### **Otras Fiestas**

*“LA BANDA MUSICAL. Un papel fundamental en la música cumplen los instrumentos de percusión, en particular el bombo “que son los pies del bailarín”, y la caja que adorna y aliviana graciosamente el toque del anterior. Los instrumentos musicales que manejan los bailarines y que son también de percusión: chonta, matraca, pandereta..., acompañan esta base rítmica estrechando así la identidad armoniosa entre músicos y bailarines. Los instrumentos melódicos que integran la banda, son todos de viento: zampoñas, quenás (pitos) y en el caso de la diablada: el bronce. Son los instrumentos “del espíritu santo”, que animan y que producen entusiasmo y alegría, tal como se lo explica algún caporal.”<sup>186</sup>*

La realización del baile junto con la parte musical es realizada con mucho entusiasmo por los ejecutores, porque han entendido y asimilado que el entusiasmo y

---

<sup>185</sup> *Ibíd.* Pág. 27.

<sup>186</sup> *Ibíd.* Pág. 33.

alegría son una parte fundamental, ya que este es un don que les regala el Espíritu Santo. De este modo, podemos ver que cada vez están siendo más arraigadas las estructuras religiosas, en los asuntos ceremoniales, de los españoles dentro de los Aymaras. Manifestando en la intensidad con la que ejecutan la acción musical y aun manteniendo ciertos instrumentos, los que se utilizarán dependiendo de la ceremonia en cuestión, aunque perdiendo el significado que cada uno de éstos tenía en las ceremonias ancestrales.

*“Cuando llegan a la puerta del templo, siempre retrocediendo de rodillas bajo la música apocalíptica, termina el canto. Entonces todos se levantan y se forma la procesión para dirigirse en silencio hacia el Calvario, a la entrada del pueblo. Es la una de la madrugada. Los bailarines recuperan sus fuerzas con el fresco de la noche y la tranquilidad del ambiente. Muchos lloran en silencio y todos están muy impresionados. El caporal también llora”*<sup>187</sup>

Quedando en evidencia, que muchas manifestaciones religiosas siguen ejecutándose a manera de rito manteniendo los sacrificios que anteriormente se hacían en favor de los dioses, hoy a un Dios determinado o a uno de sus Santos, todo ello mezclado o intervenido por la visión escatológica que implantaron los españoles por medio del terror para poder convertir efectivamente, a los fieles y a los que en un momento denominaron incivilizados.

*“Los ritmos musicales del baile del Chuncho son el trote y la marcha, llamada “dos por tres”, que es un ritmo en cuatro cuartos con dos octavos en el tercer tiempo. Los pasos ejecutados en el primer ritmo son el trote normal, y de paso cruzados; éstos son iguales a los descritos en el baile CUYACA, se usan en los desplazamientos colectivos del grupo; nunca en las mudanzas.”*<sup>188</sup>

Se han ido desarrollando paulatinamente un sinnúmero de celebraciones de ritos y ceremonias de acuerdo a los Santos que se necesitan invocar y por lo tanto bailes y

---

<sup>187</sup> *Ibíd.* Pág. 23.

<sup>188</sup> *Ibíd.* Pág. 38.

ritmos, al igual que música determinada para cada uno de estos, cabe destacar que la totalidad de ellos son producto de las distintas influencias que comenzaron a aparecer en el territorio relacionado por los contactos que se comenzaron a establecer con distintas culturas.

*“Entre las estrofas, la música cambia en redobles y golpes que imitan una tronada. Los pitos, como cuchillas afiladas, chillan con agudos trémolos para acentuar la tormenta. Es una música extremadamente expresiva e impetuosa que- sin tomar en cuenta la escalas musicales y los ritmos clásicos, o solamente en base a golpes y ruidos primarios,- logra evocar un ambiente caótico y apocalíptico, de manera que “las fuerzas del cielo y tierra se estremecían y el fin del mundo pareciera estar cerca” (Mateo, 24,29)”.*<sup>189</sup>

La constante imposición no ha sido capaz de distorsionar los significados que los Aymaras daban al en torno en el que se desenvolvían, y por ello seguían reproduciendo los sonidos de la naturaleza, la que en algún momento regía su vida, y que en este período comenzó a ser regida desde una forma más material y terrenal con la incorporación hispana.

*“La música, con sus lúgubres redobles de bombos y cajas es intensamente triste. En algunos casos, la ceremonia de despedida de los bailarines que se retiran del todo, los lleva realmente al borde de la desesperación. El caporal debe quitarles el traje sagrado y tan querido como señal de su alejamiento definitivo; con ese gesto, el bailarín queda fuera de la comunión con grupo de culto y libre de toda obligación para con su baile. En ese momento fatal se sienten completa y profundamente desamparados y abandonados.”*<sup>190</sup>

De tal manera seguimos siendo partícipes del período en que la religiosidad con los distintos cultos comenzó a acrecentarse de una manera en la que los participantes

---

<sup>189</sup> *Ibíd.* Pág. 23.

<sup>190</sup> *Ibíd.* Pág. 20.

de las ceremonias fueron otorgándoles distintos matices emocionales conforme a como se desarrolla la ceremonia.

*“Los bailarines cantan llorando. El caporal los anima a cantar más fuerte, lo más fuerte que puedan. Sin embargo, el volumen de su canto no es comparable con los saludos alegres de los días anteriores. Cuando terminan de cantar, los músicos nuevamente una marcha”.*<sup>191</sup>

En estos momentos en que se clausuran las ceremonias, podemos darnos cuenta de cómo ha ido evolucionando el entusiasmo de los participantes, ahora creyentes en las nuevas idolatrías hasta el punto de sentirse culpables por terminar la ceremonia y tener que dejar solos a sus Santos.

*“El resto del canto no se podrá cantar hasta la fiesta de la Octava, en el puerto, que clausura del ciclo de su año litúrgico. Después de este supremo y estático momento, el caporal dirige con sumo cuidado y destreza la operación de la pasada, cuidando especialmente a los bailarines más jóvenes y delicados. Enseguida, el baile sigue detrás de la Virgen y de los otros bailes que y han cantado. Así se forma el séquito de bailes detrás del anda en el mismo orden. Luego al llegar al cruce de calles, se retiran de la procesión para volver a la plaza, o a esperar la llegada de la Virgen.”*<sup>192</sup>

Producto de lo que podemos llegar a rescatar de lo anterior, es que las ceremonias se realizan en un determinado tiempo y espacio, el que no puede llegar a exceder los tiempos preestablecidos, y por lo tanto, para cada evento existe su fecha determinada según el calendario católico. Como ejemplo de esta rigurosidad para celebrar las fiestas tenemos que el 6 de enero la comunidad de La Tirana celebra la Pascua de los Negros, el 20 de Abril en Chijo se celebra la Fiesta de los Dolores, etc. (ver cuadro N° 1) Es tan importante la figura de la Virgen en este período que se le resguarda

---

<sup>191</sup> *Ibíd.* Pág. 22.

<sup>192</sup> *Ibíd.* Pág. 19.

durante todo el proceso ceremonial, hasta que se deja a la Virgen en su lugar de reposo o altar, hasta dar inicio a la nueva procesión del año siguiente.

*“Cantan todo el himno. Los cinco minutos ya han pasado, pero todavía no se presenta el otro baile. Se prolongan cada vez más los momentos para bailar entre las estrofas. Después de la Bendición siguen bailando unos diez minutos más, hasta que el “Kuyaca” se hace presente en la entrada del templo. Inmediatamente el caporal da la señal de cantar la RETIRADA”<sup>193</sup>.*

Cuando comienza a mostrarse un mayor espacio entre las canciones, se puede evidenciar la fatiga de los músicos, cantores y bailarines, lo que conlleva a poner fin a la ceremonia.

*“El entusiasmo popular desborda en múltiples “vivas” y redoble de todos los bombos y cajas de los innumerables bailes y los ruidos de todas las matracas y panderetas de los bailarines. Los demás bailarines levantan sus lanzas, chontas y lo que tuvieran en sus manos. Los peregrinos agitan pañuelos blancos o sombreros. El aspecto de la plaza, con el movimiento del gentío y el ruido que producen, se asemeja a la resaca de una mar demasiado agitada. Después de unos momentos, al apegarse un poco al ruido de estos homenajes, la banda de bronce entona el himno nacional, mientras se iza la bandera chilena en el mástil, junto con la entrada principal del templo. Las masas de peregrinos y bailarines cantan con todo el entusiasmo de su alma la canción nacional que la virgen recibe desde él anda detenida en la entrada del templo”<sup>194</sup>.*

Los bailes, ceremonias, cantos, siempre recuerdan su relación con los orígenes de la cultura Aymara originaria, asociando la música a lo que transmite la naturaleza, debido a la importancia que ésta tuvo antes de las adaptaciones que se comenzaron a desarrollar en el período hispánico. A pesar de ello predominan características de orden occidental y en menor medida aspectos Aymaras o andinos.

---

<sup>193</sup> *Ibíd.* Pág. 9.

<sup>194</sup> *Ibíd.* Pág. 18.

Por último, muchos aspectos de los que hemos tratado y desarrollado en el capítulo lo podemos sintetizar con la siguiente cita:

*“Es cierto que sus danzas religiosas “recuerdan al indio”, tal como despectivamente muchos dicen. Pero nos recuerdan y hacen sobrevivir con una fuerza isofocable lo más valioso de la herencia andina: tanto su autentica religiosidad de profundas raíces materiales y naturales; como su cosmovisión andina enraizada inalienablemente en su ecología; como también los sanos principios de su organización social, normada por: los conceptos de equilibrio y reciprocidad; de jerarquía e integración, de participación social y responsabilidad individual; de autoridad rotativa y sucesión democrática”<sup>195</sup>*

Fueron décadas y siglos de profundos cambios, de constantes imposiciones para consolidar la cultura occidental dentro de las estructuras de los pueblos andinos, como los Aymaras, quienes a pesar de la resistencia poco a poco comenzaron a asimilar elementos y ceremonias a sus costumbres que ya estaban enraizadas dentro de cada uno de los pueblos que fueron sometidos, unos con el uso de una violencia mayor y otros mediante la asimilación para no acentuar más aún los conflictos y los choques culturales que se habían empezado a generar desde los primeros pasos que dieron los españoles en los territorios andinos.

Debido a las numerosas adquisiciones que los Aymaras hicieron de la cultura occidental, podemos distinguir claramente el trasfondo de sus ritos, ceremonias y todo lo que en un primer momento formaba parte de su mundo mágico-religioso comenzó a adquirir otra connotación, muchas veces perdiendo su significado original.

Dentro de lo que eran las ceremonias religiosas Aymaras, encontramos que los usos y las funciones de los diferentes instrumentos musicales, son los mejores representantes para poder ejemplificar de una mejor manera el modo en que se llevó a cabo el proceso de hibridación del mundo Aymara con el mundo español. Esto

---

<sup>195</sup> *Ibíd.* Pág. 303.

debido a que podemos identificar algunas características propias del mundo occidental, ahora incluidas en los rituales religiosos Aymaras, y asimismo hemos visto celebraciones religiosas católicas celebradas con costumbres características del mundo Aymara.

*“...Por el momento podemos identificar rasgos comunes a todas las músicas producidas en la sierra de los países andinos del sur (Ecuador, Perú, Bolivia, norte de Argentina y de Chile). Por lo tanto no se puede hablar de la música andina (y creo que nunca será pertinente hacerlo). Ni la unificación política inca ni la represión panandina por parte del poder colonial o, más tarde, la difusión del sistema capitalista han podido modificar sustancialmente dicha característica, quizás por el papel fundamental que cumplen las expresiones musicales (siempre ligadas al baile) en proporcionar un imprescindible identidad a la multitud de grupos sociales diseminados por la geografía de los andes.”<sup>196</sup>*

Por último, nos parece fundamental señalar que la trayectoria y la evolución histórica musical de los Aymaras, se ha visto interferida por un sin número de procesos que han influido en su configuración o estructura formal. La música Aymara como tal, no tiene hoy en día la misma esencia, ya que producto del **sincretismo** y **transculturación**, se pasa de un rito basado en la estructura mágico-religiosa propia de lo Aymara, a un rito completamente desconocido para el mundo autóctono, basado en la religiosidad occidental.

A esto hay que sumar, que en el presente se le denomina música andina a toda aquella expresión musical que adquiere características similares a las originarias, vale decir, a la utilización de instrumentos que tradicionalmente corresponden a esta zona geográfica. Pero en contraposición a esto se puede admitir que el término mal empleado música andina, surge de la clasificación a un determinado espacio geográfico en común.

---

<sup>196</sup> Carvajal, Juan Emilio. *Música andina*. Revista Andina, Año 7, N° 2. Centro Bartolomé de las Casas. Cusco, Diciembre, 1989. Pág. 574

Por lo tanto, no podemos determinar la existencia de ésta en la sociedad actual, ya que es producto de la categorización que se la ha asignado por parte de los estilos musicales, utilizados por las masas que se identifican con algún estilo musical, producto de la transculturación.

Este proceso de transculturación generó que la expresión musical, y obviamente, el sentido de la música en particular, cambiara con estos nuevos aportes, provenientes del mundo occidental lo que promovió una mayor especialización en el espectro musical en general a diferencia de lo que era en un principio.

Podemos determinar entonces, que la utilización de la palabra música andina es ambigua, porque no representa necesariamente la esencia característica de lo que fue la música autóctona de Los Andes.

