

PERÚ

MÚSICA
AYMARA

CHILE

BOLIVIA

Historia y cultura de los aymara en Perú

1. Introducción

La población aymara del Perú comprende actualmente a unos 443 248 hablantes de este idioma nativo¹ que se distribuyen en la región sur andina del país, entre Puno, Tacna y Moquegua, a lo largo de diversos ecosistemas: desde la meseta puneña hasta los valles interandinos de accidentado relieve de Moquegua y Tacna, entre los 2 000 y los 3 800 msnm.

El lingüista Alfredo Torero (2002) considera el aymara como una lengua de la familia lingüística *aru*, emparentada o descendiente de las lenguas *jaqaru* difundidas en la región central andina, en lo que hoy son las provincias de Cañete y Acarí en la costa y Yauyos en la sierra, entre las regiones Lima, Ica y Arequipa, de las cuales actualmente sólo sobrevive el idioma *jaqaru* en el distrito de Tupe, provincia de Yauyos de la región Lima. Siguiendo esta trayectoria, hacia el siglo IX los aymara hablantes se habían diseminado por la sierra centro sur —las actuales regiones Ayacucho y Cusco— llegando al altiplano hacia el siglo XIII. La población se distribuyó en grupos étnicos aymara, llamados Qulla, Lupaqa, Pacaje y varios más, que conformaron pequeños “reinos” o curacazgos de extensión variable, en competencia por el control de los territorios de la hoya del lago y los valles interandinos del occidente. Se valieron de las antiguas rutas migratorias, para el aprovechamiento de los pisos ecológicos, que ya estaban establecidas desde el primer milenio A.C. con Pucará y Tiwanaku, ocupando de esta manera lo que son las actuales regiones Arequipa, Moquegua, Tacna y Arica desplazando a la población original, hablante del puquina en algunos valles.

La conquista inca significó un relativo repliegue del aymara por la imposición del quechua como lengua oficial, y el control por parte del Estado Inca del movimiento de recursos y gentes, no obstante esta nueva presencia no alteró en lo fundamental la distribución étnica ni el aprovechamiento de recursos. De hecho, integró las vías de reflujo en la red de caminos que irradiaba desde la hoya del Titicaca hacia las regiones circundantes. Los Qulla fueron privilegiados por la presencia inca en la región del Titicaca, siendo importantes copartícipes en la administración política de la región y en los rituales alrededor del lago Titicaca, sitio fundacional en sus relatos míticos.

1 Fuente: INEI – Censo de Población y Vivienda 2007.

El sistema colonial español significó, en cambio, una nueva configuración étnica, política y económica de la zona aymara. Además del establecimiento de una nueva casta que administró los recursos de la población nativa reorganizada en pueblos, y de un sistema de tributación en trabajo y manufacturas de tipo europeo, el cambio más importante fue la imposición de la mita para las minas del Potosí, que reorganizó la economía y sociedad del sur andino. El altiplano, aparte de concentrar una gran fuerza de trabajo proveniente de los dominios coloniales, fue región de tránsito entre el noroeste argentino y Charcas, con los centros administrativos de Cusco, Lima y Arequipa. Por su lado, las misiones jesuíticas establecidas en la región impartieron el conocimiento de las artes y oficios europeos a la población nativa cristianizada. El resultado fue una nueva configuración del espacio que, bajo el nuevo ropaje cristiano y español mantuvo muchos de los rasgos culturales aymara, incluso cuando la catequización extendió el uso del quechua, desplazando al aymara y puquina nativos hablados en las pampas al occidente del Titicaca (las actuales provincias de Puno, Lampa, y Melgar), en el cañón del Colca en Arequipa y los valles interandinos del sur peruano.

Durante este periodo aparecen algunos de los rasgos más importantes de la cultura aymara de hoy: el uso del charango como instrumento fundamental de la música nativa y de los grupos sociales nacidos bajo esta nueva coyuntura; los arrieros y comerciantes; y la iconografía alrededor del toro y el caballo. Asimismo, los cultos nativos resurgieron bajo un ropaje europeo, patente en la adoración a las vírgenes y a los santos y, en otro nivel de existencia, a las sirenas y los diablos o genios de las minas en la tradición oral y la iconografía popular. Todas estas figuras aparecen representadas en la plástica religiosa y ritual, y son tema importante de muchas expresiones musicales. La sociedad colonial marcó igualmente la aparición de numerosas danzas que representan a diversos tipos humanos de origen español, mestizo o africano, como los doctores, los viejos o *Auki Auki*, los arrieros del noroeste argentino y los negros o morenos.

Las rebeliones ocurridas entre 1777 y 1781 significaron, aparte de la represión de las expresiones nativas, la primera división política del territorio aymara en la zona del lago Titicaca. La región occidental pasó a depender de la Intendencia de Lima, y la oriental de la Intendencia de Charcas; siendo éste el principio de la actual división política de Perú y Bolivia. Bajo el sistema republicano, buena parte del sistema heredado de la Colonia de

mantuvo, dirigido ahora por las élites mestizas y criollas, hasta la aparición del ferrocarril del sur, que dinamizó la zona aymara con una nueva dimensión mercantil y convirtió a la pequeña ciudad en Juliaca en el emporio comercial y centro político que es hoy día.

Desde fines del siglo XIX se sucedieron levantamientos campesinos e intentos de reformas en el acceso a derechos fundamentales, como salud y educación, parcialmente de la mano de la nueva capa media y mestiza de las ciudades —desde el indigenismo de la segunda década del siglo XX hasta la labor de las actuales ONG que tienen a Puno como una de sus plazas más importantes—, y los diversos intentos de la labor aplicada del Estado.

En medio de una historia tan compleja, la población aymara ha mantenido buena parte de su modo de vida, con sus patrones de acceso y aprovechamiento de recursos, sus tecnologías tradicionales y su universo espiritual y estético, con un marcado sentido de pertenencia al grupo social y lingüístico y una relación tirante con los poderes criollos y mestizos de la ciudad y con el Estado nacional. La subsistencia de esta población responde a la variedad de los ecosistemas en donde está establecida: desde la ganadería de camélidos, ovinos y vacunos, la pesca y la conservación de recursos en las zonas altas del altiplano puneño y de los valles, hasta la economía agrícola de laderas y andenes en la accidentada topografía de micro cuencas occidentales.

Históricamente, estas actividades eran parte de un mismo sistema de aprovechamiento racional de recursos bajo una lógica de complementariedad y reciprocidad, viabilizadas por un importante flujo migratorio, existente desde por lo menos un milenio atrás y que sigue siendo importante en la economía de toda la región surandina. Esta variedad en el acceso a los recursos ha sido una de las claves de la extensión de la población aymara. De hecho, este sistema se ha adaptado con éxito a la economía mercantil urbana, y ha podido ampliar sus redes económicas a los centros urbanos más importantes de la subregión andina. Pero tal dinámica no se condice necesariamente con un acceso similar a los canales de participación política. En tal situación, parte de la actividad de los pueblos aymara en el Perú se reproduce por canales alternativos a los formales. Es por estos canales que fluye actualmente la mayor parte de su prolífica producción cultural.

2. La expresión musical

Los registros de música aymara en el Perú que presentamos en esta colección pertenecen a cinco distritos repartidos en áreas distantes entre sí. De la región Puno, que ocupa el lado occidental del altiplano andino, son los distritos de Pichacani-Laraqueri (provincia de Puno) y Conima (provincia de Moho), ubicados respectivamente al oeste y norte del lago Titicaca. En ambos casos se ha registrado a conjuntos provenientes de la capital de distrito, a los que se agrega un conjunto de la parcialidad de Tumucu en Conima.

En la región Tacna, en el extremo sur del país, la población aymara se encuentra repartida en 10 de los 26 distritos que componen las provincias de Tarata, Candarave y Jorge Basadre. De éstos, se ha considerado el registro de música tradicional aymara del distrito de Camilaca en la provincia de Candarave y del anexo de Quilliri en el distrito de Susapaya, provincia de Tarata. Por último, en la provincia de Mariscal Nieto de la región Moquegua existen tres distritos con poblaciones aymara: Carumas, Cuchumbaya y San Cristóbal, localizados a lo largo del valle del río Ticsani en la provincia de Mariscal Nieto; en esta área se ha registrado música perteneciente al distrito de Cuchumbaya, de la capital del distrito y el anexo de Sacuaya.

La música ha sido, juntamente con la danza y la textilería, la expresión artística más importante y reconocida del área aymara (Turino 1992: 66). Está presente en todos los aspectos de la vida indígena, desde los ritos del ciclo vital y productivo hasta las actividades asociadas al calendario católico y conmemorativo. El panorama de esta producción musical ha sido y sigue siendo extremadamente complejo. La diversidad étnica de esta zona, sitio de ocupaciones sucesivas y región de movimiento de recursos y gentes, puede explicar su enorme diversidad de danzas y géneros; asimismo, periódicas innovaciones estilísticas y nuevos géneros se van sumando a los antiguos, desplazándolos en algunos casos.

Danzas como el *k'ajelo*, *satiris*, *tarkada* o *callawayá*, se realizan en diversas fechas de los calendarios locales en casi toda la región Puno, desde hace varias generaciones. Géneros existentes en altiplano como *k'ajelo*, *tarkada* o *pules* también son tradicionales en la sierra de Tacna y de Moquegua. Algunas danzas, en aras de su popularidad, su vistosidad o motivos diversos —desde el ritual hasta la identidad regional— se representan en diversos momentos de los calendarios locales, oscureciendo su significado original.



La progresiva urbanización y el desplazamiento de la población han alterado esta producción en algunos aspectos fundamentales, obligando al abandono de algunas prácticas consustanciales a ciertas actividades rituales o a una forma de interacción social que se ve progresivamente erosionada. Esto ha ocurrido hasta ahora sólo con algunos géneros muy específicos, en especial los ritos de “pago” a las montañas o al agua, el matrimonio y el sepelio. Algunos de estos géneros ya no se practican o se interpretan rara vez, lo que ocurre con varias de las piezas presentadas en esta compilación, dada la orientación de salvaguardia que se ha dado al presente registro.

