



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE MÚSICA

**EL GÉNERO MATRIZ:**

**Modos de representación del *huayno* en el espacio andino tarapaqueño de la  
festividad de *San Santiago de Quebe* como núcleo generador de la ritualidad  
musical**

Estudiante:

Marcelo Cornejo Purán

Profesora Guía:

Dra. Claudia Cattaneo Clemente

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano  
para optar al grado académico de Magíster en Música Latinoamericana.

Santiago de Chile

2022

©2022, Marcelo Cornejo Purán

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

## **AGRADECIMIENTOS**

A la madre, padre, hermana, hermanos y sobrinos por el amor y apoyo incondicional.

A las amistades que son familia, por los cálidos silencios y tiempos de espera  
durante el proceso.

A Rafael Díaz, por su incesante apoyo, cariño, experiencia y eterna paciencia.

A Alberto Díaz Araya, por el desinteresado apoyo, los valiosos consejos y  
sugerencias que realizó en el presente trabajo.

A la cohorte del Magister en Música Latinoamericana por su apreciada compañía.

A Vidalia e Isaías Mamani por abrirme las puertas en un viaje mágico.

A Quebe, territorio onírico que jamás olvidaré.

A la comunidad andina de Santiago de Chile, por la inspiración, aprendizaje y  
amistad.

## Tabla de Contenido

Agradecimientos	p. 3
Tabla de contenidos	p. 4
Índice de figuras, gráficos, transcripciones y tablas	p. 7
<b>INTRODUCCIÓN</b>	p. 12
<b>CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO</b>	
1.1 Objeto de estudio	p. 18
1.2 Estado de la cuestión	p. 21
1.3 Fundamentación	p. 27
1.4 Objetivos	p. 28
1.4.1 Objetivos generales	
1.4.2 Objetivos específicos	
1.6 Pregunta de investigación	p. 29
1.5 Hipótesis	p. 30
1.7 Metodología	p. 30
<b>CAPÍTULO II: PANORAMA DE LA MUSICOLOGÍA EN EL TERRITORIO ANDINO CHILENO</b>	p. 42
2.1 La musicología sistemática y el patrón pentáfono	p. 42
2.2. Del sigilo al estruendo musical en la investigación académica del Norte grande chileno	p.49
2.2.1 Los primeros años	p.49
2.2.2 El segundo tiempo	p.54
<b>CAPÍTULO III: LA RELIGIOSIDAD EN SAN SANTIAGO DE QUEBE</b>	p.62
3.1 La religiosidad en Tarapacá	p.62
3.2 El aporte prehispánico	p.71
3.2.1 Animismo, politeísmo,	p.71

panteísmo	
3.2.2 Construcción del rito	p.77
3.3 La dialéctica de opuestos	p.87
3.3.1 La activación performativa	p.88
3.3.2 La desactivación	p.100
performativa	
<b>CAPÍTULO IV: EL CORAZÓN DE LOS ANDES: EL <i>HUAYNO</i></b>	p.105
4.1 El multigénero	p.106
4.1.1 Propuestas estilísticas	p.113
4.1.2 Mov.corpóreo	p.113
4.1.3 Uso del texto	p.116
4.1.4 Patrón rítmico	p.118
4.2 BOLIVIA: Posibles presencias del <i>huayno</i> en el presente y evidentes legados en la musicalidad tarapaqueña actual	p.122
4.2.1 Ritmos de tradición folklórica	p.125
4.2.2 Caporales o sambo caporal	p.125
4.2.3 La morenada	p.136
4.2.4 Los morenos y los <i>misti sikuris</i>	p.139
4.3 Ritmos de tradición autóctona	p.150
4.3.1 Los <i>lichipayus</i>	p.150
4.3.2 La <i>sikuriada</i>	p.154
4.3.3 La <i>tarqueada</i>	p.161
4.3.4 Identidad boliviana: representación y otredad local	p.167
4.4 PERÚ: Posibles presencias del	p.169

<p>huayno en el presente y evidentes legados en la musicalidad tarapaqueña actual</p> <p>4.4.1 Ritmos de tradición autóctona</p> <p>4.5 Ritmos de tradición mediática</p> <p>    4.5.1 El <i>huayno</i> electrónico</p> <p>    4.5.2 La cumbia andina</p>	<p>p.171</p> <p>p.174</p> <p>p.179</p> <p>p.187</p>
<p><b>CAPÍTULO V: MUSICALIDAD EN SAN SANTIAGO DE QUEBE</b></p> <p>5.1 Primer piso etario musical: Las músicas tradicionales</p> <p>5.2 Segundo piso etario musical: Las músicas intermedias. <i>Lakitas</i> y bronces</p> <p>5.3 Tercer piso etario musical: Las nuevas músicas mediáticas</p>	<p>p.199</p> <p>p.200</p> <p>p.206</p> <p>p.216</p>
<p><b>CONCLUSIONES</b></p>	<p>p.224</p>
<p><b>BIBLIOGRAFÍA</b></p>	<p>p.228</p>
<p><b>LINKS DE VIDEO</b></p>	<p>p.249</p>