## Capítulo IV

### **La música andina en la actualidad: etnomusicología y producción musical**

*“La música andina sorprendió por su diversidad a los primeros europeos que llegaron a los andes, diversidad que sigue siendo la característica de la música que hoy se toca en el mundo andino rural y urbano”<sup>197</sup>*

En este capítulo se analizarán gran parte de las formas de expresiones musicales Aymara, que se realizan en los más importantes Carnavales y celebraciones locales en las comunidades Aymaras, no obstante, definir su música sólo desde el punto de vista de su espectro sonoro y su utilidad pareciera ser muy mezquino. Por el contrario, una conceptualización más precisa nos llevaría a definirla como a la misma energía que se produce y desarrolla de la relación entre el ser humano y la naturaleza propiamente dicha, y que se expande, se contrae, se retrotrae y se proyecta trascendiendo su alcance en el tiempo y espacio, inexorable e infinitamente; como fuente del metalenguaje y esencia de la comunicación, su música se constituye en la propagación y prolongación de la energía universal que se manifiesta en una constante y dinámica vibración de las relaciones entre el ser humano y la naturaleza, que definen a su vez, la búsqueda incansable de un mundo en permanente equilibrio. Donde su música parece constituir una parte muy importante en la vida cotidiana de ellos, esa música que más allá de una simple creación y expresión humana, parece ser más bien una especie de aprehensión, de interpretación y vivencia de una realidad en todas sus dimensiones, sean éstas; emociones, ilusiones, esperanzas, frustraciones, éxitos, triunfos, pasiones, sueños, creencias, proyectos, perspectivas, comunicación,

---

<sup>197</sup> Carvajal, Juan Emilio. Loc. Cit. Pág. 575.

etc. Con ritmos y melodías que son característicos de la música Aymara con una infinidad de particularidades que persisten y son recreados por los músicos.

Esta música, de melodía simple, de armonía dulce, pareciera ser la manifestación misma de la vivencia de una unidad-comunidad, su ejecución es casi instintivamente, no pareciera haber nunca necesitado de una estudiada formación musical ni coreográfica. En definitiva es, diríamos, prácticamente indescriptible este estado emotivo y anímico que el ser humano puede alcanzar.

Sin embargo, hoy uno de los grandes problemas de la música Aymara derivado del proceso de difusión masiva de dicha música, sumado a los procesos de emigración de la zona andina, es aquella que se realiza en la urbe, ya que está siendo vista como objeto folklórico, es eso lo que se ha estado experimentando y sintiendo durante las últimas décadas, donde no se ve más allá de las virtudes simplemente estéticas y técnicas de la expresión musical. Estamos en tiempos en que hasta el alma del artista se está metalizando e insensibilizando cada día más, se está convirtiendo en pura mercancía, en un elemento más del neoliberalismo insensible, donde se olvida que la música también está relacionada a la cultura, a la historia, a la política, a la espiritualidad, a la identidad y a la ideología de nuestros pueblos indígenas.

Por tanto, el objetivo de este capítulo es explicar el fenómeno de la música Aymara en la actualidad, ya que producto del proceso de hibridación a la que está sometida, experimenta radicales transformaciones de orden formal y de contenido cuando se inserta en los procesos de producción y difusión masiva en las sociedades contemporáneas. Para ello, concentramos una descripción cualitativa de la música híbrida en el área andina y la influencia que se manifiesta en las ciudades de Chile, a través de las producciones musicales, en base a contribuciones de la etnomusicología andina y observaciones propias.

## Música étnica o autóctona\*

Es la que llamamos auténtica música Aymara<sup>198</sup>, y que se escucha principalmente en los lugares donde se genera. Ejemplos de esta música son las danzas tradicionales que, por lo general están adscritas a festividades religiosas católicas y al calendario agrícola. En la actualidad la música Aymara conserva en forma importante la pureza y modalidades de la antigua cultura musical precolombina y, que lejos de perder vigencia, continúa siendo cultivada intensamente por las comunidades locales, en su mayor parte indígenas que se aferran celosamente a sus costumbres y tradiciones centenarias, como parte del riquísimo legado prehispánico<sup>199</sup>.

Es también importante notar que los instrumentos utilizados no tienen que ser Aymara prehispánico necesariamente, porque ya hace mucho tiempo que instrumentos europeos fueron adoptados en Los Andes, como la Bandola, el Violín, la Guitarra, el Charango, destacándose las principales características de hibridación en las Música Aymara. Sin embargo, de la presencia de estos instrumentos, las formas musicales tienden a adoptar patrones rígidos pegados a la tradición., a pesar de que en algunos lugares no queda un sólo instrumento Aymara, por tanto, el sentido original de la música no ha cambiado, manteniendo como eje principal la ritualización y la capacidad de la música de comunicación con los dioses.

Estas expresiones musicales, se vuelcan en las numerosas fiestas de los Carnavales, algunos de los cuales constituyen verdaderos acontecimientos dentro de las comunidades, pues la música Aymara es un metalenguaje lleno de sentido, de simbolismo que se manifiesta en la música que se inserta dentro de un carácter ritual, que trasciende más allá que su mera manifestación musical, y el que está bajo ciertos principios que posee la sociedad Aymara, así como es su cosmovisión, su relación

---

\* Se adjunta CD de audio, Compilado.

<sup>198</sup> Si bien es imposible descartar influencia española, principalmente en el uso de instrumentos no Aymaras

<sup>199</sup> Antes del advenimiento de la radio y de los discos, prácticamente toda la música Aymara pertenecía a esta categoría.

con la naturaleza, el cosmos y el equilibrio que busca con este metalenguaje en el que se transforma la música Aymara. (Temas del 1 al 5)

### **1)Huayño Chirihuano**

Duración: 4'46''

Instrumentos: 12 Chirihuanos (2 pares de sanja, 1 par de Orqo, 2 pares de Likus, 1 par de Jilawiri).

Conjunto autóctono “Los Chirihuanos” de Cuyupaya, Provincia Ayopaya, Departamento de Cochabamba.

Chirihuanos (Chiriguanos) Así llamados en Cuyupaya son flautas de pan que constan de tres y cuatro tubos amarrados similares a los Jula Julas. El material de los Chirihuanos consiste en Toco, material más duro que la caña-hueca de los Jula Julas. Los Chirihuanos, de cuatro o tres tubos juntados independientemente, forman juntos cada uno un par.

Los cuatro sonidos del Jula Julas Ira forman junto con los tres sonidos de Arca una serie pentatónica.

En la grabación, se escuchan cuatro pares diferentes de este tipo, que se distinguen en la altura de tono cada vez en una octava. Eso son dos pares de Sanjas (dos octavas más altos que Licu); un par de Orqo (una octava más alta que Liku); dos pares de; un par de Jilawiri (o Killawiri; una octava más baja que Liku). La Sanja y el Licu están representados cada uno por dos pares, así que el conjunto de Chirihuanos se compone por doce músicos.

Orqo Arca y Arca están compuestos cada uno de cuatro tubos de los cuales solo se tocan tres: el cuarto tubo no tiene función musical. Con los Chirihuanos se ejecutan huayños de los cuales muchos llevan títulos Flor de Cuyupaya, Sonqoykimanta Orqosayku (de tu corazón vamos a sacar o simplemente Huayño Chirihuanos.)

Cada caña al ser soplada da un sonido cuyas características están regidas por las leyes de la acústica<sup>200</sup>. Los Sicus Chirihuanos, generalmente no poseen la hilera secundaria que es común a todos los Sicus altiplánicos y que sirven para enriquecer el sonido emitido por los tubos principales, debido principalmente a que la elaboración del instrumento no siempre es del mismo material y los constructores nativos han prescindido de esta hilera secundaria, pues no tienen uniformidad en la afinación del instrumento.

El material empleado para la elaboración de sicu es una caña denominada Chajlla. Esta planta crece en regiones tropicales de la selva. Utilizan también otros materiales, sobre todo para reemplazar los tubos averiados. Se ha observado incluso, reemplazos de material de plástico<sup>201</sup>.

Los músicos bailan mientras ejecutan la música y son guiados por dos capitanes en la danza. Los capitanes llevan cada uno un palo grande con adorno de plumas de mariguanas, ejecutando movimientos similares a los de los duelos y al ritmo movido de la música avanzan hacia delante, vuelven atrás, giran la lanza alrededor de su propio eje y nuevamente sobre la punta y golpean de vez en cuando la tierra de acuerdo al compás de la música. Los informantes no conocen más del significado de la danza. Ellos dicen, que la habían aprendido de sus abuelos y la ejecutan cada 2 de febrero (Fiesta de la Candelaria) o de costumbre nomás. Los capitanes llevan un saco con un pantalón de bayeta, un pollerón de botones y encima del pollerón la faja. Los otros músicos llevan el mismo pantalón, en la cintura dos Chumpis arriba el poncho que llaman K'awa y encima del poncho un pañuelo blanco (pañó).

Los Chirihuanos a diferencia de otros conjuntos, no utilizan ningún instrumento de percusión para acompañar la música tañida en los Sicus.

Generalmente, los conjuntos de Chirihuanos sobrepasan este número de músicos; naturalmente este número es variable de conjunto en conjunto y de año en año.

---

<sup>200</sup> La altura del sonido emitido tiene relación con el diámetro y longitud del tubo tañido.

<sup>201</sup> Valencia, Américo. *Los Chiriguano de Huancane*. Boletín de Lima N° 12, año 3. Mayo. 1981. Pág. 47.

Rigoberto Paredes<sup>202</sup>, hace las siguientes interpretaciones de la danza de los Chirihuanos: “con la denominación de *CHIRIHUANOS* tienen los indios una danza guerrera que es un rezago de la que los de esta tribu ejecutaban entre los collas en tiempos anteriores a la conquista española. El uniforme consiste en un ponchillo de cuero de jaguar puesto sobre el pecho y la espalda; y además, un palo grande y fuerte que agarran en una mano mientras que en la otra agitan un pañuelo constantemente. Blanden con frecuencia el palo en son de combate, golpeando con su extremidad inferior al suelo y lanzan gritos sonoros y provocativos a medida que lo exige el buen éxito coreográfico. El baile se desenvuelve marchando los actores en hilera y a paso ligero con movimientos gimnásticos estudiados tendientes a producir en los espectadores miedo y admiración por su fiereza y ademanes belicosos. La música es ronca, lúgubre y muy monótona. Cuando a las fiestas concurren los chiriguano es seguro que pelean con otras tropas de bailarines, los cuales a penas se dan cuenta de su presencia ya están prevenidos para el caso”<sup>203</sup>

La siguiente transcripción se refiere en forma ligeramente simplificada al par de los tonos de Arca están representados con el palo o plica de las notas hacia arriba, mientras que el Ira está con el palo o plica hacia abajo.

Imagen N° 8, Escala musical en la que se rige la melodía



Fuente: Baumann, M. *Música Andina de Bolivia*. Cochabamba. Bolivia. 1980. Pág. 13.

<sup>202</sup> En su publicación *El Arte Folklórico de Bolivia*. La Paz. 1977. Citado por Baumann en *Música andina de Bolivia*. Cochabamba. 1980. Pág. 14

<sup>203</sup> Baumann, Max. Op. Cit. Pág. 14.

## 2) Jaku Jaku Nillawanki (huayño)

Duración: 2'34''

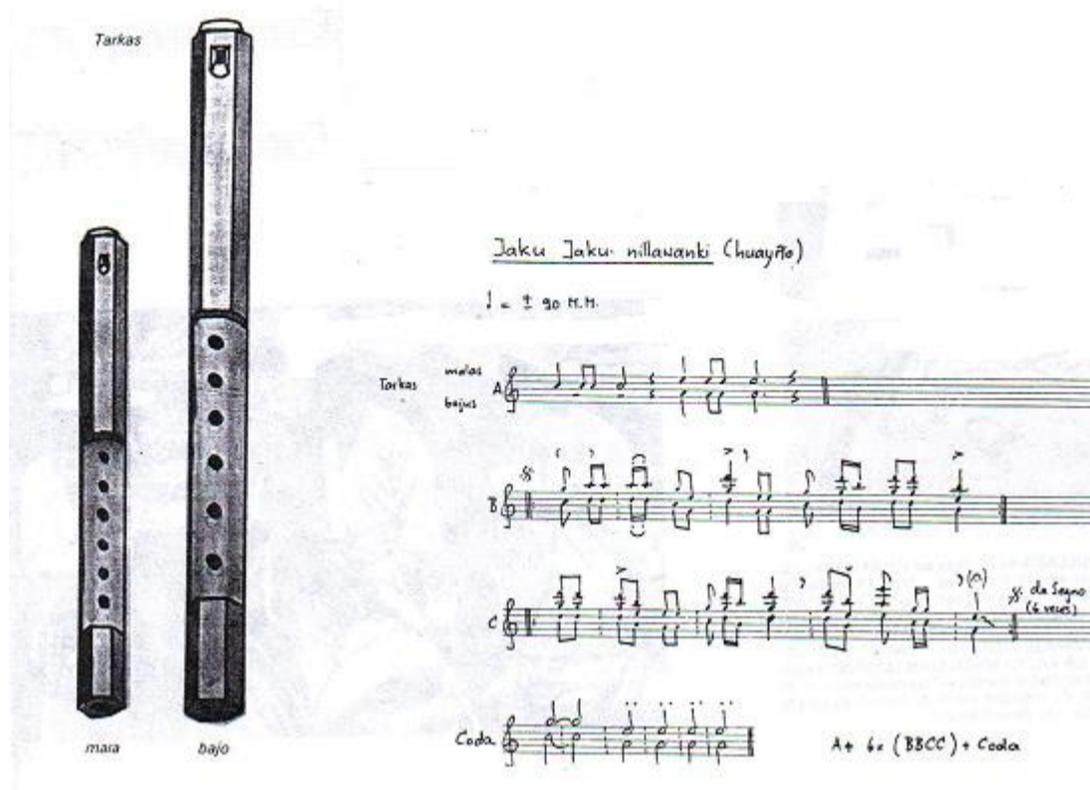
Instrumentos: 8 (4 bajos y 4 malas), 1 bombo.