Actualmente, los conjuntos de música aymara tradicional están compuestos en su mayoría por pobladores de la tercera edad, quienes aún recuerdan con notable fidelidad las tonadas y formas musicales, considerando el riesgo de su desaparición. En el otro extremo, algunos géneros se han adaptado con facilidad a las nuevas condiciones y han entrado en el circuito urbano, aunque esto signifique también la alteración de sus usos y significados originales. Dentro de un área tan amplia de ocupación, la música ha sido un elemento importante de identificación de la población aymara. A pesar de su gran movilidad entre el altiplano, los valles interandinos y la costa pacífica, y de la notable influencia de diversos estilos provenientes de las poblaciones quechuas y mestizas urbanas, la música de las poblaciones aymara ha mantenido algunos rasgos característicos. Aunque el área de los estudios sobre música aymara se haya limitado por ahora a determinadas áreas del altiplano, se han encontrado a lo largo del área aymara algunas características y manifestaciones sobre las que puede hacerse una primera generalización.

3. Organología

La organología andina tiene en el área cultural aymara características especiales, en las que se han superpuesto los instrumentos de raíz originaria y los de inspiración o difusión europea, distribuidos por el sector social y étnico, y por las formas de producción musical que serán mencionadas más adelante.

Los instrumentos de viento se manifiestan en una notable variedad: zampoñas de dos filas de uso colectivo (*siku*); flautas sin canal de insuflación y con muesca, de diversos tamaños (quenás); flautas con canal de insuflación, de tamaño y variedad diversos (*pinkillos* de

cinco o seis orificios, *torojiwatas*), flautas de pico (*tarka*, hecha de madera tallada); y flautas transversas sin canal de insuflación (*pitu* o *pfalawato*). Aparte, están las trompetas naturales, hechas del cuerno del vacuno y o el pututo.

De todos estos instrumentos, el que ha alcanzado mayor protagonismo es el llamado *siku* bipolar, variación muy sofisticada de la zampoña. Está compuesto por conjuntos duales de cañas unidas por su longitud en sentido gradual, de mayor a menor, en la forma trapezoidal típica (*chakasiku*) o rectangular (*tablasiku*). En la generalidad de los estudios sobre el tema, la ejecución del *sikuri* ha sido definida como la materialización de la complementariedad andina, representada por un diálogo entre dos conjuntos de *sikus*, cada uno de un tamaño distinto (*ira* o macho, *arca* o hembra) que tienen cada uno una escala diferente de notas musicales. La melodía nace del diálogo y complemento de estos dos tipos de *siku*, ya sea como alternancia de notas, de acordes o de una nota y un grupo de notas (Valencia 1989:43). Se trata de una organización binaria alrededor de una unidad central, que también existe en los conjuntos de *tarkas* y *pitu* o *pfalawatu*. *Siku*, *tarka* y *pitu* son confeccionados de diferentes medidas; tocan distintos tonos (definidos localmente como “grandes” y “pequeños”) organizados armónicamente por una voz “central”; y conforman entre todos el ideal estético de sonar como una sola voz.

Los instrumentos de viento, ejecutados en solista o en conjunto, suelen ir acompañados por tambores, tocados siempre por los varones (la ausencia de mujeres en la ejecución de instrumentos es especialmente notable en el mundo musical aymara). Los tambores suelen ser membranófonos de doble parche, de dos tipos básicos: los de gran tamaño, como el bombo y el *aru* (este último de profundidad mayor que el diámetro, que le da forma de cilindro), marcan el ritmo principal y son ejecutados al unísono por todo el conjunto de músicos; los de tamaño menor, para el redoble, ejecutados por dos palillos, son llamados caja o tarola.

Los instrumentos de cuerda, como la guitarra y la mandolina, aparecen cumplidamente en toda el área aymara en sectores urbanos y para ocasiones usualmente profanas. El charango es, en cambio, una creación genuina de esta área cultural, emparentado por su ejecución con la guitarra morisca pero con afinaciones adaptadas a las escalas musicales andinas. También existe en medidas muy diversas, desde el pequeño chillador hasta el requinto de gran tamaño de Moquegua.



Caso excepcional en la expresión musical andina, el charango, al que se le ha dado usos muy diversos, es casi el único instrumento difundido en todos los estratos sociales de la sierra sur. Es un instrumento obligado para géneros como el *k'ajelo* en Puno y los altos de la sierra sur; también acompaña cantos para los rituales a la tierra y el agua, y es el favorito para la ejecución de huaynos, dentro y fuera del área aymara, en solista o como parte de conjuntos de cuerda.

En el valle del Ticsani, región Moquegua, el charango es tan esencial a la música aymara como lo es el *siku*, el *pinkillo* o la *tarka* al altiplano y la sierra de Tacna. En esta área se conforman grandes grupos con charangos de dos medidas, que tocan al unísono y en un diálogo combinado la música del género *sarawja*, en una fiesta de gran antigüedad celebrada después de Semana Santa.

Los instrumentos de viento, a excepción de la *tarka*, se han hecho tradicionalmente de cañas diversas, según el tipo de sonoridad requerida; sin embargo, estos materiales se han vuelto progresivamente escasos. Haciendo de la necesidad virtud, se ha encontrado tanto en Puno como en Tacna que muchos de estos instrumentos se han elaborado de otros materiales, como tubos plásticos de PVC e incluso de metal, modulados para producir un sonido similar a los instrumentos del material original, en algunas regiones ya desaparecido. De la misma manera, la percusión ha sido sustituida en algunos casos por tambores de uso militar, disponibles en el mercado. Esta adaptación no parece haber influido en la forma de ejecución ni en el sonido.

4. Géneros y conjuntos

Trataremos de clasificar los géneros musicales, encontrando que en un sentido general las características de la producción musical y el género responden al carácter de la actividad a la que están asociadas. La música registrada por este proyecto abarca toda una gama de expresiones musicales que podemos reunir, siempre con cierta arbitrariedad, en tres grupos, por sus características formales e instrumentación: los géneros asociados a ritos del ciclo productivo y vital, formalmente muy codificados y que suelen constar de un ejecutante o un pequeño conjunto, acompañando a uno o más intérpretes vocales; los géneros asociados a danzas características y rituales que se interpretan en diversos momentos de los ciclos festivos, y que en su mayor parte consisten en conjuntos numerosos de instrumentos

tradicionales de viento acompañados de percusión; y la música más profana de bailes sociales para diversas ocasiones, interpretada por conjuntos que combinan instrumentos de cuerda, viento y teclados, más asociados a la producción mestiza urbana.

La música para los rituales del ciclo productivo y vital es poco conocida, dadas sus características formales y el hecho de darse en momentos y espacios muy específicos. De hecho, durante este registro se ha encontrado esta manifestación únicamente en los distritos de Susapaya, Cuchumbaya y, en otro registro, en la provincia de Candarave. Las piezas registradas en Susapaya se pueden definir como diálogos cantados con los seres que rigen las fuerzas naturales, como los *achachilas* (cerros tutelares) o las *layimamas* (acequias madre), generalmente interpretados por mujeres, *a capella* o con acompañamiento de charango; aunque según declaración de los informantes, este acompañamiento ya ha sido olvidado en Susapaya.² La voz con acompañamiento instrumental es la característica de la música ritual en el valle del Ticsani, en la región Moquegua. Ya se trate de música para rituales al agua o la fertilidad, como en el carnaval, o en momentos del ciclo vital como el matrimonio o el sepelio, la música ritual en esta área es casi invariablemente cantada por solistas o grupos —mayormente femeninos— con acompañamiento de charango, instrumento central de la música de esta región. La pieza del carnaval antiguo de Sacuaya, que combina el *pinkillo* con el charango de tipo requinto es única de esta región.

El área de Candarave forma en este rubro un espacio musical muy particular. En el distrito de Camilaca, las fiestas del ciclo productivo ya están olvidadas, con excepción de la Pascua, asociada a los rituales del agua; esta fiesta y la *anata* para el carnaval son, musicalmente, los géneros musicales más destacados de la música ritual en Candarave. La formación del conjunto musical de estas piezas, de las que ponemos como ejemplo la *anata*, interpretada para el carnaval antiguo por músicos de Camilaca, es modélica como forma de expresión colectiva. La pascua, que aún sobrevive en el ciclo festivo de este mismo distrito, mantiene esta tónica con un ritmo más definido por los acordes de guitarra que marcan la línea melódica, entonada al unísono por un gran conjunto de quenás y voces de ambos sexos.³ La segunda modalidad de producción musical aymara es considerada la más característica

2 También se han tenido noticias de esta expresión, igualmente olvidada, en poblados del distrito de Sitajara, provincia de Tarata, región Tacna.

3 Se registra también música de carnaval y de pascua en los distritos de Cairani, Quilahuani y el mismo Candarave, todos en la provincia de Candarave.

de esta área cultural, y en la que mejor se expresan la cosmovisión y el *ethos* andino. Nos referimos a la música de conjuntos formados por numerosos ejecutantes de un instrumento musical, generalmente de viento, que son a la vez conjuntos de danza que representan a personajes y momentos de la historia y el mito desde la perspectiva nativa.

Estos conjuntos están formados por cuatro, ocho o más (puede incluso superar los treinta) ejecutantes varones, de uno de los cinco instrumentos de viento que vertebran esta expresión musical: *siku* bipolar, *tarka*, *pinkillos* de cinco y de seis orificios, y *pfalawatu* o *pitú*. El acompañamiento de percusión también es variado: bombos para los *sikus*; tambores militares para las *tarkas* y *pitús*, y cajas o tambores indígenas para los *pinkillos*. Son conjuntos masculinos, aunque las mujeres suelen acompañar con baile y eventualmente el canto. Por cierto, la música vocal no alcanza en el altiplano la importancia que es bien reconocida en otras regiones andinas, incluyendo las zonas aymaras de Tacna y Moquegua.

Esta producción musical es ampliamente conocida y practicada en el altiplano puneño, pero esta misma formación musical se encuentra también en Candarave y en el valle del Ticsani. *Sikuris*, *tarkas* y *pfalawatus* son confeccionadas en tres tamaños diferentes para ejecutar la misma armonía paralelamente, siendo la tonalidad media (malta) la dominante, y arreglándose las notas bajas y altas alrededor de ésta. Se reproduce de este modo la misma relación de competencia y complementariedad simétrica de bandos opuestos, alrededor de un centro (Turino 1992:73). En el caso de los *pinkillos* de seis agujeros y de las *tarkas*, la energía con que son ejecutados produce una serie mayor de sonidos, disponiendo así de una rica serie de armónicos.

Para Turino, la comprensión de la cultura musical aymara parte de la noción de un patrón social primario, definido por la paradoja aparente de unidad solidaria en tanto grupo étnico y faccionalismo entre las unidades sociales que lo conforman, como fuerzas que dinamizan la sociedad tradicional aymara. Numerosos estudios han destacado el carácter colectivo de esta expresión musical, en la que se reproducen los ideales andinos de cooperación mutua, complementariedad, solidaridad al interior de una unidad local y competencia entre las unidades locales, a su vez parte de una unidad mayor. Es decir, en este tipo de conjuntos se reproducen los ideales básicos de la cosmovisión andina en el plano de la construcción social y de la creación cultural.



En Conima, como en la más mestiza Laraqueri y en general en las localidades aymaras donde se han encontrado similares formaciones instrumentales, la tensión entre ambos polos se resuelve en la afirmación colectiva al interior de las unidades locales. Musicalmente, esta afirmación se expresa en las variantes locales de temas y géneros difundidos, variaciones que muchas veces pueden ser muy sutiles e identificables sólo por los pobladores, y en la competencia constante entre conjuntos musicales en los momentos festivos y en rituales (como el Año Nuevo o Todos los Santos) en espacios que se consideran neutrales.

Incluso, unidades que comparten los mismos servicios y pertenecen a la misma jurisdicción, compiten en el plano de la creación musical. Ésta es rigurosamente colectiva, evita que algún miembro del conjunto destaque por encima del colectivo, permite la participación de todos los interesados y mantiene una relación de abierta colaboración. Los ensayos se realizan en grupo, en un permanente diálogo entre todos los participantes, como se puede escuchar en algunas pistas. Por definición, estas tonadas no pueden tocarse por solistas. Los instrumentos se ejecutan de tal manera que ninguno se impone sobre los otros. Ni el guía del conjunto —cuyo mandato es reconocido por su dominio de los instrumentos y de la organización del conjunto, pero es formalizado— destaca por encima del grupo en la ejecución.

El guía organiza y monitorea la ejecución musical; siendo por ello a la vez maestro. Aunque el manejo de estos instrumentos requiere de experiencia y capacidad, en estos conjuntos puede ser admitido cualquier varón que desee participar y cuya ejecución musical no desentone con el conjunto.

Existe entonces una relación homóloga entre la forma musical y ciertos aspectos fundamentales de la vida social: el carácter colectivo que suelen tomar las manifestaciones culturales aymaras conjura el peligro de conflictos evitando la competencia al interior del grupo. La repetición cíclica de las melodías, siguiendo una estructura AABBC, integra cualquier improvisación en el fondo musical común. El sonido del conjunto debe ejecutarse como un solo instrumento, con un sonido “denso”, integrado y solidario como debería ser la sociedad local. Esta modalidad de producción musical no es un simple reflejo de un orden social, sino que lo estructura a su vez. La música no expresa sólo una identidad: a través de esta forma de interpretación musical se está materializando una visión del mundo (Turino 1993:93).

Estas interpretaciones se distribuyen a lo largo del ciclo festivo siguiendo el significado ritual atribuido a los diferentes instrumentos musicales, a las piezas que interpretan e incluso a las características formales de éstas. Según Valencia (1989:59), los *sikus* corresponden a la propiciación de la cosecha en los meses de mayo a setiembre, mientras los conjuntos de *pinkillos* y otros instrumentos de viento están relacionados a la fertilidad en las celebraciones de siembra (setiembre a diciembre) y en los carnavales (febrero y marzo). Esta especialización ha sido un rasgo propio de la interpretación musical andina (Bellenger 2007).

Una manifestación similar en su concepción, pero de resultados muy distintos, es la producción musical colectiva del valle del Ticsani, en las localidades del Cuchumbaya y Quebaya del distrito de Cuchumbaya, y los anexos del distrito de Carumas, en la provincia de Mariscal Nieto de la región Moquegua. Consiste en la conformación de conjuntos musicales similares en formación y creación colectiva, pero cuyo instrumento base es el charango. Los grandes conjuntos de charango, que son una expresión musical excepcional en la producción musical andina —el charango ha sido usualmente un instrumento solista o de acompañamiento de la música vocal o de conjuntos de cuerda—, son la columna vertebral del género denominado *sarawja*, que junta la interpretación colectiva de los charangos y los silbidos de los varones con el canto y la danza de las mujeres. De manera similar a los conjuntos de *siku* o *tarka*, los charangos también tenían tres tamaños: el pequeño o grillo, el mediano o guitarrilla y el grande o requinto, de proporciones similares a la guitarra. A diferencia de los mencionados grupos, la guitarrilla ha sido abandonada en esta formación musical y ahora se combinan los sonidos del grillo y el requinto, de ambos extremos de la gama de sonidos. Sobre una frase melódica binaria, de perfil melódico descendente, dos tonos pentatónicos y apoyatura rítmica sincopada, la música del *sarawja* es típicamente aymara, bajo su particular configuración sonora.

La tercera modalidad de producción musical aymara corresponde a conjuntos del tipo estudiantina —del que la Agrupación Vibraciones Andinas de Laraqueri es un buen ejemplo—, compuestos por guitarras, mandolinas, charangos, un acordeón y, ocasionalmente, un *pinkillo* que da la tonada principal. Nacidos de los grupos medios mestizos de la ciudad de Puno, han tenido un gran éxito entre los sectores rurales más

sometidos a su influencia, convirtiéndose por un tiempo en las “orquestas típicas” de Puno. Aunque se interpreten géneros diversos derivados de los grandes conjuntos de *sikus* o *pinkillos*, la música de estos conjuntos ya no está asociada a contextos rituales y, más bien, es propio de los “bailes sociales” que animan el aspecto más profano de las fiestas, así como eventos públicos de diverso tipo, y diversas piezas cantadas —especialmente del género *k'ajelo*— que reproducen contenidos de la mitología del arriero, cara a la sensibilidad mestiza.

Fuera de esta área tenemos pocos conjuntos similares, como Los Aires Andinos de Quiulliri, del distrito de Susapaya (Tarata, Tacna), registrado en esta antología. Compuesto por dos guitarras, una mandolina y eventualmente un charango, es el único conjunto existente de su tipo en su región y presta servicios de interpretación de todo tipo de géneros en un circuito que ocupa las alturas de Tarata y Candarave y del sur de Puno.

Actualmente, la producción musical más popular en el área aymara corresponde a las bandas de metales, que han ocupado el lugar de la estudiantina como acompañamiento musical de muchas fiestas importantes de la región, como ocurre con la Virgen de la Candelaria y el Año Nuevo aymara. De la misma manera, se ha conformado en Candarave un tipo de orquesta compuesta por metales, violines, arpa, quenás y huero, en cuyo sonido es notorio el uso de trompetas con sordina. Estas orquestas han reemplazado a los conjuntos de *tarka* en el Carnaval.

Temas del disco

1. La llegada del agua

Intérprete: Dominga Constantina Mamani Luque, voz. Susapaya, Tarata, Tacna

Estas canciones se entonan durante la fiesta-faena de “relimpia” de acequia, que en el distrito de Susapaya se realiza entre el 18 y el 30 de julio. Están dedicadas a los espíritus de los cerros tutelares o *achachilas*, a quienes invocan por agua para el riego de sus campos de cultivo, que en esta zona se encuentran en las quebradas de los valles interandinos. Durante esta fiesta se realiza el *vilancho*⁴ ante un manantial o una bocatoma del canal. La canción es en términos generales un agradecimiento al agua, descrita como un ente espiritual, que da “vueltas y vueltas” hasta llegar a todos los pobladores; también hace mención a la visita de los pobladores a sus lugares de origen, en las alturas donde se hacen las ofrendas.

Waylla wira wirajucha
waylla ch'uwa señoray
*alegraskaraks*maway
consuelas karaks maway
ay Dios, ay viday

Jumatati ukasti
ukch'a wilt wilt puriri
jumatati ukasti,
ukch'a sirk sirk puriri
ay Dios, ay viday.

Jumipinway manqatata
jumipinway umatata
waylla wira wirajucha
waylla ch'uwa señoray
ay Dios, ay viday.

Señor sü kuintadura
jaqimasay kuintatawa
jaqimasay jakhutawa
ay Dios, ay viday.

Uywirina wisitata
qunquri kayun risawama
K'ichurina wisitata
ampar chinkat risiwama
ay Dios, ay viday.

K'inchurina iskujita
uywirinay ajllisita
kuna sumaj risiw't asim
ay Dios, ay viday.

Utam punkur wisitata
sale fuera sakistawa
kasam punkur wisitata
ándale afuera sakistawa
ay Dios, ay viday.

Utam punkur visitata
jamach' impi thawisiski
utam punkur wisitata
achakuy phill qulqisiski
ay Dios, ay viday

TRADUCCIÓN

Señor de la paja brava en ladera
Señora de la paja brava en ofrenda,

⁴ Sacrificio de una cría de llama macho, extrayéndole el corazón cuando este está aún vivo. El corazón es quemado como parte del ritual y la sangre es esparcida por la tierra.

te estoy alegrando también,
te estoy consolando también,
ay Dios, ay viday.