Conjunto autóctono “Las Tarkeadas” de Manzanani. Provincia Ayopaya, Departamento de Cochabamba.

La Tarka (también Tharka), es una flauta de pico dividido, que se construye de una pieza de madera sólida, como de naranjo, granadina o mara. Las cuatro esquinas aplastadas. La madera que se utiliza para la construcción de la Tarka viene, en general, de Los Yungas de La Paz o del Charape. La parte superior de la flauta tiene un tarugo que deja una abertura a través de esta se sopla el aire, cortándose al borde de la ventanilla. El instrumento lleva seis agujeros. Mayormente es tocado en dos a tres tamaños. La Tarka se toca con preferencia durante el Carnaval, pero también en la época de siembra y cosecha. Es esta grabación el grupo de Manzanani toca cuatro Tarkas Bajus, Tarkas grandes de 60 centímetros. El bombo cilíndrico con dos pieles es como un bombo militar moderno cuyo cuerpo es de lata y está forrado de cuero de chivo. Los comunarios de Manzanani tocan además de huayños las Cuyaguadas. Las piezas llevan títulos como Waycheña (del lugar llamado Waycho), Linda San Pedreña o como el siguiente huayño Jaku Jaku Nillawanki (Vamos, Vamos, Dime). La pieza se compone de dos giros musicales, los cuales se repiten después de una breve introducción y en conjunto varias veces desde el principio hasta el final. Con un pequeño giro finaliza el trozo (introducción AA BB –da capo- coda). Los músicos bailan formando un círculo, dando vueltas al final de cada giro musical alrededor de su propio eje y se movilizan en dirección opuesta, siguiendo en fila el movimiento del círculo. De vez en cuando el círculo se para. El tocador del bombo se encuentra fuera del círculo y marca el compás con la Wajta (palillo). El compás mismo del bombo llega ligeramente Emborronado. El sonido de las Tarkas es muy rico en sonidos

armónicos y también un poco ronco y áspero. Los sonidos sueltan un gallo con relativa frecuencia al sopla.<sup>204</sup>

Imagen N° 9, Trakas y transcripción a pentagrama del tema Jaku Jaku Nillawanki



Fuente: Baumann, M. *Música Andina de Bolivia*. Cochabamba. Bolivia. 1980. Pág. 25.

### 3) Llamito

Instrumentos: Bandola de 16 cuerdas y voz.

Interprete: Aureliano Castro.

Comunidad de Mauque.

El abuelo Aurelio canta a la alpaca macho en el ritual de **Floreo de ganado**. Esta fiesta anual celebra las llamas y alpacas, cada una según su atributo, porque son como parte de la familia. Se les cuelgan flores de lana en las peludas orejas, se piden bendiciones, se agradece. El ganado es sustento, comida, riqueza, bienestar, y también constante preocupación. En las alturas donde ni el maíz ni la quinua se dan, sólo duros pastizales, y piedras heladas, el ganado es vida.

<sup>204</sup> Baumann, Max. Op. Cit. Pág. 25.

*“Yendo a la cancha el ganado, ahí se toca. TÁ VILACHANDO, está. Floreo ganado, LLamito. Otro está cantando con BANDOLA, sólo otro está haciendo arito, otro con patrón tomando malta, alcohol, estamos sentados así como la mesa está tomando té. Otro compañero ya viene, amigos, los vecinos están floreando. Después llaman, malta, después termina ya. Varios ganados, algunos tienen varios, algunos tienen poco...Tan carneando otro llamo. Yo puedo VILANCHAR con un platito con hojita. Sangre esta brotando pa'llá. Así no má Vilanchamo. Para los ganaos, para las vírgenes. Se llama Virgen Santa Tierra. Aquí también tenemos PACHAMAMA y viviri también, en aymara y MALLKU y PACHAMAMA. Santa tierra, también, igual.”*<sup>205</sup>

En muchas regiones parece haberse operado un cierto reemplazo de la Wancara o la tinya por instrumentos de cuerda rasgueada, como la guitarra y el guitarrón en el Chile Central, la Bandola en el norte de Chile, y probablemente el Charango Aymara.

Esta utilización de las cuerdas como instrumento acompañante del canto solista crea una nueva conceptualización del instrumento, a diferencia del europeo de la época que las utilizaba como instrumentos polifónicos, es decir, para producir varias voces tejidas en una trama concordante, el indígena las utiliza para reproducir la base armónica latente a su música, sin intención polifónica, produciendo acordes por rasgueo.

*“...instrumentos como el charango, las vihuelas, guitarras y mandolinas, al ser indianizadas, pasaron a ser vehículo de un acompañamiento puramente armónicos, puros acordes que se suceden como un soporte a la melodía. Esta tendencia se revela hasta el día de hoy como una diferencia entre el uso aymara del charango, en base a puros acordes, y el uso mestizo que privilegia la melodía y el contrapunto...”*<sup>206</sup>

El Charango de Quirquincho –hecho de un caparazón de armadillo- es una forma intermedia entre la Vihuela, el Guitarrillo, la Mandolina y la Bandurria. Es

---

<sup>205</sup> Marcos Castro Enquelga.

<sup>206</sup> Pérez de Arce, José. Op. Cit. Págs. 59-60.

prácticamente el único, instrumento de cuerda que tiene una difusión vasta en la región andina y se utiliza como instrumento que acompaña danzas, canciones o el caminar a través de las montañas. Dentro de los grupos tradicionales de música, el Charango, la Mandolina y la Bandola no desempeñan papel importante, debido a que los campesinos no mezclan generalmente en sus grupos instrumentos de cuerda con instrumentos de viento. *“Tampoco se permite el uso de tarkas, quenás y zampoñas como práctica del folklore estilizado de las regiones urbanas, jerarquizada así la música autóctona se distingue claramente de los conjuntos ciudadanos.”*<sup>207</sup>

Imagen N° 10, Bandola



Fuente: <http://pwp.netcabo.pt/mauricionunes/cordofones/bandola.jpg>

#### 4) Lakitas

Duración: 2'38''

Instrumentos: 12 Lakitas (2 Pares de Sanjas O Jacas, 3 Pares de Likus, 1 contra, 1 Par de Ch' Ili), 4 Wankaras.

Conjunto Folklórico: “Mallkus de Aransaya y sus Lakitas” de la Comunidad Laura Llokolloko, Canton Caquiaviri, Provincia Pacajes, Departamento de La Paz.

Lakitas (o Laquitas), son flautas de pan que se tocan como la mayoría de las flautas de pan autóctonas, en pares. De carácter extraordinario es la música que se toca en las fiestas de la comunidad (15 de agosto), pero también y ante todo en las festividades religiosas venerando a la Virgen de Candelaria (2 de febrero), Corpus

<sup>207</sup> Baumann, Max. Op. Cit. Pág. 2.

Christi (fines de mayo o principios de junio) y de la Virgen de Concepción (8 de diciembre). Durante las fiestas de la Virgen de Concepción bailan y tocan los campesinos frente a la imagen de la Virgen en figuras de ocho y en serpentinas, dan vueltas durante la procesión alrededor de la imagen y veneran con sus bailes y su recogimiento musical a la Virgen María. El pasante (costeador de la fiesta) encarga al Alférez a invitar a todos los Mallkus (jefes de comunidad) y sus Thayllas (mujeres de los Mallkus) para pasar junto al pasante una fiesta comunitaria con los invitados venerando así a la Virgen de Concepción. El pasante, vestido de negro, tiene en sus manos como insignia de su poder un lazo y un látigo. Los músicos, quienes al mismo tiempo son bailarines llevan en sus espaldas una semi-luna en forma transversal bordadas de piedras preciosas. Este emblema se encuentra en muchas representaciones e imágenes de la Virgen María que flota sobre las semi-luna horizontal. Algunos de los bailarines adornan sus sombreros con plumas grandes de avestruz (Suris) en forma de rueda.

Dos mujeres tejen el hilo mientras bailan en el ritmo del Huayño acelerado junto a los músicos en figura de círculo o de serpentina. Las danzas llevan de vez en cuando nombres como Chuño Pirhua (depósito del chuño) o Llokolloko T'anta Siupia (recuerdos de Llokolloko). Cuatro músicos tocan al mismo tiempo con la mano izquierda la Lakita y con la mano derecha la Huancara (Bombo que lleva de ambos lados una piel de cabra de aproximadamente 50 centímetros. De diámetro y un grosor de 15 centímetros.). La piel de debajo de la Huancara lleva una cuerda bordoneadora en la cual se encuentran fijadas espinas de cactus para amplificar la resonancia.

La Lakita o Zampoña, es un instrumento que presenta algunas particularidades que son pertinentes de señalar “...no solamente existen comparsas de Zampoñeros de ascendencia andina, y que en donde los tubos de PVC reemplazaron a la milenaria caña”<sup>208</sup>.

---

<sup>208</sup> Díaz, Alberto.; Moncada, Carlos. Op. Cit. Pág. 81.

La Zampoña, recibe el nombre de laca (boca), debido a que la base técnica de la ejecución responde al manejo muscular de la emisión del aire por parte del músico, “...esto caracteriza notablemente a los ejecutores, que depositan la metodología de la instrumentación en la emboquillación de la zampoña, por lo que resulta factible la denominación aymara de laca (boca), o de phusa (acción de soplar)”<sup>209</sup>

Boca (emboquilladura) + movimiento torácico+soplido+ viento= sonido.

Las s que ocupan las lacas, están conformadas por una hilera de tubos principales que son tapados en un extremo para darle el rebote necesario al aire emitido e irradiar los tonos, dependiendo siempre de la longitud que, en ocasiones u opcionalmente presenta otra hilera de tubos secundarios abiertos, llamados resonadores. “*Los tubos eran amarrados con lanas de camélidos que los entrelazaban; hoy, una cinta de plástico cumple la función de sujetar.*”<sup>210</sup>

La Zampoña se conforma entonces por dos hileras de tubos:

Hilera principal. Se conforma por tubos de distinta longitud y diámetro, en forma escalonada; son tobos sin bisel en la emboquilladura. El extremo inferior está sellado por el nudo de la caña, una tapadura de pegamento y aserrín o por silicona o caucho, cuando se trata de zampoñas de PVC.

Hilera secundaria (opcional). Esta hilera presenta la misma cantidad de tubos que la principal, las longitudes similares y el diámetro también; la diferenciación radica en que en el sector inferior no lleva una tapadura, actuando principalmente como tubo amplificador del sonido que emite el tubo principal. Se le conoce entre los grupos de laquita como resonador; o la hilera resonante. “*Para la región esta hilera ha ido perdiendo funcionalidad, y solamente se emplean tubos de plástico, sin necesidad de resonadores. En Bolivia y Perú se emplean constantemente y existen*

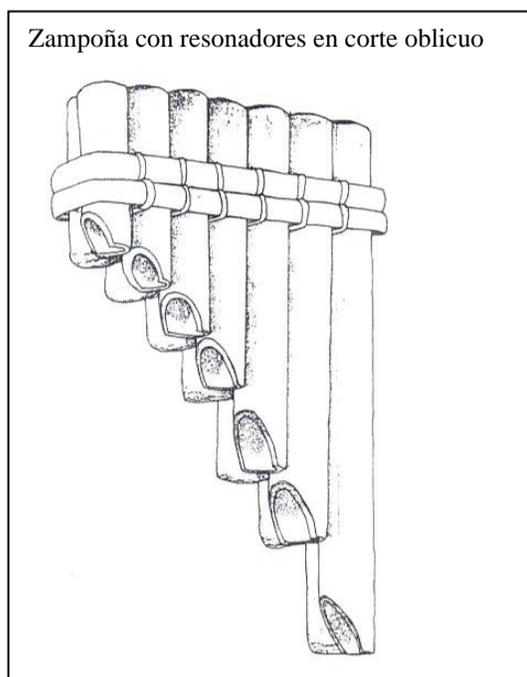
---

<sup>209</sup> *Ibíd.* Pág. 82.

<sup>210</sup> *Ibíd.* Pág. 83.

*algunos que van vellados, dando tonalidades de quinta (contras), y octavas agudas, dependiendo de la longitud y de la orquesta que la emplee.*<sup>211</sup>

Imagen N° 11, Zampoña



Fuente: Pérez de Arce, José. *Armonía Andina. Actas colombinas*. Universidad de La Serena año 2, N° 6, 1992. Pág. 44.

Los instrumentos son confeccionados por artesanos muy especializados y revelan un control notable sobre una cantidad de variables del sonido. Existe una gran variedad de instrumentos con pequeñas variantes en sus formas. Los instrumentos están constituidos por dos hileras de tubos, una abierta y otra cerrada naturalmente por el nudo de la caña. Los tubos cerrados son los que se soplan, generando armónicos que están, como recordamos restringidos a los números impares. Los tubos abiertos son también excitados por el soplo, pero más débilmente, y su sonido corresponde a la octava de la fundamental del tubo cerrado, faltante en la serie armónica de ésta, cabe destacar que los tubos abiertos poseen su interior un corte oblicuo que acorta, levemente su longitud, subiendo el tono; es posible que esto desafine la octava, recurso empleado en la confección del acorde (Imagen 11).