Entonces, eres tú
el que llega dando, grandes vueltas y vueltas,
entonces eres tú
el que llega de frontera en frontera,
Ay Dios, ay viday.

Alimentado estoy por ti,
bebiendo estoy por ti,
Señor de la paja brava en ladera,
Señora de la paja brava en ofrenda,
ay Dios, ay viday.

Señor su contadora,
Contado está hasta tu gente,
Contado está hasta tu gente,
ay Dios, ay viday.

Visitarás al lugar que te cría,
rezarás con pie de rodilla,
visitarás obsequiando,
te recibiré con manos amarradas,
ay Dios, ay viday.

Escogiendo ofrecerás
escogerás en el lugar de tu crianza;
recíbete, qué bonito,
ay Dios, ay viday.

Visitarás a la puerta de tu casa,
me dices que salga afuera;



visitarás a la puerta de tu casa
“ándale afuera” nomás me dices,
ay Dios, ay viday.

Visitarás a la puerta de tu casa,
está escarbando por las avecitas,
visitarás a la puerta de tu casa,
está el ratón haciendo su dinero
Ay Dios, ay viday

En la actualidad, la “relimpia” de acequia se realiza acompañada con un conjunto musical de zampoñas que tocan “salve, salve”, durante los actos rituales y el trabajo propiamente dicho. Las mujeres mayores siguen entonando las canciones rituales, pero su voz se ve opacada por los conjuntos de zampoñas y el bullicio de la nueva generación, que no les presta la importancia debida.

Canciones como éstas, dedicadas a los manantiales y los *achachilas* en la fiesta ritual del agua, también se han registrado en los distritos de Sitajara y Ticaco, provincia de Tarata, en la región Tacna. En los distritos de la provincia de Candarave, en la misma Tacna, sólo queda el recuerdo de estas canciones rituales.

2. Marcachu: Munañani

Intérpretes: Conjunto Los Aires Andinos de Quiulliri. Modesto Mario Alave Juanillo, primera guitarra; Víctor Manuel Alave Juanillo, segunda guitarra; Crescencio Modesto Alave Juanillo, segunda guitarra 10 cuerdas; Santos Sacarías Alave Juanillo, mandolina; Celia Villamonte Segura, voz. Anexo de Quiulliri, Susapaya, Tarata, Tacna.

Música para la fiesta del ganado o *marcachu*, en especial para animales de altura como los camélidos sudamericanos. En el caso del centro poblado de Quiulliri, donde los pobladores festejan esta actividad por tres días, cada familia escoge del periodo que va desde el 26 de diciembre y todo el mes de enero siguiente.

El *marcachu* tiene tres momentos, en los cuales varía la música y la letra de las canciones. El primero es la víspera, en donde se realiza una misa o “pago” a los *achachilas* o cerros

tutelares⁵; El segundo es *chailantini*, tocado el segundo día, cuando ya los animales están en el “canchón” o corral donde se realizará la marcación. El tercer momento es la marcación propiamente dicha.

Junto a la mesa donde se realiza el *ch'allado*,⁶ los músicos tocan el *munañani*, término que significa “muy poderoso”, y de ascendiente sobre las gentes, atributo aplicado a los dioses-cerros tutelares. El *munañani* se canta nuevamente al concluir la marcación y echar al ganado del corral hacia el campo abierto, antes que los dueños e invitados de la fiesta inicien un baile. De carácter laudatorio, la letra de esta canción ritual es una invocación a las fuerzas de las alturas, a los dioses de los cerros y las lagunas, lugar de las nieves perpetuas y de las pampas, origen de las aguas, cuyos nombres se mencionan en sucesión: Naranjani, Chhullunkhani, Phujhtirini, San Francisco, Surijawi, etc. pidiendo como una letanía la multiplicación del ganado de altura. Se hace mención del *ispallani*, lugar donde moran los *ispalla* o espíritu de los productos agrícolas que ayudan a su multiplicación, al *malkitu* o señor de las aves, usualmente un atributo del cóndor.

Castill phuju munañani,
janq' ukamaki khuyanitay. (bis)

Kiwilliri pampa ispallani,
suri paqucha khuyanitay. (bis)

Naranjani munañani,
suri paqucha khuyanitay. (bis)

Chhullunkhani ispallani,
wakay paqucha khuyanitay. (bis)

5 Los lugareños se refieren a este acto como “hacer pasar la misa”, suponiendo que los *achachilas* les hayan aceptado la ofrenda. Los cerros tutelares o *achachilas* más importantes para Quiulliri son los cerros Surijave, San Francisco y Ubilaque, a los que siguen otros cerros menores.

6 Acto de echar chicha, cerveza o vino a los animales y *achachilas*. Los pobladores se refieren con este término al acto de compartir.

Waranqa, waranqa khuyanitay,
pataka, pataka chunkanitay. (bis)

Phujtirini ispallani,
janq' ukamaki khuyanitay. (bis)

Surijawi achachilay,
suri mallkito khuyanitay. (bis)

Siñuraka achachilay,
Chiwan mallkito chunkanitay. (bis)

Saparani achachilay,
punti mallkito tawanitay. (bis)

Wila jaqi achachilay,
ch'uwa mallkito tawanitay. (bis)

San Francisco achachilay,
paru mallkito khuyanitay. (bis)

Jach'a Laqhanku achachilay,
tembla mallkito tawanitay. (bis)

TRADUCCIÓN

Poderoso pozo de castilla,
de puro blanco, ten compasión de mí.

Espíritu de (productos agrícolas) pampa de Kiwilliri,
compadéceme con una alpaca Suri (bis)

Poderoso Naranjani,
compadéceme con una alpaca Suri (bis)



Espíritu de (productos agrícolas) Chhullunkhani,
compadéceme con una alpaca Huacaya (bis)

Compadéceme con miles de miles,
envíame de cien en cien (bis)

Espíritu de (productos agrícolas) Phujhtirini,
compadéceme solo hasta lo blanco (bis)

Espíritu sagrado de Surijawi,
compadéceme con un condorcito Suri (bis).

Espíritu sagrado de Siñuraka,
envíame Condorcito de Chiwan.

Espíritu sagrado de Sapanani,
échame la suerte con tu zumbar condorcito.

Espíritu sagrado de Wila Jaqi,
échame la suerte, condorcito de ritual sagrado.

Espíritu sagrado de San Francisco,
compadéceme, condorcito dorado.

Espíritu sagrado de Jach'a Laqhanku,
échame la suerte y tiembla, condorcito

Aunque la marcación del ganado es una actividad común a muchos pueblos andinos, en la zona aymara de Tacna mantiene una estructura emparentada con la fiesta de marcación existente en localidades de Puno (Titiri, Pichakani, Laraqueri, Masacruz, etc.), con excepción de la tonada y la instrumentación utilizada. No se ha encontrado paralelo en la música del *marcachu* de Quiulliri con otras localidades aymaras.

3. Huywa ch' uwa

Intérprete: Quintin Santos Chambilla, charango y voz. Anexo de Quiulliri, Susapaya, Tarata, Tacna.

El término *huywa ch' uwa* hace referencia al ganado (*huywa*) y al acto de ofrecimiento a los dioses tutelares con un líquido blanco, mezcla de harina de maíz, *qañiwa*, quinua y arroz, entre otros ingredientes (*ch' uwa*: transparente, claro, limpio), que será rociado sobre el ganado. Esta música también es parte de la fiesta del *marcachu* en la localidad altoandina de Quiulliri. La música del *huywa ch' uwa* se canta en el día de la marcación del ganado, en momentos en que el *yatiri*⁷ y los invitados realizan el acto ceremonial de la misa en el corral; en ese instante, los dueños del ganado y familiares realizan el acto de rociar⁸ al ganado con la *ch' uwa*. Este término y esta costumbre están presentes en todas las localidades aymaras altoandinas de Tacna, Moquegua y Puno como parte del *marcachu*. La letra de esta canción es similar en intenciones al *munañani* anteriormente mencionado, elevado esta vez en honor a la “madre alpaca” por la multiplicación de este camélido, y a los cerros Surijawi y Wariri para conseguir vicuñas para el *chaku*.

Qullana Llawllani achachilay,
qullana Llawllani achachilay,
aka cheqaway qori misama,
aka cheqaway qolqi misama.

Paris, parisay pakt' añansay,
paris, parisay khuyt' anitay,
mallku Surijawi achachilay,
mallku Surijawi achachilay.

Paquch mamanay urupaway,
phisña mamanay l lawllapaway,
inati kunasay sarayasmay,

⁷ “El que sabe” en aymara. Se denomina con este término a las personas mayores aptas para realizar estos rituales.

⁸ Este acto ritual también es conocido como *ch' allar*.

inati kawkisay sarayasmay.
Mallku Surijawi achachilay,
surikamaki khuyt'anitay (bis)

Mallku Wariri achachilay,
warikamaki apt'ayitay,
warikamaki khuyt'anitay.

TRADUCCIÓN

Espíritu sagrado excelso (cerro) Llawllani,
Tu mesa de oro aquí se encuentra,
Tu mesa de plata aquí se encuentra.

Pastaremos en equidad de par en par,
compadéceme de par en par,
espíritu sagrado de Cóndor (cerro) Surijawi.

Es el día de la madre Alpaca,
es el espíritu de la madre ágil,
en qué conducirías en vano,
adónde conducirías en vano

Espíritu sagrado de Cóndor (cerro) Surijawi,
compadéceme con pura vicuña.

Espíritu sagrado de Cóndor (cerro) Wariri,
envíame pura vicuña,
compadéceme con pura vicuña.

4. Canción ritual al cerro tutelar y *cabiltu* Sumulle

Intérprete: Evarista Chambi Cahuana, voz. Susapaya, Tarata, Tacna.