Las comparsas, bandas o tropas de laquitas conforman un conjunto orquestal, los cuales utilizan diversos tipos de, que se clasifican y nombran según el tamaño

<sup>211</sup> *Ibíd.* Pág. 84.

correspondiente a diferentes registros de tonos. En las comparsas de Tarapacá es posible distinguir tres grupos de lacas, los que son:

*“SANJA: también se le conoce como Sanka; es una zampona de considerable longitud (53.5 centímetros aproximado, el tubo más largo), que representa el sonido grave (bajo), e intenso. Es la base del conjunto orquestal y sólo una de esta conforma el conjunto. La parte primera de la zanja es la que ejecuta el caporal o director de la comparsa de Zamponeros.*

*LICO (likus): el lico es una zampona que conforma una tropa de zamponas, el cual representa un sonido bastante agudo y vivo (alto), correspondiente a la octava del tono que posee la zanja. En un grupo puede haber entre dos a cuatro licos con una sola Sanja. El tubo de mayor longitud que posee mide 25.7 centímetros.*

*CONTRA (quinta): en los conjuntos de laquitas es posible encontrar una zampona que lleva la tonalidad a una quinta de la octava que representa la Sanja. La contra está situada entre los tonos agudos del lico y los graves de la zanja actuando como armonía de quintas entre octavas, resultando un juego armonioso bastante expresivo y particular. En la actualidad son pocas las comparsas que la emplean, ejecutándolas en comparsas de doce músicos y en ritmos como el huayño (huaino).”<sup>212</sup>*

Dos son las partes que componen una sola Zampona, técnica que maneja la laquitas de diálogo musical, “...las que reciben las denominaciones de “primera” (macho) y “segunda” (hembra)”<sup>213</sup>; en otras zonas de Los Andes como el altiplano boliviano, son llamadas como Ira (primera) y Arca (segunda), situación que no se da entre los Aymaras que habitan el territorio de Chile.

---

<sup>212</sup> *Ibíd.* Págs. 84-85.

<sup>213</sup> *Ibíd.* Pág. 83.

Cantidad de tubos de la Zampoña

Primera (macho)	7 u 8 tubos principales
Segunda (hembra)	6 o 7 tubos principales

Foto N° 4, Tropa de instrumentos, conjunto Lakitas

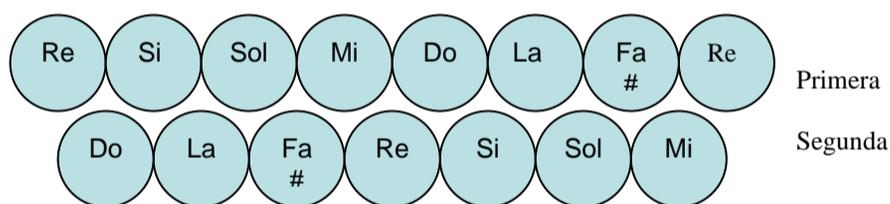


Imagen N° 12, Notas musicales tubo por tubo de la zampoña que ocupan los Lakitas, (vista desde arriba).

La ejecución de los Lakitas consiste en una armonía estrictamente paralela que va formando un diseño melódico. Al escucharlo no se advierte (salvo en ocasiones excepcionales) ningún tipo de alternancia o dualidad en la sucesión de acordes, más bien se tiene la impresión de asistir a una ejecución en que se interviene un sólo grupo sin alternancia.

*“Esto logra gracias a una organización mucho mas compleja...también existe el criterio de organización dual, representados por dos grupos, pero su relación esta dada por un criterio estricto de afinación complementaria; las notas faltantes a un grupo las posee el otro, de manera que entre ambos conforman una escala musical completa, esta organización recibe el nombre de “Yanatin” o pareja complementaria*

en el mundo aymara y la relación entre ellos se denomina “Jactasiña irampi arcampi...”<sup>214</sup>

Foto N° 5, Músicos interpretando Zampoñas y Bombo



Fuente: [www.folklore-latino.de/.../zamponasd.html](http://www.folklore-latino.de/.../zamponasd.html)

## 5) Sikuris

Instrumentos: 14 Sikuras (de menor a mayor: 6 Liku, 4 Kuntra, 2 Orkoliku y 2 Xach'ap'usa, todos de 12 y/o 14 tubos)

A) Conjunto: Sikuri Cariquima

Integrantes: Eugenio Challapa, Antonio Moscoso, Celestino Challapa, José Challapa, Félix Challapa, Florencio Mamani, Emiliano Challapa.

B) Conjunto Sikuri de Enquelga

Integrantes: Apoliano Castro, Julio Castro, Agustín Castro, Jacinto Castro, Marcos Chayapa, Pedro Castro.

Sombreros con Tukillos de plumas de Parina, bombo y Sikura, los músicos tocan sus temas con un estilo antiquísimo, que les permite fundirse todos en un gran instrumento que se extiende por las calles y plazas.

---

<sup>214</sup> Díaz, Alberto. Moncada, Carlos. Loc. Cit.

Hoy no es fiesta; se han reunido especialmente para hacer esta grabación y así dar a conocer su tradición, que ya se está perdiendo. Pero la cerveza ayuda a recuperar memoria, a calentar el cuerpo y la mente con la fiesta: afloran las lágrimas y el abuelo Florencio, de 87 años, cuenta su emoción. Es que tocar Sikuri es más que eso: es una forma de ser, de sentir.

La Kuntra es una nota media alta que no es octava, Orkoliku es media baja y Xach'ap'usa es tono natural. Arca e Ira; Ira es que empieza y el Arca responde, y así. Melodías son tradición, se viene manteniendo hace mucho. Nuevas no hay. Los abuelos han sabido componer. Al conjunto integra otro caballero que toca el cacho, Pututu le llamamos nosotros y ese tiene que ser de edad, bailachiche le llamamos nosotros. Después integra otra persona que se disfraza de mono; hace chiste, baila, es un complemento precioso. Bueno, el Ayachiche es serio, el que dirige, cuida que se cumpla bien el compromiso con el Alférez, qué se yo..., y el mono no, su papel es desempeñar gestos chistosos. Baila. Mono porque tiene careta de mono. Molesta a las chiquillas, baila, imita, qué se yo. Todo eso compone la comparsa de sikura. (Antonio Moscoso, Cariquima)<sup>215</sup>

La Sikura de Enquelga suena, para nosotros, parecidos a los anteriores, pero su timbre y sus melodías marcan la identidad del pueblo. Aquí, gracias a la edición, superponen sus sonidos a los de Cariquima, como lo hacen aún en ciertas fiestas, cada vez más escasas, produciendo la polifonía poliorquestal típica de Los Andes del Sur.

Un aspecto importante en la es su afinación, ya que al afinar las octavas se pone especial cuidado de *“...desplazar ligeramente hacia arriba o abajo uno de los dos sonidos, generando una leve distancia entre ambos. La sensación acústica de esto es muy particular y otorga un sonido único en las sikuras. No debe pensarse que esto obedezca a un defecto o falta de control (“desafinación según nuestros cánones estéticos), puesto que los artesanos demuestran un conocimiento acabado de acústica*

---

<sup>215</sup> Pérez de Arce, José. Op. Cit. Pág. 25.

*y control artesanal en todos los aspectos de su trabajo. Nos hallamos ante un control cuidadoso de microtonos. Si pusiéramos las octavas a un mismo registro podríamos hablar de una especie de “mini-cluster”, muy controlado y reducido a un rango de microtonos la inclusión ocasional de terceras se debe al “error” (quizás no siempre involuntario) de tañer el tubo contiguo.”<sup>216</sup>*

Por otra parte, la dinámica del acorde se ve enriquecida por algunas técnicas que reflejan el grado de especialización de los diferentes registros, como es el caso de notas levemente vibradas que otorgan una sensación de eco y otros efectos. “...El caso aymara representa el máximo control de las diferentes variantes: la sensación de tónica predomina, los instrumentos se agrupan por registros, relacionados musicalmente por octavas disonantes, y existen varias posibilidades de control del timbre del acorde”<sup>217</sup>

En la Sikuriada la organización del acorde es más compleja. La impresión acústica general es la de una sucesión de octavas (en ocasiones con quintas entre medio), enriquecida con el aporte armónico individual y, ocasionalmente, con terceras superiores o inferiores. “El resultado es un acorde en el cual la sensación de tónica predomina. En la práctica, cada uno de estos acordes es utilizado como una nota aislada del discurso musical”<sup>218</sup>. Este resultado musical no recibiría el nombre de acorde de a cuerdo a los cánones musicales occidentales, pero por razones de rigurosidad metodológica lo llamaremos así en este trabajo.

Este resultado corresponde a una rígida organización a nivel de grupo. Los distintos instrumentos que integran el acorde están divididos en diferentes registros, al estilo de agrupaciones de bajo, tenor, soprano y contralto de los conjuntos o comparsas, afinados a la octava, ocasionalmente con uno de los registros afinados a la quinta.

---

<sup>216</sup> Pérez de Arce, José. Loc. Cit.

<sup>217</sup> *Ibíd.* Pág. 42.

<sup>218</sup> Pérez de Arce, José. Loc. Cit.

La alternancia entre ambos grupos de esta controlada en forma rigurosa por un criterio musical melódico. *“Todos los ejecutantes conocen la melodía que interpretan, recordado su participación en ella. Deben lograr una coordinación perfecta en los ritmos y tañidos de forma tal que el conjunto se escuche como una sola unidad continua”*<sup>219</sup>

Otro aspecto a profundizar hace relación durante las fiestas rituales, cuando se congregan varias de estas orquestas-instrumentos tocando simultáneamente, la independencia musical entre cada uno de ellos es signo de su calidad, y esto provoca una competencia musical, cuyo objetivo es perder al otro baile en medio de una batahola de pulsos diferentes en constante cambio. Para esto los bailes experimentados emplean una técnica de disminución o aceleración gradual del pulso, sin perder la coordinación, que además de enriquecer la trama sonora hacen extremadamente difícil mantener los pulsos propios para los bailes inexpertos. El fin de esta competencia no es, sino marcar una superioridad musical. Este sistema musical conforma el grado máximo de complejidad alcanzado por la música andina y está ligado estrechamente a sistemas rituales que revelan una gran profundidad histórica. *“...en la competencia se dirime un criterio de madurez orquestal, poder de concentración, coordinación y sonido que en definitiva representa la autonomía de cada comunidad...el que ambos conceptos cooperatividad y autonomía, se den simultáneamente en estas polifonías multiorquestales rituales, es uno de los elementos mas sorprendentes y menos conocidos de la música instrumental andina.”*<sup>220</sup>

En las fiestas de Tarapacá<sup>221</sup> las orquestas juegan a encerrarse, abriendo las dos filas de instrumentistas para dejar a otra orquesta dentro y hacerla perder el ritmo; se usa el choque entre orquestas que tocan en formación paralela una junta a la otra con

---

<sup>219</sup> *Ibíd.* Pág. 46.

<sup>220</sup> Pérez de Arce, José. *Loc. Cit*

<sup>221</sup> En las fiestas de Tarapacá incluyen gran parte de los Carnavales, rituales y celebraciones religiosas católicas y/o tradicionales de los Aymara del Norte de Chile.

igual propósito, nuevamente encontramos aquí lo opuesto a la cooperatividad y cohesión, cada juega su papel siguiendo un patrón particular que mantiene durante toda la pieza, y lo que está en juego es mantener la total independencia del otro, a pesar de tenerlo tocando con toda su fuerza al lado, creando un ambiente de competencia propio del Tinku, el combate ritual entre mitades

Esta función rítmica sencilla alcanza, sin embargo, una gran complejidad durante las polifonías multiorquestales. En cada orquesta el Tambor está integrado en la orquesta –instrumentos de flautas y cumple el papel básico de reforzar el pulso, facilitando la coordinación entre las flautas. *“La suma de orquestas supone una suma de ritmos básicos correspondiente a cada orquesta dando como resultado un polirritmo complejo en constante transformación. La suma de varios ritmos específicos que evitan la coordinación mutua, establece las competencias musicales caracterizadas por la dificultad que significa conservar la cohesión interna y evitar la coordinación externa...”*<sup>222</sup>

Aún podemos reconocer la función social que cumple la polifonía formada en base a la competencia (encuentros o choques) entre Sicuriadas provenientes de diferentes pueblos, de un modo semejante a lo que ocurre con las polifonías multiorquestales de Pifilcas de Chile Central. *“La competencia consiste en hacer perder el hilo de la melodía a la otra orquesta, tocando con el máximo de sus fuerzas y utilizando dos técnicas que parecen ser comunes a toda el área”*.<sup>223</sup>

La originalidad y la peculiaridad del estilo de actuación y, aún mas importante, del repertorio, son criterios particularmente importantes para juzgar a los grupos *“...la originalidad y la competencia musical, entonces, se convierte en demostraciones de competencia social y de la peculiaridad de la identidad comunal.*

---

<sup>222</sup> Ibíd. Pág. 54.

<sup>223</sup> Sánchez, Walter. Op. Cit. Pág. 64.

*Por esta razón, las marcas estilísticas del grupo son guardadas celosamente, y la imitación es menospreciada.”*<sup>224</sup>

## Diferencia entre Sicuris y Lacas

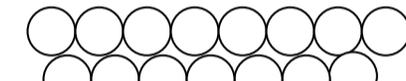
Resulta impropia la utilización del término Sicu, debido a que existen denominaciones regionales con características y particularidades propias, las cuales en este caso, las que nos interesan. Si hablamos y utilizamos el término sicu en la Primera región de Chile, estamos haciendo mención al instrumento que emplean los Sicuris del altiplano tarapaqueño (Isluga, Cariquima), el cual se compone de 14 o más tubos de caña, que son ordenadas según la longitud en forma horizontal, entrelazados por nervios de animal y lanas de colores. Este instrumento (Sicu, Sicura o Sikurphusa), “...estéticamente es similar a la flauta de pan, y su técnica de ejecución es en melodías a contra punto, o medio tiempo tardío, una especie de eco sonoro, por tanto los grupos sikuriada actúan como verdaderas orquestas, con doce integrantes y con distintos tipos de sikus, según la longitud. Al presentar cada siku todos los tonos (notas), cada instrumentista (sikura) ejecuta una melodía, la que va siendo respondida (medio tiempo tardío) por otra sikura, estableciendo diferencias con los lacas, en donde cada músico (laquita), tiene solo una parte del instrumento, con tonos distintos, dependiendo de la escala musical, que al intercalar tonos (notas) se va conformando melodías”<sup>225</sup> (Cuadro N° 2), una especie de diálogo musical o conversación del instrumento, los Sicuras, por su parte, interpretan otro instrumento que es percutido por el otro brazo donde lleva la mazeta (percutor); los ritmos que ejecutan son los Huayños y Pasacalles bastantes acompasados y su vestimenta es tradicional Aymara, con grandes penachos adornados con plumas de Suri (Ñandú) denominados como Chuco o Jacha Chuco. Las Sicuras presentan distintos tamaños

<sup>224</sup> Romero, Raúl. Op. Cit. Pág. 82.

<sup>225</sup> Ibíd. Pág. 79.

dependiendo de su longitud y tonalidad: así encontramos las Jach'a Pusa (tonos graves, Contra (quintas) y Likos (agudas)

Cuadro N°2, Comparación de estructura tonal entre instrumentos utilizados por Sikuris y Lakitas.

<p>Sikuris</p> 	<p>La Si Do Re Mi Fa# Sol La Si Do Re Mi Fa# Sol</p> 
<p>Lakitas</p> 	<p>Escala de SolM</p> <p>Re Si Sol Mi Do La Fa# Re</p>  <p>Do La Fa# Re Si Sol Mi</p>

La música de estos grupos de casi siempre está acompañada con una danza que simultáneamente ejecutan los mismos músicos al ritmo de los instrumentos, “...tocados casi sin excepción solamente por varones, bailan también las mujeres, quienes agitando muchas veces banderas de color entero.”<sup>226</sup>

Un concepto básico de la música grupal Aymara es la coordinación a través de la danza. Los vigorosos movimientos de pies, haciendo saltos, giros y figuras que caracterizan la **Fiesta de los chinos** se contraponen a la suave ronda arrastrada de la Sikuriada. Sin embargo, ambas comparsas coordinan el grupo humano en un solo ritmo que se desplaza lentamente por el lugar. La importancia de la danza es tal que, casi sin excepción, los músicos de las comparsas indígenas bailan al tiempo de tocar, haciendo ambos actos en una indisoluble unidad de concepto y acción.

<sup>226</sup> Baumann, Max. Op. Cit. Pág. 2.

## Importancia del Guía o Caporal

Como un elemento transversal a casi todas las expresiones musicales del mundo Aymara y de los posteriores grupos que han recibido de su influencia tiene relación a que todos *“...los conjunto se establece alrededor de la figura del guía. En los conjuntos musicales ésta no es una posición elegida formalmente, mas bien el guía es una persona que esta implícitamente reconocida, según vario criterios, como “guía musical” por los otros músicos.”*<sup>227</sup>

El Guía o Caporal debe dominar todos los instrumentos (viento y percusión) usados dentro de un conjunto específico, y su habilidad instrumental debe ser superior. El Guía tiene cierto control sobre el personal y el sonido musical del conjunto. Vigila el afinamiento de los instrumentos y arregla la armonización de las nuevas tropas (grupos de instrumentos) adquiridas por el auspiciador de la fiesta. La mayoría de las veces, el guía es también responsable de marcar las tonadas durante la fiesta y de establecer la velocidad. Siendo estos individuos los más hábiles en la composición, ellos tienen un rol mayor en la elaboración del repertorio del grupo.

El rol del Guía requiere de tacto y paciencia, la persona debe merecer respeto por su habilidad, por eso ni él mismo la puede enfatizar públicamente, si él sobrepasa los límites del comportamiento apropiado, muchas veces gradualmente comenzará a ser ignorado, abandonando, por tanto su rol. Además de unirse con el grupo por el placer de interpretar, muchos hombres que no son necesariamente aptos o musicalmente dedicados, pueden participar como músicos durante la fiesta para disfrutar de los beneficios del alcohol gratis, comida y coca, servidos al grupo durante el evento.

Por ello, a veces no hay control de calidad sobre el nivel de conocimiento musical o habilidad interpretativa dentro del grupo, debido a que cualquier miembro varón de la comunidad es bienvenido a interpretar. Por el modo igualitario, no confrontacional de interacción social dentro de los grupos de la sociedad, *“...el guía y otros músicos*

---

<sup>227</sup> Romero, Raúl. Op. Cit. Pág. 77.

*no corrigen o critican directamente a los ejecutantes individuales y ni siquiera les llaman la atención.”*<sup>228</sup>

### Elementos indígenas en la actual música Aymara

En la actual música altiplánica los elementos indígenas, tienen que ver en un primer momento con un sentido ritual de esta música y que ha perdurado desde tiempo preincaicos, y es la que más se aproxima a su esencia y significado original, donde las Zampoñas, los Pinquillos, las Tarkas, entre otros instrumentos, tienen su momento de interpretación, con características definidas, donde la tradición marca las pautas de ejecución como es el caso del diálogo musical en las Zampoñas.

En cuanto al conjunto, aún hoy en día se puede observar como elementos indígenas han perdurado en el tiempo, donde los músicos y toda la comunidad están incluidas y participan del acto sagrado; en el caso del nivel de organización del grupo, el cual es muy complejo y requiere de gran concentración por parte de los ejecutantes, ya que en el ritual del Tinku o Encuentro entre bandas (polifonías), esto juega un papel fundamental, ya que, en el Carnaval a medida que se encuentran los conjuntos, generan la polifonía orquestal, que es parte importante de la cosmovisión andina de el sentido de superioridad manifestada en la competencia musical, entre los distintos conjuntos, así como también de superioridad de uno de ellos; así como antiguamente lo ejercía las comunidades del Arak Saya y Manka Saya. Además de las melodías que representadas en la danza, como por ejemplo el Huayño remite al movimiento del trabajo en la tierra, manifestada en la danza.

Además tenemos los instrumentos Aymaras como lo son las Zampoñas, las Tarkas, Pinquillos, la Wancara o Bombo, que son elementos indígenas que se utilizan en la actual música del altiplano.

---

<sup>228</sup> *Ibíd.* Pág. 80.

## Elementos no indígenas de la música Aymara

Dentro de éstos se encuentra la afinación, ya que la música Aymara prehispánica poseía características musicales basados en la heterofonía<sup>229</sup>, la que está fuera o sin influencia hispana, el que después de su llegada introduce la escala musical y perfecciona el instrumento, en este caso la Zampoña, la que en la actualidad cuenta con una serie de acordes o notas en cada tubo de la Zampoña, con la que se pueden matematizar la música a través de un pentagrama musical occidental.

En cuanto a la Bandola, es un instrumento introducido por los españoles, pero que se rige bajo patrones indígenas, reemplazando a la Quena, pero que no ha sufrido modificaciones en cuanto a la función que cumplía originalmente ésta última, o sea, sólo se cambió el instrumento, pero que sigue siendo interpretado en el ritual bajo los cánones Aymara acompañando melodía y voz en el cántico que se desarrolla en el ritual, manteniendo los mismos esquemas melódicos.

Si bien los Aymaras se mostraron resistentes a influencias externas, recientemente el número de bandas con instrumentos de vientos de origen occidental tiende a crecer entre las comunidades Aymaras<sup>230</sup>, los músicos que disponen de instrumentos de bronce son muy solicitados y bien pagados en las fiestas de los santuarios de La Tirana, La Peñas y Ayquina, donde encontramos centenares de ellos durante los grandes peregrinajes, para acompañar con su música los bailes religiosos ejecutados por los músicos que ahí se concentran.<sup>231</sup> Esta incorporación de instrumentos tiene relación directa por un lado con las altas temperaturas del desierto más árido del mundo, donde los instrumentos de caña suelen resquebrajarse con la alta temperatura imperante, siendo reemplazados por los de bronce que se pueden ejecutar a cualquier hora y época del año; además que los instrumentos de bronce emiten un sonido más fuerte y estridente que los instrumentos de caña, lo que permite tener una mayor

---

<sup>229</sup> Heterofonía es la música compuesta sin ningún tipo de influencia occidental, interpretada en forma simultánea en varias melodías distintas.

<sup>230</sup> Berg, H y Schiffers, N. Op. Cit. Pág 310

<sup>231</sup> Los instrumentos de bronce son utilizados durante las fiestas y tienen su origen en la zona después de la Guerra del Pacífico.

aproximación y comunicación con los dioses. El hecho de haber más comparsas de instrumentos de bronce desplazan a los de Lakitas y Sikuriadas, pues en el sentido de competencia de los Aymaras estos últimos son los desplazados por no poder competir contra el gran sonido de los instrumentos de bronce generando una supremacía de dichas comparsas y que son elementos musicales que provienen de fuera del área de influencia Aymara, de la que se ha apropiado.

Por último, el hecho de que la música Aymara puede ser escrita en un pentagrama, es porque sus instrumentos están regidos mediante una escala de notas occidentales, por tanto, es factible que se pueda escriturar musicalmente, de manera que, como registro pueda perdurar en el tiempo en desmedro de la memoria histórica a la que están sujetas las melodías como mimesis, recordando el hecho de que el Aymara prehispánico no poseía un sistema escritural de los registros musicales, destacando en la actualidad que más del 95% de los músicos no saben leer pentagrama musical, continuando así con la tradición oral.

### Música popular inspirada en la música Aymara

En estos cinco siglos de interacción con la dominante cultura europea, la evolución de la música Aymara, puede ser resumida en la incorporación y adaptación de instrumentos de cuerda, especialmente la adaptación de la Zampona, la Quena, el Charango, la Guitarra, la Bandolina, la Bandola, el Bajo, entre otros. De ahí que la música popular comprende elementos de la música Aymara como ser instrumentos, ritmos, formas, etc. Y se caracteriza por una aplicación desde una forma sencilla y elemental del aspecto musical, hasta una mayor complejización de éste, con el propósito de ofrecer una interpretación aproximada a su contenido y espíritu.

Para comprender esta situación de los instrumentos y sus músicos, los Aymaras; hemos tratado de obtener antecedentes que nos permitan contextualizar la realidad actual de este grupo cultural en el medio urbano, además, de los antecedentes

históricos y antropológicos sobre migración, trabajo, educación, ubicación en barrios, etc. Persiguiendo a aquellos que un día bajaron al litoral con sus pertenencias e instrumentos motivados por diversos factores, y que en la ciudad se agruparon para acompañar no solamente festividades patronales y religiosas Aymaras, sino, que también casamientos, bautizos, bailes públicos y peñas. Y, que generaron un movimiento musical urbano que cautivó incluso a los músicos sin ascendientes Aymaras, la gente de la ciudad.

En esta categoría abarca la música Aymara tal como se escucha fuera de los lugares de origen, e incluye a todos los llamados grupos musicales que van por el mundo tocando Quenas, Zampoñas, Charangos, Guitarras y Bombos, estos cinco instrumentos son la base de esta música. Junto con la Zampoña, es la flauta andina por excelencia instrumentos indígenas, remontándose su existencia a la época precolombina. Esta última, en sus orígenes era un instrumento pentatónico, ligado con rituales y ceremonias religiosas y se fabricaba en hueso. En la actualidad, ha evolucionado notablemente. Se fabrica en caña o en madera y está dotada de escala cromática<sup>232</sup> con una amplitud de tres escalas, que la posibilitan para salir airosa ante cualquier tipo de partitura. Su timbre encierra matices ricos en colorido que facilitan el sentimiento interpretativo del quenista. Este hecho se hace latente en las s fabricadas en caña, que por su vibración, en ocasiones, parecen llorar.

Los grupos originales fueron principalmente chilenos (al menos los que dieron el salto inicial de celebridades locales a universales), como Inti Illimani, Quilapayún e Illapu, el boom primero en América Latina, coincidió con el triunfo de la Unidad Popular en Chile. El Golpe de Estado de 1973 ayudó a que esta música sobrepasara las fronteras de América Latina y se difundiera por el mundo.

*“Lo único bueno de la moda andina de esos años es que, por un tiempo, ayudó a mirar mejor una música que sonaba a desconfianza, que representaba cosas que a la*

---

<sup>232</sup> Quiere decir que cuenta con todas las notas y sus respectivos sostenidos encontrados en la escala musical europea ejemplo: Do, Do#, Re, Re#, Mi, Mi#, Fa, Fa#, Sol, Sol# La, La# Si, Sib, Do, Do#, etc.

*dictadura no le interesaban. Sirvió para que se perdieran los miedos a tocar zampoña y charango*”<sup>233</sup>, afirma uno de los integrantes del grupo Illapu, quien continúa diciendo.

*“El asunto se puso de moda y toda la gente se compraba charango, zampoñas y queñas. Era un exceso. Habían grupos de música andina hasta en Punta Arenas, algo bastante absurdo porque en Chile hay otras vertientes del folclor, como la música chilota o la mapuche...”*<sup>234</sup>, afirma uno de los representantes del popular grupo Illapu.

Los fundamentos Aymaras siempre fueron fácilmente perceptibles a través de los instrumentos. El repertorio de estos grupos incluye algunas piezas casi obligatorias: Alturas, Bailando en Isluga, Condorkanki, Baila Caporal, Paso del ñandú, Humberstone entre muchos otros, donde además registran en temas tradicionales instrumentos como Tarkas, Lakitas, Sikuris, Lichiguayos, Charango, Guitarra, Bajo Eléctrico, Congas, Bongo, Bombo y diferentes tipos de idiófonos como Maracas, Palo de Agua etc. Nótese la diversa genealogía instrumental de ésta música. Son pocos los grupos que se salen del molde, y tratan de diferenciarse no por el repertorio, sino, por el virtuosismo en el manejo del cada vez mayor número de instrumentos.

Con el tiempo, los repertorios se han ido ampliando, y hoy incluyen música de origen mestizo como la Salsa, Cumbias, Diablada, Morenada, San Juanito y otros ritmos latinoamericanos. Otra vertiente de música andina cosmopolita es mucho más creativa, y se ha empezado a identificar con la música fusión.