Es una canción de despedida dedicada al *achachila* Sumulle, cercano a la localidad de Susapaya, entonada durante el ritual del "pago" al inicio de la limpieza o "relimpia" de acequia, que parte de la bocatoma del manantial cuya agua alimenta al pueblo. El término *cabiltu* hace referencia al sitio donde se vive, en este caso donde vive el *achachila*, en la misma bocatoma. A medida que la limpieza progresa, el ritual y la canción son repetidos cada cierto tramo; se considera que de no hacerse esto, el *achachila* puede castigar con dureza, causando la pérdida de cultivos y animales.

Ay Sumulli achachila,
ay rusa, rusay,
ay Sumulli kawiltu.

Jichhuwru wayuwrumasa,
ay rusa, rusay.

Uka suma misa intrigt'atataway.
qulqi misa, quri misa intrigt'atataway,
ay rusa, rusay

Ay Sumulli achachila, Sumulli kawiltu.
ay Pukara achachila,
ay rusa, rusay
Jichha, taqi chuymampiw katuqt'asinata,
qulqi misa, quri misa.

Ay Qunqata achachila,
ay rusa, rusay,
ay Sumulli achachila, sumulli kawiltu.

TRADUCCIÓN

Espíritu sagrado ay (cerro) Sumulli,
ay rosa, rosay,
poderoso tutelar ay Samulli.

Tras de anteayer o este día,
ay rosa, rosay.

Se te ha entregado esa hermosa misa,
se te ha entregado misa de plata, misa de oro,
ay rosa, rosay.

Ay poderoso tutelar Sumlli, espíritu sagrado Sumulli,
ay espíritu sagrado (cerro) Pukara,
ay rosa, rosay.

Ahora, te recibirás con todo el corazón,
misa de plata, misa de oro.

Espíritu sagrado ay (cerro) Qunqata,
ay rosa, rosay,
poderoso tutelar Sumulli, espíritu sagrado Sumulli.

5. Tarkada

Intérpretes: conjunto Los Ponchos Blancos, tarkas. Camilaca, Candarave, Tacna.

Tarkada es el nombre genérico del género de música y danza ejecutado por conjuntos de *tarka*, difundido originalmente por todo el altiplano y la sierra de Tacna y Moquegua. Se trataba de música tradicional para el domingo de Carnaval, tanto en Puno como en Candarave. La versión original de Tacna era más acelerada y festiva que la versión puneña; pero ha dejado de interpretarse, como parte de los profundos cambios que esta fiesta



ha sufrido en Camilaca. Esta versión de los pobladores de Camilaca es el registro de una tradición ya olvidada, siendo su lugar ocupado por las modernas orquestas locales. Actualmente, la migración puneña establecida en el pueblo de Alto Camilaca ha producido un fenómeno particular: que estos nuevos pobladores, en su interés de reproducir los géneros musicales de sus lugares de origen, estén haciendo un eventual rescate de esta versión local de la *tarkada*.

6. Anata

Intérpretes: conjunto Los Ponchos Blancos, pinkillos, y pobladores, voces. Camilaca, Candarave, Tacna.

Verdadero ejemplo de interpretación colectiva, en la costumbre del Carnaval al estilo antiguo en las localidades aymara de la provincia de Candarave, la población local en pleno participaba en la interpretación de la *anata*, género por antonomasia de estas fiestas. Como se dijo antes, esta versión ha pasado al olvido en Camilaca; la interpretación que aquí escuchamos ha sido hecha específicamente para este registro. Lo extraordinario de esta pieza es el carácter libre de su interpretación, en la que un conjunto numeroso de *pinkillos torojiwata* (de más de medio metro de largo), acompañados por dos *quenas* pequeñas, entonan una solemne línea melódica base, cuyo complejo ritmo es marcado por un bombo, y es seguida a tiempos distintos por voces femeninas que pregonan la alegría del carnaval y el vótor del colectivo masculino, creando un ambiente hipnótico. En este marco se realizaban los “pagos” en agradecimiento a las fuentes del agua. Esta versión de la *anata* ha sido sustituida por una versión eminentemente profana de un baile de parejas, al son de los *huaynos* interpretados por los modernos conjuntos locales, de gran demanda en la zona, y por cuya contratación compiten los dos alferados involucrados en la organización del Carnaval. Aunque la palabra *wiphalay* está generalmente asociada al estandarte o bandera (*wiphala*), en este caso específico hace referencia al verbo *wipha*, que se traduce como el acto de echar flores o *mistura* en carnavales o fiestas similares como muestra de regocijo.⁹

⁹ Diccionario Aymara – Castellano, de Félix Layme Pairumani. La Paz: Presencia, 1993.

Karnawal kusisa, wiphalay
ay karnawalsitu, wiphalay
suma anatista, wiphalay
ay karnawal kusisa, wiphalay
ukch'at wirsuniri anata, wiphalay
kallit kalli sart'iri anata, wiphalay.

Khaysan anatistata, wiphalay
ay karnawalsitu, wiphalay
ahllaña wala, wiphalay
ay karnawal alegre, wiphalay.

Kunaijamarusa, wiphalay
ay karnawalsitu, wiphalay
paris kanashta apt'ayanita anata, wiphalay
ay martis tatitu, wiphalay
wahchat wahcha ira anata kusisa, wiphalay
kallit kalli sart'iri anata, wiphalay.

¡Aaaaaaaaaayyyy!

TRADUCCIÓN

Alegría de carnaval, floreciendo
ay carnavalito, floreciendo
me jugaste muy bonito, floreciendo
ay carnavalito de alegría, floreciendo
carnaval grandioso que trae versos, floreciendo
carnaval que se va de calle en calle, floreciendo.

Me jugueteaste al otro lado, floreciendo
ay carnavalito, floreciendo
escoger bien, floreciendo
ay carnaval alegre, floreciendo.



En qué manera, floreciendo
ay carnavalito, floreciendo.
Carnaval, envíame dos pares de canastas, floreciendo
ay Señorcito del día martes, floreciendo
alegría de carnaval, llevado de pobre en pobre, floreciendo
carnaval que se va de calle en calle, floreciendo.

¡Aaaaaaaaayyyy!

7. Kullawa

Intérpretes: conjunto Los Ponchos Blancos, pinkillos, percusión; pobladores, voces.
Camilaca, Candarave, Tacna.

Este género, cuyo nombre hace referencia a la gente de puna dedicada a la crianza de camélidos, se interpreta en las celebraciones en honor a Santiago, protector del ganado, a finales de julio. Como parte de la fiesta, los pobladores van por las calles de la localidad hacia la iglesia o a la casa del alferado tocando la *marcha*, de ritmo pausado. En la casa del alferado se toca y baila el *huayño*, como celebración de la visita. La *kullawa* se interpreta al terminar de hacer las “mudanzas” o figuras de baile que se suceden con el *huayño*. En esta pieza, varones y mujeres cantan en forma dialogada, sobre actividades cotidianas de la gente de altura, relacionadas al tejido de la lana de camélidos, preguntando cada grupo sobre las actividades propias del sexo opuesto.

Varones:

¿Kawkiraki qaputamasti,
kawkiraki k'antatamast,
kawkisa kaukisa kullawayay?

¿Kawkiraki chala sawuta,
kawkiraki punchu sawuta.
kawkisa kaukisa kullawayay?
laray, la-la-la la la
la-la-la la-la-la la-la-la-lay

laray, la-la-la la la
la-la-la la-la-la la-la-la-lay.

Mujeres:

¿Kawkiraki mismitamasti,
kawkiraki mismitamasti,
kawkisa kawkisa kullawaway?

¿kawkiraki wiska k'anata
kawkiraki phala k'anata
kawkisa kawkisa kullawaway?

laray, la-la-la la la
¿Kawkisa kawkisa kullawaway?
laray, la-la-la la la
¿Kawkisa kawkisa kullawaway?

Varones:

¿Kawkiraki k'antatamasti
kawkiraki k'antatamasti
kawkisa kawkisa kullawaway?

¿Kawkiraki chala sawuta,
kawkiraki puncho sawuta,
kawkisa kawkisa kullawaway?

laray, la-la-la la la
¿Kawkisa kawkisa kullawaway?
laray, la-la-la la la

¿Kawkisa kawkisa kullawaway?

Mujeres:

¿Kawkiraki mismitamasti,
kawkiraki mismitamasti,
kawkisa kawkisa kullawaway?

¿Kawkiraki wiska k'anata,
kawkiraki phala k'anata,
kawkisa kawkisa kullawaway?
laray, la-la-la la la

¿Kawkisa kawkisa kullawaway?
laray, la-la-la la la
¿Kawkisa kawkisa kullawaway?

Varones:

¿Kawkiraki qantatamasti,
kawkiraki qaputamasti,
kawkisa kawkisa kullawaway?

¿Kawkiraki chala sawuta,
kawkiraki punchu sawuta,
kawkisa kawkisa kullawaway?

laray, la-la-la la la
la-la-la la-la-la la-la-la-lay
laray, la-la-la la la
la-la-la la-la-la la-la-la-lay

Mujeres:

¿Kawkiraki mismitamasti,
kawkiraki mismitamasti,
kawkisa kawkisa kullawaway?

¿Kawkiraki wiska k'anata,
kawkiraki q'orawa k'anata,
kawkisa kawkisa kullawaway?

laray, la-la-la la la
¿Kawkisa kawkisa kullawaway?
laray, la-la-la la la

¿Kawkisa kawkisa kullawaway?

TRADUCCIÓN

Varones:

¿Dónde está lo que has hilado,
dónde está tu hilo retorcido,
dónde está, dónde está, gente de alta puna?

¿Dónde está la chala que has tejido
dónde está el poncho que has tejido,
dónde está, dónde está, gente de alta puna?
laray, la-la-la la la
la-la-la la-la-la la-la-la-lay
laray, la-la-la la la
la-la-la la-la-la la-la-la-lay

Mujeres:

¿Dónde está tu fibra torcida ,
dónde está tu fibra torcida,
dónde está, dónde está, gente de alta puna?

¿Dónde está la sogá trenzado,
dónde está la sogá trenzado,
dónde está, dónde está, gente de alta puna?
laray, la-la-la la la
¿Dónde está, dónde está, gente de alta puna?
laray, la-la-la la la
¿Dónde está, dónde está, gente de alta puna?

Varones:

¿Dónde está tu hilo retorcido,
Dónde está tu hilo retorcido,
dónde está, dónde está, gente de alta puna?
¿Dónde está la chala que has tejido,



Dónde está el poncho que has tejido,
dónde está, dónde está, gente de alta puna?
laray, la-la-la la la
¿Dónde está, dónde está, gente de alta puna?
laray, la-la-la la la
¿Dónde está, dónde está, gente de alta puna?

Mujeres:

¿Dónde está tu fibra torcida,
dónde está tu fibra torcida,
dónde está, dónde está, gente de alta puna?
¿Dónde está la sogá que has trenzada
dónde está la sogá que has trenzada,
dónde está, dónde está, gente de alta puna?
laray, la-la-la la la
¿Dónde está, dónde está, gente de alta puna?
laray, la-la-la la la
¿Dónde está, dónde está, gente de alta puna?

Varones:

¿Dónde está tu hilo retorcido,
dónde está lo que has hilado,
dónde está, dónde está, gente de alta puna?
¿Dónde está la chala que has tejido,
dónde está el poncho que has tejido,
dónde está, dónde está, gente de alta puna?
laray, la-la-la la la
la-la-la la-la-la la-la-la-lay
laray, la-la-la la la
la-la-la la-la-la la-la-la-lay



Mujeres:

¿Dónde está tu fibra torcida,
dónde está tu fibra torcida,
dónde está, dónde está, gente de alta puna?
¿Dónde está la sogá que has trenzado,
dónde está la onda que has trenzado,
dónde está, dónde está, gente de alta puna?
laray, la-la-la la
¿Dónde está, dónde está, gente de alta puna?
laray, la-la-la la
¿Dónde está, dónde está, gente de alta puna?

La presencia de este género, en su versión antigua, también está registrada en los distritos de Unicachi (Yunguyo) y Tilali (Moho), en la región Puno. El cuerpo de baile de la *kullawa* es especialmente vistoso, y en todos los sitios en que se celebra sigue un patrón similar: las mujeres llevan blusas blancas muy adornadas con encajes y blondas, y polleras de colores enteros muy vistosos, aparte de sombreros adornados con lentejuelas y flecos. La vestimenta masculina para esta fiesta ya ha sido olvidada.

8. Matrimonio-Culi Culi

Intérpretes: Gregorio Condori Ticona, charango; Lucio Condori Flores, requinto; Viviana Ramos, Florencia Romero y Domitila Mamani, voces. Cuchumbaya, Mariscal Nieto, Moquegua.

El matrimonio tradicional en las poblaciones aymaras del valle del Ticsani (provincia de Mariscal Nieto, Moquegua) solía celebrarse en los meses de junio o julio, antes de los trabajos de la siembra de papa y maíz en agosto, mes que además era considerado de mala suerte para celebrar matrimonios, pues las parejas corrían el riesgo de romperse o tener demasiados hijos, al considerarse a agosto como el mes más fructífero del año.¹⁰ Aunque esta creencia no pareciera continuar, sí se mantiene la música tradicional del matrimonio, ejecutada tradicionalmente con charango y requinto, que acompañan el canto que sigue

¹⁰ En Puno, agosto es considerado como mes caliente y de buena suerte.



los momentos del rito matrimonial: el paseo o salida de la novia de su hogar, llevada por padres y padrinos de los novios después de la pedida de mano; la llegada de la novia a la casa donde se celebrará el matrimonio; y la *chinga chinga* o *culi culi*, parte en que se celebra al novio para ayudar a la consumación del matrimonio, momento en que se entona esta canción. En un contexto global, el contenido de la canción refiere a la hermana que logró unir su vida en pareja, con la connotación de ser encargada al marido para que sea tratada apropiadamente. De modo metafórico, la canción indica que la recién casada vaya por el camino correcto, sin equivocaciones.

Al término de estos festejos, los familiares de la novia invitan licor hasta el anochecer. El novio, embriagado, es llevado hacia la casa de la novia mientras se entona la canción que presentamos en esta grabación.

Ay kullakita kamachaki,
ay kullakita mayachaki.
Akaramaway thakichamay,
akaramaway kallichamay
Kallichatraki pantaskasmay,
thakichatraki pantaskasmay
anu wawaway churaskitu
imill wawaway churaskitu
kuna mariya churaskitu
kallin wawaway churaskitu

Ay kullakita mayachaki,
ay kullakita sart'achakiy.
Akaramaway thakichamay,
akaramaway kallichamay,
kallichatraki pantaskasmay,
thakichatraki pantaskasmay.

Ay kullakita mayachaki,
ay kullakita kamachaki.
Ay markasanja pist'askani,
ay walarajeña pist'askani.
Ay kullakita sart'asitay,
aka wayllasamay mayt'asitay,
jach'a kallinway yaqht'asiphtuway,
jach'a kallinway yaqht'asiphtuway.

Ay kullakita mayachaki,
ay kullakita kamachaki,
wak'iy urpiki sarjerjamay,
wak'iy urpiki sarjatamay.

Askichamasa jachaskiway,
utachamasa jachaskiway,
ay urpisita sarawjatay,
wak'iy urpiki sarawjatay.

TRADUCCIÓN

Ay hermanita, qué ha pasado,
ay hermanita, te has juntado.
Por este lugar haz tu caminito,
por este lugar haz la callecita.
Cuidado te equivoques de calle lograda,
cuidado con equivocarte de lo caminado,
me está dando una guagüita de perro,
me está dando una guagüita de niña,
que María me haya dado,
me haya dado una guagüita de la calle.

Ay hermanita, te has juntado,
ay hermanita, has empezado a caminar.
Por este lugar haz tu caminito,
por este lugar haz tu callecita,
cuidado te equivoques de calle lograda,
cuidado te equivoques de lo caminado.

Ay hermanita, te has juntado,
ay hermanita, qué te ha pasado.
Ay, en nuestro pueblo escaseará,
ay, en Walarajeña escaseará.
Ay hermanita, me acompañarás,
préstame pues, este *awayu* multicolor,
en esa calle extensa nos hemos apartado,
en esa calle extensa nos hemos apartado.

Ay hermanita, te has juntado,
ay hermanita, qué te ha pasado,
parece que se va como una paloma reseca,
te habías ido como una paloma reseca.

Lo que has arreglado, está llorando,
la casita que has hecho está llorando,
ay, la palomita se había ido,
la paloma reseca se había ido.

9. Pules

Intérpretes: Los Felinos de Cuchumbaya. Cuchumbaya, Mariscal Nieto, Moquegua.

Este género, conocido entre las poblaciones aymaras diseminadas en el valle del Ticsani, también existía en las provincias tacneñas de Candarave y Tarata, pero hoy en día se considera del todo desaparecido. En Puno este género ha sido registrado en el área quechua con el nombre de *Puli Puli*. Según Molina Flores, el nombre de este género provendría de una flor llamada *Puli th'ica*, cuyo colorido será emulado con el atuendo de plumas característico de esta figura de baile (Molina s/f: 16). En el valle del Ticsani, este género se representa durante la fiesta y faena comunal de la "relimpia" de acequia del mes de junio. Aparte del objetivo práctico de la limpieza de las acequias, esta fiesta es ocasión para hacer ofrendas a *layimama* (acequia madre) de la cual dependen para la producción agrícola. La limpia de acequia es guiada ritualmente por los personajes de los "negros", quienes, portando una bandera blanca, bailan a lo largo de la acequia, desde la bocATOMA de la parte alta de puna hasta el pueblo en la quebrada cálida del Ticsani.¹¹ Los encargados de realizar los rituales son los *yatiri*, que ofician "misas" en las que se ofrendan *sullus*¹² de alpaca, licores, dulces, etc. Cada dos años, los *yatiri* sacrifican una alpaca tierna, cuya sangre y corazón serán para la *layimama*.

El conjunto musical para el *pules* está compuesto por un grupo de músicos que varía entre 5 y 10 miembros, que tañen una flauta tipo quena hecha de caña, de unos 50 centímetros de largo, adornada con hilo de lana o cintas de plástico de colores vivos. Los músicos aparecen para la ocasión vestidos de *jarpas* (personajes cómicos caracterizados con prendas sobredimensionadas y máscaras de rasgos caricaturescos, hechos de papel o de cuero de oveja). La percusión es compuesta por dos a cuatro bombos batidos por otros tantos *jarpas*, quienes llevan a la cintura un cencerro que hacen sonar al batir el bombo (costumbre que se ha perdido en otros sitios donde se ha identificado este baile).

11 De hecho, la letra del canto a la *layimama* redundante en este carácter de guía: *Wantir phuntaro apthasista* (Te estoy llevando en la punta de la bandera), haciendo referencia al hecho de "guiar" el agua cuando se limpia la acequia con el estandarte blanco que portan los "negros". Esta letra se entona exclusivamente en el contexto ritual original.

12 Feto.



10. Carnaval

Intérpretes: José Juan de la Cruz Mamani Tala, requinto; y Eugenio Leopoldo Pauro Mamani, flauta. Sacuaya, Cuchumbaya, Mariscal Nieto, Moquegua.

El Carnaval europeo correspondía cronológicamente con la *anata* aymara, fiesta de la época de lluvias y agradecimiento a la Madre Tierra por la nueva producción agrícola. Bajo el ropaje europeo del “juego”, este carácter no se perdió con la imposición del calendario católico. En el valle del Ticsani se atribuye la existencia del carnaval a la presencia de un personaje llamado asimismo carnaval, proveniente de Bolivia, un enmascarado de casco plateado y traje blanco (incluyendo bandera y morral), que predice los resultados de la producción del año. Este personaje es favorable a quienes crean en él, por lo que es recibido con muestras de respeto e incluso devoción por las autoridades locales y población llana, con licor y con comidas. Esto implica un fuerte compromiso para el encargado de la fiesta. El personaje se aparece el primer domingo de carnaval, acompañado por un músico que toca el requinto y otros dos que tañen una flauta delgada de caña sin embocadura, de unos 25 centímetros.