Esto es un caso preocupante en la ciudad, por la tendencia a desaparecer o por lo menos extinguirse de parte la tradición musical. Lo que existe, es un proceso de distorsión, o de acomodo de la música Aymara a los patrones musicales de otros países o culturas, porque piensan que así gusta al público o bien porque los productores musicales así lo desean.

---

<sup>233</sup> Cofre, Fabián. *Entrevista grupo Illapu*. Santiago 2004. Disponible desde Internet: <http://www.lamusica.emol.com/tiempolibre/musica/entrevistas/detalle/index.asp?id=35&tpl=entrevista>

<sup>234</sup> Cofre, Fabián. Loc. Cit.

## 6) Lakita

Grupo: Lakita de Jaña

Instrumentos: 1 Zanja, 3 Liku, 1 Contra, 1 Chuli, 1 bombo, 1 caja, 1 par de platillos.

Entre las comparsas de Lakitas (descritas ampliamente en paginas anteriores), encontramos una gran variedad de ritmos y estilos musicales, entre las que se destacan principalmente el Huayño, la Cumbia Andina, el Tinku, el Caporal, las Marchas, Pasacalles, Taquirari, Morenadas, Diana, Diabladas, Saltos, entre otros. Donde destacan, por su gran organización de grupo, quienes juegan un papel importante en todas las festividades religiosas paganas y profanas, destacando su presencia en los eventos tan diversos como peñas, tambos<sup>235</sup>.

### **Cumbia Andina**

Duración: 3'39''

Instrumentos: Tropa de Zampoñas, Caja, Platillos, Bombo y Campana

Esta Lakita, tiene una gran semejanza en cuanto a estructura de los instrumentos, organización de grupo y danza con aquella música Aymara que se toca en el altiplano, explicada en la canción N° 4.

El grupo como tal posee elementos Aymara que en este caso son los instrumentos donde destacan las Zampoñas, además de la vestimenta y danza que realizan al momento de ejecutar la melodía. Sin embargo, la gran diferencia de este grupo de ciudad es que por un lado la fabricación de las muchas veces son de P.V.C y no de la milenaria caña, junto con la incorporación de instrumentos como la militar y los platillos (ambos con funciones de acompañamiento del compás y de ritmo, en la misma función que cumple el Bombo, pero de manera acompasada en el caso del platillo), instrumentos que no son propios del mundo Aymara, sino, más bien de la

---

<sup>235</sup> Tambo es aquella posada donde el chasqui o mensajeros puede adquirir provisiones y descansar, para continuar su camino, hoy al Tambo se le denomina a aquellos lugares donde hay música, se vende comida tradicional y esta ambientada a la usanza Aymara, el cual posee un sentido comercial, en un ambiente que se asemeja a lo que conocemos por Peña Folklórica.

cultura occidental, sumado a esto tenemos las diferentes afinaciones musicales correspondientes a las diferentes longitudes que pueden alcanzar las Zampoñas, la que en este caso está en la escala de Sol Mayor, dichos elementos no corresponden a la estructura musical Aymara prehispánicos, pues ellos poseían una música Heterofónica, o sea, que la música está compuesta por varias líneas melódicas, tocando en forma simultánea, sin ningún tipo de influencia teórica occidental. Esto nos da a entender que desde los instrumentos que utilizan hoy en día en las áreas urbanas, tanto en su fabricación como su afinación y amplitud de la escala musical<sup>236</sup>, no corresponden propiamente al mundo Aymara.

La Cumbia Andina que es de origen Afro-Peruano, es una hibridación del ritmo de cumbia con géneros folklóricos con instrumentación Aymara y Occidental. Éste fenómeno no constituye un simple cambio de localidad geográfica en el consumo musical puesto que aún cuando la audiencia, los cantantes y el repertorio de canciones sigan siendo los mismos, se crean procesos de dislocación, transformación y mediación que van a generar otros significados y cambios en las prácticas musicales. Por esto dichas características musicales de la comparsa de Lakitas corresponden a una hibridación musical, que rescata instrumentos tanto Aymara como foráneos para enriquecer su interpretación de forma más estética.

Debido a esto, la Cumbia ha tenido una gran recepción por parte de los grupos de Lakitas del Norte de Chile y en otras áreas Andinas, los cuales han asimilado y adoptado para ser interpretadas por las, el que sale de su carácter sagrado y se inserta como elemento profano, ya que esta música es muy popular en el continente y que ha sido tal la magnitud de difusión, que las Lakitas la han incorporado a su repertorio como medio de diversión, ya que esta música Chicha es de características muy alegres y sabrosas para las fiestas, Tambos y Peñas.

---

<sup>236</sup> Se entiende por amplitud musical, la mayor cantidad de escalas musicales que alcanza el conjunto. ejemplo: Do, Re, Mi, Fa#, Sol, La, Si, que posee cada una de los instrumentos representados por el Chuli, el Liku y la Zanja, las que alcanzan una escala musical cada una.

De ahí que ésta música implica uno de los géneros y estilos musicales, de la conocida música Andina, los que llegan a ser producidos y consumidos más allá del área Andina.

### Conjunto musical Guamary

Esta interpretación de Huayño, da a conocer parte de la historia del pueblo Aymara hacia fines del siglo XIX, insertándose en un proceso de migración Aymara hacia la costa y más específicamente a la Pampa, donde el salitre y la disponibilidad laboral llevaron al Aymara a insertarse en dinámicas sociales más urbanizadas las que traen consigo una serie de recuerdos que Guamary, grupo oriundo de Iquique, a través del virtuosismo de sus músicos entregan una visión desde su perspectiva de indígena.

7) **a)Humberstone:**, 2 Quenas, Guitarra, Charango, Mandolina, Bajo eléctrico, Bombo. Disco “Savurwarmi”. Chile, 2001.

**b) Azapa:** Zampoña, Quena, Guitarra, Charango, Bajo eléctrico, Congas e idiófonos de bronce. Disco “Tupac Amaru” Chile 1992

Como generalidad en Guamary y la utilización de instrumentos que utilizan destacan su gran variedad, destacando las congas como elemento de percusión que guía el ritmo, claro elemento musical afro. En cuanto a las Zampoñas que se utilizan son interpretadas en forma dialogada entre dos integrantes, la Quena por su parte realiza armonías paralelas con la Zampoña, esto quiere decir que van en el mismo registro musical separados por una octava con quintas entre medio; además de realizar juegos de melodías entre Zampoña y Quena. Además destacan los constantes cambios de ritmo en la ejecución de la interpretación.

En cuanto al idiófono, este se toca en ciertos momentos de la melodía, representando el sonido de las cadenas colgando de los esclavos negros, en tiempos que el colonialismo estaba en su apogeo.

En ambos temas de Guamary, podemos establecer algunas semejanzas con la música Aymara y que tienen relación, principalmente con la utilización de instrumentos como lo son la Zampoña y la Quena, igualmente con la técnica de interpretación de la zampoña que corresponden a la ya mencionada en el Capítulo I, técnica del diálogo musical, recordemos que Benjamín Torrico, Caporal y/o líder del grupo tiene ascendencia Aymara lo que explica la adopción de dicha técnica interpretativa.

En cuanto a sus elementos no indígenas destaca principalmente a que las presentaciones de este grupo se circunscribe a los eventos tales como conciertos, certámenes, fiestas particulares, y por supuesto los Tambos, Peñas y Centros Nocturnos, las que proporcionan un punto de solidaridad, presentando agrupaciones de Música Andina compuestas de distintos grupos y comparsas derivadas del proceso de masificación de dicha Música Andina en la ciudad.

En el aspecto musical, el ritmo afro-peruano se expresan a través de la fuerza interpretativa, donde revela el papel central que desempeñan las Congas en la realización de la música afro peruana, aportando una variada fuente rítmica-sonora, ejecutando contrapuntos y figuraciones constantes en el ritmo.

La música con influencia negra una vez más se hace presente en la música Andina, esta melodía que no está adscrita a ningún ritmo Aymara, por sus características musicales es una clara expresión de cómo la hibridación se hace presente en la música de los Aymaras insertos en la ciudad, a través de los instrumento y ritmos que poseen en su repertorio.

### Grupo Musical Illapu

El grupo Illapu que significa relámpago, se forma a comienzos de la década de los setenta, en Antofagasta, conformado por los hermanos Andrés, Jaime, José Miguel y Roberto Márquez. Su carrera comienza en Antofagasta siguiendo los pasos de Quilapayún e Inti-Illimani y formando parte de la Nueva Canción Chilena. A

comienzos de los setentas se les une Osvaldo Torres, comienzan así a recorrer el país llevando la Música Andina y su riqueza. Se presentan en los festivales de Antofagasta, María Elena y Calama, entre otros. Un proyecto osado para ese tiempo y que fue concebido como una especie de reivindicación del género folklórico.

No obstante, con la entrada de los años '70 la politización de la música popular chilena era inevitable. El gobierno de Salvador Allende resultaba emblemático de las tendencias en pugna al interior de la sociedad chilena, con ideologías enfrentadas. *“Los artistas no fueron ajenos al conflicto, y desde su particular óptica y talentos reforzaban su propia visión de mundo en sus obras, sin perder por ello calidad donde la utilización de elementos de la música altiplánica se hizo referente obligado en las actuaciones de los grupos y solistas de la Nueva Canción Chilena...”*<sup>237</sup>

Entre los años 1974 y 1975 Illapu se interna en el altiplano chileno para empaparse de grandes conocimientos sobre el verdadero Norte Chileno, por ejemplo viajan a Isluga un pequeño poblado Aymara al interior de Iquique. Comienzan también a trabajar con el Conjunto Folklórico de la Universidad del Norte donde crean montajes de festividades de los pueblos andinos.

### **8) Diablada tradicional**

Disco: “Para seguir viviendo”. Chile.

Instrumentos: Zampoña occidental, Bombo, Semi Toyo, Toyo y Liku.

La compleja utilización de los instrumentos de vientos en este caso las son propias de los Aymara, y que ha sido completamente deformada por el grupo, dando nacimiento a una música andina urbana que es una nueva recreación de la música Aymara, constatando que ésta no corresponde en nada a la música de los Aymara., ya que éstos no mezclan la Sikuriada o instrumentos de viento con instrumentos de cuerda y menos aún con occidental. A diferencia de la música practicada por los campesinos y pastores Aymaras que tenían un rasgo ancestral que la distinguía

---

<sup>237</sup> Muñoz-Hidalgo, Mariano. *De Diablos a Demonios: la censura política y música andina*. Encuentro de historiadores chileno-boliviano. Santiago. Agosto. 2004. Pág. 7

abiertamente de este tipo de música, y este era la función comunitaria que ésta tenía al interior de los rituales ancestrales que lo ligaba directamente a su visión de mundo original y autóctono, hoy día este carácter religioso de su cultura va desapareciendo rápidamente a través de las relaciones desiguales que va teniendo con la producción musical inserto dentro del marco de la industria cultural, que profana lo más sagrado de la música Aymara.

La fuerte adaptación de formas musical tradicionales, en este caso la Diablada, en cuando a las formas y contenidos se ajustan a los patrones de la industria fonográfica y difusión masiva, se procede a una adaptación forzosa consistente en recortar tiempos, transformar y estructurar cuerpos coherentes y equilibrados en base a introducción, estrofa, coros, y repetición de lo mismo y final, y eso es lo que pasa con Illapu donde si bien lo que toca es música Aymara, ésta deja de serlo en el momento en que está sujeto a la producción discográfica<sup>238</sup>, por lo tanto, pierde todo el sentido y funcionalidad que posee en los ritualización de la música e instrumentos Aymara.

Recordemos que la Diablada es de origen boliviano y se comienzan a apropiarse en Chile a partir del año 1960, después de la visita de la Diablada de Oruro quienes realizaron una presentación en Iquique. Con ello surgió la idea de formar una Diablada con los Diablos sueltos, se unieron y formaron la Diablada de Iquique y su primer Caporal fue Gregorio Orbenes, quienes bailan al son de las grandes bandas de bronces.

En cuanto a la danza los bailarines pretenden deshumanizarse al colocarse la máscara y los atuendos para que penetrando en el ámbito de lo mágico, puedan identificarse con los personajes que representan como lo es el Diablo o la Virgen. Las máscaras de la Diablada representan en sus adornos la influencia occidental, sobresaliendo siete pequeñas caretillas que simbolizan los pecados capitales, además en la parte superior portan una corona, que denota semejanza con el atuendo de

---

<sup>238</sup> Se entiende en este apartado por producción discográfica todos aquellos cambios que realiza la compañía disquera a los temas de música Aymara.

monarcas del medioevo y una cabellera rubia, que cae hasta media espalda, éstas máscaras representan igualmente un aspecto terrorífico, donde sobre los dragones apoyados sobre sus propias patas, emergen los cuernos retorcidos de los dragones que adornan la máscara, denotando la influencia asiática, teniendo cierto parecido con las máscaras tibetanas,<sup>239</sup> destacando la hibridez en este tipo de manifestación musical.

### Grupo musical Arak Pacha

Arak Pacha nace a principios de la década de 1980 en la ciudad de Arica, después de participar en una gira artística por los países vecinos de Perú y Ecuador emigra a Santiago de Chile, por los Senderos del Indio empezaron a caminar un día, buscando nuestras raíces y se encontraron con abuelos negros, padres pampinos, familias Aymaras y toda la herencia del Imperio del Tawantisuyu. De ahí nace su canto y la intención de proliferar su música y todo el sentimiento Aymara.

**9) Sikuriada:** recitado, 3 Sikuras, Bombo, Charango, Quena, Guitarra.

Disco: “Arak Pacha”. Chile.

Esta Sikuriada, no es la típica que analizamos en el caso altiplánico (ver tema 5), y que si bien tiene la misma técnica de ejecución sobre el Sicu, lo que varía es la incorporación de un recitado, de una Quena y de instrumentos de cuerda como el Charango y la Guitarra.

En cuanto al recitado que está en lengua Quechua-Aymara, pronuncia palabras en español, donde da las gracias al Sereno por cuidar de los músicos, los cantores de la tierra, destacándose notoriamente, la hibridez de la canción por cuanto posteriormente mezclan los instrumentos tanto de vientos como de cuerdas y con cosa que no se da en las comparsas Aymaras, ya que se encuentra adaptada y transformada desde su

---

<sup>239</sup> Cuentas, Enrique. Op. Cit. Pág. 42

esencia por esta relación de la incorporación de más instrumentos, estilizando la interpretación y entregando un sentido diferente a la música original.

**a) Pachama:** Instrumentos: Sanja, Quena, Charango y Guitarra.

Disco: “Arak Pacha”. Chile.

La principal característica del Huayño es que refleja una clara tendencia de los grupos y comparsas de origen chileno de apurar o acelerar el pulso, si lo comparamos con el Huayño altiplánico (ver tema N° 2, aunque sea con Tarkas) nos podremos dar cuenta de ese detalle, esto producto de la competencia musical que realizan, las comparsas de zampoñeros, donde destacan el virtuosismo en la complejidad de la interpretación y que nos da a entender lo virtuosos en el manejo de los instrumentos. La Quena y la Zampoña van haciendo armonías paralelas, o sea que se distancian a una octava, durante toda la canción, el Charango y la Guitarra como melodías de acompañamiento y el bombo, destacan igualmente su virtuosismo interpretativo. Musicalmente, la canción se divide en tres partes, donde A, B y C conforman la melodía completa, esta se repite aumentando gradualmente la velocidad de la ejecución a medida que se repite en forma cíclica la melodía, terminando de manera abrupta; esto último claro ejemplo de la producción discográfica que nuevamente modifica los temas originales.

En Arak Pacha se destacan elementos híbridos, donde convergen elementos indígenas y como los instrumentos de vientos, pero que en su ejecución e incorporación de cordófonos propicia la hibridación, sumado a esto el hecho que está inmerso dentro de un proceso de difusión de su música, lo que permite congregar distintos elementos Aymaras y no Aymaras.

## Conjunto Musical Manka Saya

### 10) Selección de Tarkeadas (Linda santiaguena, A qué volviste, Cebadilla)

Disco: “Surcos Morenos”. Chile. 2002.

Instrumentos: 12 Tarkas, Platillos, Bombo, Caja. Disco: “Surcos Morenos” 1992

Manka Saya es una comparsa de Santiago de Chile, consta de 15 músicos, (y a veces más), se les reconoce como grupo de Lakitas, sin embargo, interpreta Lichiguayos y en este caso las Tarkas. Han tenido la oportunidad de mostrar todo su repertorio en Santiago y en el norte del país en las distintas festividades, Peñas y Tambos, que se realizan, además de todos los escenarios que puedan mostrar su repertorio musical.

El caso de esta comparsa de tarkeada ocurre algo muy similar a lo que ocurre con la Diablada de Illapu, la tarkeada es un claro elemento indígena en el instrumento utilizado, pero que a diferencia de la que se toca en el altiplano (ver tema N° 2), esta tiene melodía mejor definida y de mejor ejecución producto de la producción musical y los arreglos que proporcionan al tema, además de tener un principio y un final que la diferencian del carácter cíclico de la música Aymara que puede repetir la melodía por horas. Otro elemento foráneo es la introducción de Caja Militar y de los Platillos que acompañan la melodía y el compás<sup>240</sup>, destacándose el elemento **híbrido** de esta comparsa musical.

Finalmente, podemos concluir el presente capítulo afirmando que en la actualidad la música andina Aymara posee características que han perdurado desde tiempos milenarios donde la danza, melodía e instrumentos están vinculados de manera funcional con las diferentes fiestas del año religiosos de la Iglesia o con los rituales de culto a la Pachamama o Madre Tierra.

La creencia común y simplista de esta música, no permite comprender la variedad de repuestas culturales que surgen cuando las comunidades rurales confrontan un

---

<sup>240</sup> El compás se define como el tiempo o pulsos de la melodía

proceso de integración dentro de un contexto nacional más amplio, mientras algunas tradiciones musicales particulares sí resisten los cambios externos, incorporando nuevos elementos o evolucionando hacia diferentes estilos interpretativos, se adaptan a las circunstancias sin abandonar completamente, a pesar de ello, sus raíces más profundas, este es el caso de gran parte de las comunidades estudiadas, donde cada una de ellas presenta particularidades propias que la identifican del resto, es así como las Sikuriadas y Lakitas tienen sutiles diferencias entre las comunidades de Aymaras, lo que no implica el gran desarrollo musical alcanzado por estos conjuntos musicales.

Un elemento transversal a todo el mundo Aymara tiene que ver con los instrumentos, principalmente de vientos, que fueron y serán los que con mayor propiedad reflejen el sentimiento y cosmovisión Aymara a través de técnicas de ejecución que son únicas en el mundo, el llamado diálogo musical; técnica que es utilizada entre los conjuntos tradicionales de música Aymara, pero que luchan constantemente frente a los procesos de individualismo que aquejan a las sociedades actuales. Así como también el cambio que van dinamizando los instrumentos con la incorporación de nuevos instrumentos más resistentes frente a la adversidad geográfica y climática, como por ejemplo los Bronces v/s Zampoñas, Tarkas y Lichiguayus entre otros instrumentos de gran fragilidad.

No obstante, la proliferación de estilos, ritmos y la revalorización de las comunidades andinas han generado un lenguaje de símbolos, escalas, tonalidades, armonías y registros, por los cuales pueden dar a conocer y mantener su historia, sus vida diaria y los aspectos socioculturales que la caracterizan, encontrando en la expresión musical el mejor aliado en la difusión de sus ideas y cosmovisión, sobre todo hoy que ésta música está inserta dentro de un proceso de modernización musical que tiende a la masificación de este estilo musical que hoy experimentaba un proceso de fragmentación consagrado en la exaltación del músico virtuoso, la separación actor/espectador, el carácter contemplativo de la dimensión estética, la admiración

por lo bello, la polifonía, armonía, el uso de registros como el pentagrama, las técnicas complejas de la afinación y exactitud racional de la organización del sonido y sobre todo el carácter individual de su concepción.

Actualmente esas características se mantienen en el espacio de la producción de la música Andina, la que tiene su origen en un fenómeno importante surgido en siglo XX, el mercado, es decir, la necesidad de entrar en el sistema técnico económico de producción, difusión y consumo.

Esto no quiere decir que allí comenzaron a combinarse las formas musicales. Antes de la llegada de los españoles, la cultura y en particular la música se enriquecían a partir de la influencia de pueblos y grupos vecinos con los que entraban en contacto. La cultura siempre fue, es y será dinámica, a no ser que esté muerta.

En este campo tenemos todas las formas de música Andina, donde la infinidad de estilos que persisten y son creados por los músicos al que se le da importancia a la autoría y tiene como principal característica de inserción en los sistemas de registro fonográfico y difusión masiva, también conocida como Industria Cultural.

En este espacio de producción en el que son recreados estilos tradicionales como la Diablada, el Huayño, la Saya, Morenada, la Tarkeada, Lakitas, y otros bailables que sirven para amenizar las fiestas.

Por tanto, existen dos categorías de la música Aymara, aquella que permanece con toda su esencia en los rituales y ceremonias religiosas y aquella música que posee elementos Aymara, pero que se insertan dentro de contexto totalmente diferentes a la música original y que está ligada con la difusión masiva de la música a través de la producción musical.

## Conclusión

La música Aymará prehispánica en el ámbito mágico-religioso ve que todo evento social posee una ritualización y la música es parte de esta recreación, que está estrechamente ligada a la estructura de la cosmovisión de las comunidades Aymaras, y su relación con la naturaleza. Es así que, los cultos al Inti, la Pachamama, los Mallkus y los antepasados, entran en esta relación buscando un equilibrio permanente entre el hombre y lo sobrenatural.

La música es el mecanismo que configura y articula la vida de éstos, ya que aclaramos la importancia que ésta posee para el grupo en cuestión, la música es el puente que enlaza lo divino con lo humano.

Los instrumentos también poseen ciertas cualidades, enfatizando la gran diversidad de éstos y los materiales de construcción de los mismos, destacándose principalmente la habilidad de los artesanos en la fabricación de los instrumentos con recursos que el medio le proveía, dando mayor importancia a los aerófonos, dado que el viento melódico se comunica con la naturaleza y genera el orden entre lo inmanente y lo trascendente, de ahí que los instrumentos y, en general, la música forman parte de esa densa red de oposiciones y correspondencias, en la que la caracterización y funcionalidad de los instrumentos es fundamental para poder comprender los aspectos más relevantes de cada uno de éstos y asimismo comprender la funcionalidad ritual que cumplían, los que además eran interpretados en determinados momentos, diferenciándose así su ejecución en distintos momentos rituales del Ciclo Agrícola, además actúa como mimesis al recrear el mito con los sonidos de la naturaleza, como por ejemplo el viento, la lluvia, el agua y las aves entre otros, provocando una estrecha y honda relación entre el Aymara y su entorno geográfico.

En la vida de los pueblos prehispánicos Aymaras, la música jugó un rol principal, ya que a cada acontecimiento cotidiano, cada festividad religiosa comunal y ritual

estaba acompañada por cánticos y música. Por su parte, la música en su estado original es cósmica, transformando este devenir del silencio o del bullicioso caos a una composición armónica y dinámica, lo que permite reflejar el orden universal.

Como ya nos es conocido, podemos asimilar la cosmovisión en su totalidad y asimismo las tonalidades musicales que están determinadas por su frecuencia y, por esta razón, podemos considerar los tonos como un reflejo de sonidos naturales. La combinación armónica de éstos, están al unísono con el ambiente natural es la fuerza motriz de la música Aymara.

Lo fundamental de señalar en la trayectoria y evolución histórica musical de los Aymaras, es que ésta se ha visto interferida por un sin número de procesos que han influido en su configuración y estructura formal. La música Aymara como tal, no tiene la misma esencia, la hibridación producida durante la conquista y la colonización del imaginario Aymara, transforma un rito basado en la estructura mágico-religiosa propia de esta cultura, a un rito basado en la religiosidad judeo-cristiana Occidental.

Por otro lado, los pasos que llevaron de la resistencia a la adaptación, se manifestaron en un alejamiento progresivo en relación con las antiguas culturas. Sin embargo, nunca se orientó hacia el abandono irremediable, sino que se intentó una aproximación que permitió establecer los parámetros apropiados para tener un acercamiento a la cultura Aymara original.

Estos procesos generaron que la expresión musical cambiara con los nuevos aportes, provenientes del mundo occidental, lo que promovió una transformación en el espectro, tanto religioso como musical en general, a diferencia de lo que era en la etapa prehispánica.

Además, podemos afirmar que en la actualidad, la música Aymara posee características que han perdurado desde tiempos milenarios donde la danza, melodía e

instrumentos están vinculados de manera funcional con las diferentes fiestas del año religioso de la Iglesia y/o con los rituales de culto a la Pachamama o Madre Tierra.

La creencia común y simplista de la modernidad, no permite comprender la variedad de repuestas culturales que surgen cuando las comunidades rurales confrontan un proceso de integración dentro de un contexto nacional más amplio, mientras algunas tradiciones musicales particulares sí resisten a los cambios externos, muchas veces al costo de su propia existencia; otras, incorporando nuevos elementos o evolucionando hacia diferentes estilos interpretativos, se adaptan a las circunstancias sin abandonar completamente, a pesar de ello, sus raíces más profundas, este es el caso de gran parte de las comunidades y registros musicales analizados en la investigación.

Entonces, el término de hibridez engloba un conjunto de conceptos tales como: aculturación, transculturación, sincretismo y simbiosis. Estos se desarrollaron durante los períodos de conquista y colonización de América, siendo un proceso bastante largo en el que tal desarrollo generó en los siglos posteriores distintas sociedades mestizas en nuestro continente, sociedades en las que prima una cultura híbrida caracterizada por la fusión entre lo indígena, lo hispano y lo mestizo. Influyendo poderosamente en la gestación de la cultura híbrida, donde el área musical ha sido tremendamente influenciada con la incorporación de instrumentos, ritmos, armonías, escalas musicales que han modificado el modo de expresión musical autóctona y tradicional a un modo estético y armónico propio de Occidente.

Varias son las incidencias de la Industria Cultural en la música Aymara, cuando ésta entra al sistema de producción industrial, difusión masiva o tiene alguna aproximación a la cultura masiva, esta exigencia de adaptación a los formatos estandarizados de registro fonográfico, mutila el carácter cíclico del tiempo de manifestaciones puras de la música Aymara.

Una de las características de la música Aymara es el carácter cíclico presente como estructura básica. Se trata de una necesidad de retorno o repetición del motivo o tema principal que está expuesto en períodos de tiempo largos que pueden durar horas e incluso días. Para la Industria Cultural el tiempo, tanto de producción como el de difusión, es concebido linealmente, por tanto tiene inicio y fin, además tiene valor mercantil. Por esa razón no se puede concebir una pieza producida en los marcos de esta industria con las características antes mencionadas, por tanto, la única forma de poder producir y difundir un tema autóctono Aymara es recortándola a un tiempo estándar de tres minutos aproximados, crear una introducción y un final; además de proporcionarle arreglos en el tema o la pieza.