11. Huywa ch'úwa

Intérpretes: Agrupación Vibraciones Andinas. Laraqueri, Puno, Puno.

Es una fiesta vinculada a la *ch'alla* de camélidos, parte central de la ceremonia de marcación, cuyo tiempo puede darse entre el 8 de diciembre y el fin del Carnaval.¹³ Consiste en la aspersión de la *ch'úwa* (hecha de harina de maíz mezclada con agua) sobre el ganado, acompañada por una melodía de carácter ritual, interpretada con guitarra y charango “chillador” (este último es el charango de menor tamaño existente, construido de manera similar a la guitarra). Entre los pobladores aymaras de Laraqueri la marcación del ganado se inicia con la víspera, durante la noche; ocasión en que se realiza el “pago” obligatorio a los *achachilas* con incienso, *llamp'u* (sebo crudo de llama) y hojas de coca. En este momento se comienza a tocar y cantar a los *achachilas*, a quienes se les atribuyen diferentes poderes generadores: algunos propician el nacimiento de alpacas de pelaje negro y pelaje blanco,

¹³ La marcación de las especies europeas (vacuno, ovino y caballar) se realiza generalmente en el mes de carnavales.

otros propician el nacimiento de ejemplares machos y hembras, etc. Al día siguiente se realiza el *ch'allado* del ganado marcado, y se hace la primera marcación con el corte de las orejas del ganado hembra. El siguiente día se hará lo mismo con los machos.

El acompañamiento musical de este ritual se realiza a lo largo de toda la fiesta con el charango "chillador" y la guitarra, con una letra que acompaña cada momento del ritual (*ch'alla*, "pago" y marcación). La tonada es la misma, salvo en el acto simbólico del "matrimonio" entre dos alpacas jóvenes, momento que tiene su propia tonada.

12. Phisi phisi

Intérpretes: Agrupación Vibraciones Andinas. Laraqueri, Puno, Puno.

Música para la danza del *phisi phisi* o *titiphisi* (gato montés de las alturas), cuya coreografía representa el movimiento de este animal, al que se considera sagrado porque propicia la abundancia del ganado. Se decía que las crías de alpaca de pelaje moteado eran un regalo del *phisi phisi*. Para esta danza, que aún se representaba en los rituales de la marcación del ganado, los pobladores acostumbraban usar el cuerpo disecado de un gato montés. Esta costumbre está prácticamente extinta, sobreviviendo únicamente esta música para su representación escénica en festivales y concursos. Es exclusiva de Laraqueri.

13. Mi carabina (K'ajelo)

Intérprete y compositor: Alejandro Cutimbo Melendez, charango y voz. Laraqueri, Puno, Puno.

El término *k'ajelo* (*q'axilu*) deriva del aymara *k'ajo* (joven), que define al joven adolescente y casadero. En Laraqueri se refiere específicamente al joven altoandino del distrito ganadero de Pichacani,¹⁴ ocasionalmente arriero, viril y enamorado, que viaja por la fría y agreste geografía de la puna, siempre dispuesto a demostrar sus habilidades al sexo opuesto,

premunido de un charango de *quirquincho* o un "chillador"¹⁵ y de un fusil o "máuser" en sus travesías a caballo, para entonar canciones dedicadas a la joven de su interés, o para acompañarse en su soledad. Conocido como un género de danza, el *k'ajelo* es, en primer lugar, un género cantado que expresa la mitología del *k'ajo*, con sus hazañas y anhelos.

La canción que reproducimos en esta grabación, interpretada por su autor, reproduce los elementos de la vida de un *k'ajo* abigeo y errante, que perdió su amor y que al mismo tiempo ha extraviado sus armas de fuego, estas últimas posesiones tan valiosas como el caballo y el charango. El charango ha sido siempre el instrumento esencial de este género; al convertirse en género de danza con un cuerpo de baile, el acompañamiento suele ser el conjunto ciudadano de charangos, guitarra, mandolina y acordeón.

¿Kaukinkaraktay kirkinchitu,
kaukinkaraktay charanxitu?
Tukañ tukthañaw jutitu,
xustu kanthaña jutitu. (bis)

Munirixasay chäqatawa,
wayllurijasay chäqatawa,
kaukirukisay sarpachay,
kunapunijay Karachi. (bis)

¿Kaukinkaraki karawina,
kaukinkaraki riwulwirä?
K'axchañ k'axchañaw jutitu,
supayapuniw apitu. (bis)

¹⁴ De hecho, se dice que este género apareció en Pichacani y se difundió a los distritos de Chucuito, Platería, Acora y Mazocruz. Se ha registrado su existencia hasta Quiulliri en la sierra de Tacna.

¹⁵ Para garantizar el poder de seducción de la tonada, el charango se debe "sirenar", es decir, dejarlo en la noche a la orilla de una fuente de agua donde se supone moran las sirenas, para que sea templado por éstas. Llevar el instrumento a estos lugares, bajo el peligro de ser encantados por los seres que ahí habitan, se considera una prueba de valor.

Kawallujasa listuskiwa,
kirkinchituxas uñasiwa,
karavinajaw chäqatay,
riwulwiraxaw chäqatay. (bis)
Munirijachay apaspacha,
waylluripachay apaspacha,
¿kunarak apaqpachitu,
qhítira lunthatpachitu? (bis)

TRADUCCIÓN

¿Dónde estarás quirquinchito,
dónde estarás charanguito?
Me vienen las ganas de tocar,
me vienen las ganas de cantar.

Mi amor está perdido,
la que me ama está perdida,
¿dónde se habrá ido
qué cosas habrán sucedido?

¿Dónde está mi carabina,
dónde está mi revolver?
Me vienen las ganas de disparar,
el demonio me lleva.

Mi caballo está listo,
mi quirquincho también ha aparecido,
mi carabina está perdida,
mi revolver está perdido.

Tal vez a mi amante se la han llevado,
A la que me ama tal vez se la han llevado.
¿Qué me habrá sacado,
Quién me habrá robado?



Hoy en día es un género muy popular. Pasó de ser una danza para el cortejo amoroso propio del carnaval (tradicionalmente un momento para la conformación de parejas), y baile social para reuniones familiares en los rituales del ciclo vital (corte de pelo o matrimonio), a un espectáculo obligado en presentaciones y concursos y, a pesar de su carácter profano, como baile social en el cierre de fiestas patronales.

14. Pinkillada

Intérprete: Comuneros de Tumuco. Conima, Moho, Puno.

El *pinkillo* de Conima es una flauta de pico hecha de caña, que mide unos 40 centímetros de largo y tiene seis orificios en la parte del frente y ninguno atrás; en cambio, sí tiene uno pequeño en el extremo distal. Este instrumento se puede encontrar en toda el área aymara de Tacna y Puno. Se ejecuta en grandes conjuntos para el baile de carnavales conocido como *wifala* o también llamado *pinkillada* en referencia al conjunto musical. Los grupos de *pinkillo* ejecutan igualmente la tonada para el acompañamiento a los difuntos en la visita a los cementerios el día de Todos los Santos. El tema que aparece en esta grabación corresponde a esta última costumbre.

15. Tarkadas: Flor de cantuta y flor de cactus

Intérprete: Comuneros de Tumuco. Conima, Moho, Puno.

La *tarka* o *koana* es una flauta de pico, de una pieza de madera maciza tallada, de sección ligeramente octogonal, con seis agujeros en el frente, cuyo tamaño varía entre los 30, 50 y 60 centímetros de largo, dando un registro respectivamente agudo, mediano y grave.

Este tema se interpreta en grandes conjuntos en festividades y rituales asociados al agua, como los carnavales, que se celebran en época de lluvias.

El conjunto de *tarkada* en Conima está conformado por un número variable de músicos que tocan *tarkas* de diferente tamaño: *licu* o *tayca* (madre) de 60 cm. de largo y registro grave, *malta*, de 50 cm. y registro mediano y la más pequeña, de 20 a 30 cm., conocida como *ch'ili* o *anata*, ya casi en desuso.



16. Auki auki – pasacalle

Intérprete: Comuneros de Tumuco. Conima, Moho, Puno.

También conocida en Conima como *Achachi Q'umu* (viejo jorobado), este tema representa al “anciano”, aunque no está especificado si es al anciano local o al español. La vestimenta parcialmente derivada de la moda del siglo XVII, y su representación burlesca, patente en su coreografía, caricaturiza la imagen del anciano encorvado, que se ayuda con un bastón retorcido. El anciano viste saco, sombrero alón con plumas y unos calzones de gran volumen hechos con polleras, que agrandan el tamaño del trasero. Usa una máscara que representa un rostro blanco muy barbado y de nariz larga, rasgos habitualmente asociados con el europeo y el “doctor” de ciudad. En Conima, esta máscara está hecha con la piel del rostro de un macho cabrío a la que se agrega una nariz de cartón; en otros sitios está hecha de piel de oveja.

La danza se representa el 2 de mayo, aniversario de su fundación como distrito; en los distritos de Moho y Tilali se representa el 3 de mayo; se registra la misma danza, con ligeras diferencias en el atuendo, en el distrito de Unicachi, Yunguyo, en el extremo opuesto del lago Titicaca, para el 21 de junio, el año nuevo aymara. Esta danza existe en el área quechua como *Machu Tusuq* o *Siki Siki Machu*, en Asillo, San Antón, San José, Arapa, y Chupa Muñani (Azángaro) y Samán (Huancané).

La coreografía de esta danza consta de tres momentos: entrada, pasacalle y *chara-chara*. En la versión de Conima, la música es ejecutada por un conjunto de flautas traversas llamadas *pfalawato*,¹⁶ acompañadas por el bombo y una pequeña tarola. En los últimos tiempos, la música de esta danza se ejecuta con una banda de metales, de gran presencia en la reciente producción musical puneña.

17. Callawayá

Intérprete: Comuneros de Tumuco. Conima, Moho, Puno.

Danza de la parcialidad de Chilcapata, Conima, que representa a los famosos curanderos de Charasani, del Beni boliviano, denominados *callawayá*: comerciantes de medicamentos naturales y de objetos rituales —elemento fundamental de la medicina indígena— cuya fama de médicos itinerantes se remonta a la época prehispánica y continuó al menos hasta inicios del siglo XX. Fuera del altiplano, su presencia aparece registrada en danzas tradicionales de zonas tan alejadas como Arequipa y el valle del Mantaro, en las figuras del Camile o el Boliviano. En Tumuco se danzaba tradicionalmente en el Corpus Christi; en la actualidad sólo se representa durante el aniversario del distrito de Conima.

El grupo de baile, originalmente formado sólo por varones, representaba a estos personajes de modo casi documental, con un traje blanco cubierto por un poncho y alforjas de colores a rayas donde se llevaban las plantas medicinales; completaban el atuendo un sombrero alón de paja, ojotas y una conspicua sombrilla. Actualmente lo baila un conjunto mixto con “traje de luces”, como suele llamarse al traje de fiesta, quedando el poncho y la sombrilla como atributos del curandero; las mujeres visten igualmente un traje de fiesta y llevan una sombrilla pequeña. La coreografía característica es la formación de varones y mujeres en filas emparejadas al ir por las calles y en círculos en los espacios abiertos, evolucionando en diversas figuras, muy vistosas por las figuras creadas con las sombrillas de colores que portan los danzantes. Como en el caso anterior, la versión de Tumuco y otras comunidades de Conima está interpretada por un conjunto de *pfalawatos*, tambor y bombo. En otras localidades se trata de bandas de metales contratadas para la ocasión, en concursos y presentaciones, siendo Conima uno de los pocos distritos donde aún se interpreta del modo original.

¹⁶ En el Mapa de instrumentos musicales de uso popular en el Perú (INC 1978:221) esta flauta ha sido registrada en otras localidades de Puno con los nombres de *pfalawita*, *pfalawita phala*, *pfala* o *pito*.

18. Huayño-San Miguel

Intérprete: Qhantati Ururi, Conima, Moho, Puno.

Esta pieza es quizá la más característica de las piezas tradicionales de Puno. Es la única pieza de la selección que goza de amplia fama, al punto que se ha popularizado en el Perú como *sikuri*. En realidad es una tonada para la fiesta patronal de San Miguel el 29 de setiembre. Según información alcanzada por los conimeños, fue compuesta por Mariano Villasante y posteriormente Luli Salazar Machicao, natural de Moho, le puso la letra. Esta versión es interpretada por el conjunto Qhantati Ururi (Estrella de la mañana) uno de los más antiguos y prestigiosos de la región, fundado a inicios del siglo XX y cuyo repertorio lo ha hecho conocido dentro y fuera de Puno desde la década de 1960. Al inicio de esta pieza puede escucharse el ofrecimiento previo de cinco hojas de coca a modo de “pago”, pidiendo licencia a San Isidro, a fin de que los registros hechos por el equipo de grabación tengan buen resultado.

19. Imillani / Perqa Imillani

Intérprete: Qhantati Ururi, Conima, Moho, Puno.

El *Imillani*, derivado del término imilla (mujer joven) era un género interpretado durante el Corpus Christi en la parcialidad de Huat’á, distrito de Conima. Se trataba de un vehículo para el enamoramiento y la formación de parejas durante la actividad pesquera en los totorales a orillas del lago Titicaca. Su vistosidad y dinamismo le dio la suficiente fama al género como para ser actualmente parte obligada en los programas de aniversario del distrito de Conima, el 2 de mayo. Esta versión es ejecutada por un conjunto musical de zampoñas *arca* e *ira* y cajas, con cuatro pasos, dos de los cuales reproducimos en esta grabación.

20. Soldado Palla Palla-Marcha y Tiptiri

Intérprete: Qhantati Ururi, Conima, Moho, Puno.

Los orígenes de esta danza están en el impacto de la Guerra con Chile y sus campañas de reclutamiento forzoso (*palla* puede traducirse como recoger). Se sabe que esta danza se interpretaba a principios del siglo XX en la parcialidad de Sullcata, para el Sábado de Gloria en la Semana Santa. Desde entonces se ha difundido por toda el área aymara peruana, llegando a ser interpretada en Yunguyo desde hace dos décadas.

Esta danza es entendida como una prueba de resistencia: danzantes y músicos del *Soldado Palla Palla* deben bailar y beber licor desde el atardecer al amanecer. La música de esta danza, que sigue tres momentos —*marcha*, *tiptiri* y *huayño*— es actualmente ejecutada por el conjunto clásico de zampoñas *arca* e *ira*, con el ritmo marcado por tarola y bombo modernos.

21. Satiris-Llamayu

Intérprete: Qhantati Ururi, Conima, Moho, Puno.

Danza agrícola en cuya representación están secuenciados el reparto de tierra, el barbecho, la siembra, el deshierbe, el aporque y la cosecha, bailada por los pobladores del *ayllu* Mallku del distrito de Conima el 15 de mayo, fiesta de San Isidro Labrador. También se toca durante la *ch’allada* de la Virgen Candelaria que se realiza a los cultivos en donde se extrae papa. Es interpretada por conjuntos de *sikuris* y bombos, cuyos músicos y cuerpo de mujeres visten mayormente de negro. Los varones usan un *wirique* o *chaquitacla* al hombro. Musicalmente, este género tiene tres momentos: el *satiris* o siembra, el *jallmaña* o aporque y el *llamayu* o cosecha de tubérculos. En Conima, los ocho conjuntos existentes han formalizado la competencia tradicional que han mantenido entre sí con la creación de un concurso, que tiene lugar en el día central de la fiesta de San Isidro.



BIBLIOGRAFÍA

BELLENGER, Xavier

2007 Bellenger, Xavier. El espacio musical andino. Lima: CBC/IFEA/PUCP/Embajada de Francia/IRD.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA - OFICINA DE MÚSICA Y DANZA

1978 Mapa de instrumentos musicales de uso tradicional en el Perú. Clasificación y ubicación geográfica. Lima: INC.

PORTUGAL CATACORÁ, José

1981 Danzas y bailes del altiplano. Lima: Editorial Universo.

ROMERO, Raúl

1985 "La Música Tradicional y Popular". La música en el Perú. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

TURINO, Thomas

1992 "La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del sur del Perú". Música, Danzas y Máscaras en los Andes. Raúl R. Romero (editor). Lima: PUPCP-Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina, pp 61-95.

VALENCIA CHACÓN, Américo

1989 El Siku o Zampoña. Perspectivas de un Legado Musical Preincaico y sus Aplicaciones en el Desarrollo de la Música Peruana / The Altiplano Bipolar Siku: Study and Projection of Peruvian Panpipe Orchestras. Lima: ARTEX / CONCYTEC.

TORERO, Alfredo

2002 Idiomas de los Andes. Lingüística e historia. Lima: IFEA, 565 p.

TSCHOPIK JR., Harry

1946 "The Aymara". Handbook of South American Indians. Volume 2: The Andean Civilizations. Julian H. Steward (editor). Washington: Smithsonian Institution-Bureau of American Ethnology, Bulletin 143, pp. 501-574.



Música Aymara: Bolivia, Chile y Perú

Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina

Calle Maruri s/n, Cusco, Perú.

www.crespial.org

Primera edición, setiembre 2012

Edición y corrección: Daniel Rodríguez

Diseño y diagramación: Giuliana Campodónico

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2012-12190

ISBN 978-612-45825-3-0

Queda prohibida la reproducción total o parcial de la presente publicación sin la autorización expresa del CRESPIAL.

Impreso en LucentPerú S.A.C.

Calle Elías Aguirre 126, oficina 1002, Miraflores, Lima, Perú.

Música Aymara, Perú

Producción

Núcleo Focal del CRESPIAL en el Perú

Dirección de Patrimonio Inmaterial Contemporáneo – Ministerio de Cultura

Investigación y textos

Pedro Roel Mendizábal y Eloy Rojas Rojas

Registro de sonido de campo

Guillermo Palacios Pareja

Post producción y masterización

Guillermo Palacios Pareja – Perfo Studio

Fotografías

Pedro Roel Mendizábal y Eloy Rojas Rojas



MÚSICA
AYMARA

PERÚ

LISTA DE TEMAS PERÚ

TÍTULOS / GÉNEROS MUSICALES

1. La llegada del agua / Canción para limpia de acequia
2. Marcachu (Munañani) / Música para marcación del ganado
3. Huywa ch`uwa / Música para marcación del ganado
4. Canción ritual al cerro tutelar y cabiltu Sumulle / Canción para limpia de acequia
 5. Tarkada / Carnaval
 6. Anata / Carnaval
 7. Kullawa / Tradicional
8. Matrimonio – Culi Culi / Tradicional
9. Pules / Danza Tradicional
10. Carnaval / Carnaval
11. Huywa ch`uwa / Música para marcación del ganado
12. Phisi phisi / Danza – Marcación del ganado
13. Mi carabina / K'ajelo
14. Pinkillada / Tradicional
15. Tarkadas: Flor de cantuta y flor de cactus / Carnaval
 16. Auki auki – pasacalle / Danza Tradicional
 17. Callawayá / Danza Tradicional
 18. Huayño - San Miguel / Huayño
19. Imillani / Perqa Imillani / Danza Tradicional
20. Soldado Palla Palla - Marcha y Tiptiri / Danza Tradicional
21. Satiris -Llamayu / Danza Tradicional



Organización
de las Naciones Unidas
para la Educación
la Ciencia y la Cultura



CRESPIAL

Bajo los auspicios de
la UNESCO



PERÚ

Ministerio de Cultura