Otro elemento importante es el carácter monotemático de la música, lo que permite la memorización y repetición a cargo de los miembros de las llamadas tropas. Este tema único, para entrar a una grabación industrial, en primer lugar es afinado, es decir, se uniformizan los sonidos hacia un afinado en base a la escala occidental de siete notas. Luego se coordinan los sonidos para lograr una ejecución limpia, sin desafinaciones, ni descompaginación por parte de los músicos. Es una suerte de higienización de la música Aymara que le quita la espontaneidad y libertad propias de la manifestación original.

Otro elemento de pérdida formal es la descontextualización del tiempo y espacio originales, ya que se realizan en lugares que no necesariamente son de festividades religiosas y que además se realizan fuera del área geográfica andina, produciendo la desterritorialización de la música Aymara

Toda esta compleja manifestación hace parte de las representaciones culturales de las comunidades con elementos estéticos, porque se pueden entender como actos de embellecimiento de la materia natural, por cuanto son parte de celebraciones del Calendario Agrícola, lo que suponen actos de transformación de la naturaleza en beneficio de la comunidad, por tratarse de rituales que contactan al ser humano con

sus figuras y mundo mitológico. Por lo tanto, estamos hablando de tiempos y espacios especiales, en los que ocurren reordenamientos simbólicos de la vida cotidiana.

Al entrar, esta manifestación, a la Industria Cultural, ocurre un quiebre con estos elementos. En primer lugar se fragmenta la unión estrecha entre estética, ciencia y mito, para privilegiar la primera, incorporando la dimensión comercial, a esto llamamos descontextualización, ya que arranca un aspecto del todo para convertirlo en otro distinto, con otra función, otro contexto y otro uso, es aquí donde la música Aymara sufre sus más radicales transformaciones que favorecen la hibridación.

Implícitamente está la separación actor-espectador que originalmente no existía, por cuanto el músico era también parte de la comunidad y viceversa. Aquí se separan los dos sujetos y se inaugura una relación que permite el goce estético y la contemplación de la obra de arte por seres extraños a ella, además en contextos artificiales de reproducción de la grabación, ya no de presencialidad.

Un siguiente paso, es la espectacularización de la música Aymara que convierte una manifestación compleja en mercancía, en objeto con valor de cambio.

Estos elementos tienden a una homogeneización de la producción cultural, pues todo tipo de manifestaciones culturales entran en moldes ajustados por la relación oferta y demanda del mercado. Lo invariante de la producción musical tiene formas que tienden a ser universales, que son legitimadas por los medios de difusión masiva, por cuanto al empresario de medios masivos tampoco le interesa arriesgar el uso de su tiempo radial o televisivo en productos que no se ajustan a los moldes antes mencionados.

El sistema de Industria Cultural funciona sincrónicamente para permitir estas posibilidades de producción y difusión de bienes simbólicos.

Finalmente, encontramos en las sociedades Aymaras actuales un sinnúmero de aspectos que nos dan cuenta de la hibridez que la caracteriza, en donde toma elementos de diferentes culturas como la afro-peruana, asiática, occidental y mestiza

en general, que se manifiesta en la gran diversidad de instrumentos, ritmos y estilos musicales que, derivados de la música Aymara se transforma en el contexto urbano en música andina, por tanto, música Aymara no es música andina, ya que esta última es producto de una caracterización de la música con instrumentos de origen Aymara, perdiendo el sentido original ritual de los grupos o comparsas al enfrentarse en el escenario y estar expuestos a los medios de difusión masiva, perdiendo la esencia del metalenguaje de la música que se manifiesta en el aspecto ritual, y en la relación comunitaria que existe entre los asistentes, sin duda que esta transformación es de forma y de fondo, por cuanto dentro del contexto urbano la música Aymara se transformó perdiendo la esencia misma de ésta.

Entonces, podemos afirmar la hipótesis en que la transfiguración de la música Aymara está asociada al proceso de hibridación a la que ha sido expuesta, mediante la imposición, introducción y adaptación de elementos culturales externos y que transforman las estructuras originarias de ésta, tanto en los instrumentos como en el aspecto ritual, en los sistemas musicales Andinos actuales.

En conclusión, el concepto de música Andina utilizado en la actualidad remite al origen de la música a un espacio geográfico determinado, pero que debido a la desterritorialización e hibridación de ésta, no responde al contexto histórico de la música porque pierde todo sentido sacro para situarse de manera profana, característica que se generó producto de la descontextualización de la música Aymara al insertarse en las dinámicas de la ciudad, por tanto música Aymara no es música Andina, ya que esta última es una invención del siglo XX, para agrupar un grupo de géneros folklóricos generados en el área andina y más allá de sus fronteras naturales.

## Bibliografía

Albó, Xavier; Mamani, Mauricio. *Raíces de América: agricultura a los 4.000 metros*. Editorial Alianza. España. Madrid. 1988.

Arancibia, Hortencia. *Vida y mitos del mundo Mataco*. Depalma. Argentina. Buenos Aires. 1973.

Baumann, M. *Música andina de Bolivia*. Ediciones Gráficas. E.G. Bolivia. Cochabamba. 1980.

Berg, Hans; Schiffers, Nolbert. *La cosmovisión Aymará*. UCB. Hisbol. Biblioteca Andina. Bolivia. La Paz. 1992.

Berg, Hans van Den. *Los ritos agrícolas en la religión de los aymaras. "La tierra no da así no más"*. Impreso Talleres HISBOL. La Paz. 1989.

Cabello, Paz; Martínez, Cruz. *"Música y Arqueología en América Precolombina". Estudio de una colección de instrumentos escenas musicales*. BAR Internacional Series 450. Gran Bretaña. 1988.

Cazennueve, Jean. Oss, David. *La Sociología: ideas, obras, hombres*. Ediciones Mensajero. Bilbao. España. 1974.

Guerrero, Bernardo. *Escritos sobre la sociedad Aymara*. Centro de Investigación de la Realidad del Norte. Chile. Arica 1998.

*Diccionario de la Lengua Española*. Editorial Espasa. España. 2001.

Eliade, Mircea. *"El mito del eterno retorno"*. Editorial Alianza M. C. Paris, 1951.

García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas*. Editorial Paidós. Argentina. 2001.

Giner, Salvador. *Diccionario de Sociología*. Universidad Católica Blas Cañas. Chile. Santiago. 1998.

*Culturas indígenas de Chile, un estudio preliminar*. Talleres de Gráfica Andes Ltda. Santiago, 1998.

Guerrero, Bernardo. *Escritos sobre la sociedad Aymara. Las festividades religiosas y su regionalización geográfica*. Centro de Investigación de la Realidad del Norte Editores. 1998.

Gundermann Kroll, Hans; González, Héctor. *Cultura Aymara*. Departamento de Extensión Cultural del Mineduc. Santiago, Chile. 1989.

Grunszcynska, Z. *El poder del sonido a través de las crónicas*. ED. Abya-Yala. Ecuador. 1995.

Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo*. Ediciones Paidós. México, 2000.

*La colonización de lo imaginario*. Fondo de Cultura Económica. México. 1995.

*La guerra de las imágenes*. Fondo de Cultura Económica. México. 1995.

Harris, Olivia. *“Pacha: En torno al pensamiento aymara”, Raíces de América. El mundo Aymara*. Editado por Xavier Albó. Madrid 1988: UNESCO, Alianza Editorial.

Kessel, Juan Van. *Holocausto al progreso: Los aymaras de Tarapacá*. Centro de Estudios y Documentación Latinoamericana. Ámsterdam, Alemania. 1980.

*Criar la vida: Trabajo y tecnología en el mundo andino. “Criar con cariño y respeto”*. Vivarium Editores. Chile. 1992.

*Danzas y estructuras sociales en los Andes*. Editorial Rehue, Santiago, Chile. 1981.

*El Marani de Chipukuni*. Arte Serigráfico. Tocopilla, Chile. 1998.

*La iglesia católica entre los Aymaras*. Ediciones Rehue. Santiago, Chile. 1989.

Llanque, Domingo. *Ritos y espiritualidad Aymara*. Ediciones Gráficas E.G. La Paz, Bolivia. 1995.

Mamani, Manuel. *El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual: marca y floreo de ganado en el altiplano chileno. Cosmología y Música en los Andes*. Frankfurt, Alemania. 1996.

Martínez, Gabriel. *El sistema de los uywiris en Isluga*. Universidad del Norte. Antofagasta, Chile. 1993.

Mena, María Isabel. *Instrumentos Musicales y otros objetos sonoros en las culturas Pre-hispánicas de Chile*. Universidad de Chile, Facultad de Arte. Santiago, Chile. 1974.

Miranda, Jorge. *La puerta del Sol: Cosmología y simbolismo andino*. Artes Gráficas. Editorial Garza Azul. La paz, Bolivia. 1991.

Pérez de Arce, José. *Música en la piedra. Música prehispánica y sus ecos en el Chile actual*. Museo Chileno de arte Precolombino. Santiago, Chile. 1995.  
*Sonidos de América*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago, Chile. 1995.

Rodríguez, Jorge. *Música y canto de pueblos americanos: y un panorama general de la historia de la música*. Ediciones Nueva Música. Santiago, Chile. 1977.

Romero, Raúl. *Música, Danzas y mascararas en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Perú. 1993.

Vattimo, Gianni. *Más allá de la interpretación*. Ediciones Paidós. Buenos Aires, Argentina. 1995.

Zapata, Clara. *Las voces del desierto: identidad aymara en el norte de Chile*. Centro de Investigación Diego Barros Arana. Santiago, Chile. 2001

### Boletines y Revistas.

Cuentas, Enrique. *El ayarachi: expresión musical de un rito autóctono*. Boletín de Lima N° 20. Año 4. Marzo, 1982.

Cuentas, Enrique. *La diablada*. Boletín de Lima. Año 8. N° 44. Marzo, 1986.

Díaz, Alberto. Moncada, Carlos. *Toquen, soplen sin parar. Antecedentes arqueológicos de las lacas tarapaqueñas*. Revista Percepción N° 2, Arica. Octubre 1998.

Díaz, Alberto; Moncada, Carlos; Ruz, Rodrigo. *Música y músicos Aymaras del norte chileno*. Revista Diálogo Andino N° 19. Universidad de Tarapacá. Arica, 2001.

Grebe, Maria Ester. *Cosmovisión Aymara*. Universidad de Chile, revista de Santiago, 1989.

Focacci, G; Pizarro, Elías (colab). *Diálogo Andino N ° 19. "Relatos de cronistas sobre instrumentos musicales andinos. Presencia de ellos en la arqueología de Arica*. Universidad de Tarapacá. Arica. 2001.

Gudemus, Mónica. *Huayllaquepa. El sonido del mar en la tierra*. Revista Española de Antropología Americana. N° 31. Universidad Complutense de Madrid. España. 2001.

Mamani, Manuel. *El rito agrícola de Pachallampi y la música en Pachama, precordillera de Parinacota*. Revista Musical. Chilena, Jul. 2002, vol.56, N°198.

Martínez, Gabriel. *El sistema de los uywiris en Isluga*. Universidad del Norte. Antofagasta, Chile. 1993.  
*Saxra (diablo)/ Pachamama; Música, tejido, calendario e identidad entre los jalq'a*. Estudios Atacameños. Chile. N° 21. 2001.

Muñoz-Hidalgo, Mariano. *De Diablos a Demonios: la censura política y música andina*. Encuentro de historiadores chileno-boliviano. Santiago. Agosto, 2004.

Paniagua, Félix. *El Q'ajjelo del Altiplano Peruano*. Boletín de Lima. N° 40. Año 7. Julio. 1985.

*El Charango*. Boletín de Lima 8, N° 47. 1986

Pérez de Arce, José. *Armonía Andina. Actas Colombinas*. Universidad de La Serena año 2, N° 6, La Serena, 1992.

*Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de Los Andes*. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. N° 9. Santiago, 2004.

Carvajal, Juan Emilio. *Música andina*. Revista Andina. Año 7, N° 2. Centro Bartolomé de las Casas. Cusco, Perú. Diciembre, 1989.

Sainz, Rigoberto. *Historia de la organización de las Bandas Militares y su evolución hasta nuestros días. Recopilación de las marchas militares, boleros y otros aires nacionales históricos*. Boletín N° 17, Centro Portales. Cochabamba-Bolivia. 1989.

Sánchez, Wálter. *Música autóctona del norte de Potosí. "Circuitos musicales"*.

Boletín N° 11. Cendoc-mb Editores. Marzo, 1989.

*Música autóctona del norte del Potosí. "El calendario musical e instrumental"*. Boletín N° 12. Abril – Mayo, 1989.

*Música Aymara en el período colonial*. Boletín N° 10. Enero-Febrero. 1989.

Valencia, Américo. *Los Chiriguanos de Huancane*. Boletín de Lima N° 12, año 3. Mayo. 1981.

*Jaktasiña irampi arcampi: El diálogo musical, técnica del siku bipolar*. Boletín de Lima, Perú. N° 22. Año 4. Julio. 1982.

### Videos.

*Un músico de alturas*. (VHS), Ricardo Astorga. Santiago, Chile., Producción el mirador de TVN, asesoría antropológica del Museo Chileno de Arte Precolombino. 1994. 1 Video cassette (vhs), (12 minutos). Son, Col.

### Sitios Web.

[www.iadb.org/i](http://www.iadb.org/i)

[www.allcollection.net](http://www.allcollection.net)

<http://www.beiravia.com/viveiro/gaitasobarqueiro/imagenes/bombo.jpg>

[http://kuntur\\_huasi.en.eresmas.com](http://kuntur_huasi.en.eresmas.com)

Hamilton, Roger. <http://iadb.org/idbamerica/viewimage.cfm?thisid=...>

Educational Resources [www.starbeck.com/images/tarka.gif](http://www.starbeck.com/images/tarka.gif)

[www.pacoweb.net](http://www.pacoweb.net)

<http://www.lamusica.emol.com/tiempolibre/musica/entrevistas/detalle/index.asp?id=35&tpl=entrevista>