## Índice de figuras, gráficos, tablas y transcripciones

<i>Figuras</i>	
• <b>Figura 1.</b> Salvador Allende y músicos del poblado de <i>Colchane</i> .	57
• <b>Figura 2.</b> Floreo en el poblado de <i>Lirima</i>	58
• <b>Figura 3.</b> María Ester Grebe con banda de <i>lakitas</i> y Rodomiro Huanca	59
• <b>Figura 4.</b> Esquema de progresión investigativa del N.G.C	61
• <b>Figura 5.</b> Aculturación en festividades	68
• <b>Figura 6.</b> Armado de tocados o penachos	73
• <b>Figura 7.</b> Poblado de <i>Quebe</i>	80
• <b>Figura 8.</b> Intérpretes de Bandolas en la región de Tarapacá	82
• <b>Figura 9.</b> Bailando junto al calvario	83
• <b>Figura 10.</b> <i>Sikuras</i> soplando en la fiesta de los alféreces	84
• <b>Figura 11.</b> Alférez señora Vidalia Mamani	85
• <b>Figura 12.</b> <i>Lichiwayus</i> soplando en la fiesta grande	87
• <b>Figura 13.</b> Misa católica de la víspera a cargo del párroco de Iquique	93
• <b>Figura 14.</b> Campanario en Cariquima	99
• <b>Figura 15.</b> Aculturación en el <i>huayno</i>	109

urbano y rural	
• <b>Figura 16.</b> Paso I de danzas de proximidad al <i>huayno</i>	114
• <b>Figura 17.</b> Paso II de danzas de proximidad al <i>huayno</i>	115
• <b>Figura 18.</b> Paso III de danzas de proximidad al <i>huayno</i>	116
• <b>Figura 19.</b> Diferencias entre el caporal hombre de los años 70 y el caporal actual	126
• <b>Figura 20.</b> Práctica de la saya en Chicaloma. Al medio el “caporal”	127
• <b>Figura 21.</b> Diferencias entre la caporal mujer de los años 70 y la caporal actual	129
• <b>Figura 22.</b> Caporales “fuerza y tradición de San Santiago de <i>Quebe</i> ”	136
• <b>Figura 23.</b> Teorías en torno a la morenada	138
• <b>Figura 24.</b> Trajes llevados por los indios en la peregrinación al santuario de Copacabana	140
• <b>Figura 25.</b> <i>Misti sikuris</i> en 1920	141
• <b>Figura 26.</b> <i>Lichiwayus</i> de Ayopaya	151
• <b>Figura 27.</b> <i>Lichiwayus</i> de Poopó	153
• <b>Figura 28, 29, 30, 31.</b> <i>Chiriwanus, Lakita panqara, capitanes, arachi</i>	156

• <b>Figura 32,33, 34, 35.</b> <i>Qhantus, lakita de mocomoco, palla palla, Italaque</i>	157
• <b>Figura 36, 37, 38, 39.</b> Inca <i>Arachi</i> de <i>Inquisivi, k´ita chumenos, mimulas, lakitas</i>	158
• <b>Figura 40, 41, 42, 43, 44.</b> Inca <i>Sikuris</i> , torito <i>sikuris, jach´a sikus, jula julas, much´ullis</i>	159
• <b>Figura 45.</b> Tres medidas de tarkas	164
• <b>Figura 46.</b> El <i>huayno</i> en Bolivia	165
• <b>Figura 47.</b> <i>Huaylas</i>	173
• <b>Figura 48.</b> Gorrión andino, Picaflor de los andes y Flor Pucarina	176
• <b>Figura 49.</b> José María Arguedas	178
• <b>Figura 50.</b> Dulce Rubí, Dina Paucar y Sonia Morales	181
• <b>Figura 51.</b> Intérprete de <i>huayno</i> electrónico en <i>Quebe</i>	182
• <b>Figura 52.</b> Los <i>Shapis</i>	190
• <b>Figura 53.</b> Atardecer bailando y bebiendo	202
• <b>Figura 54.</b> Lakitas de Chiapa	208
• <b>Figura 55.</b> Músico debanda “Fusión sonorama”	209
• <b>Figura 56.</b> Banda “Fusión sonorama”	211
• <b>Figura 57.</b> Lakitas contrapunto musical	213

<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Figura 58.</b> Bailando cumbia andina en la plaza</li> <li>• <b>Figura 59.</b> “Shamanes de la cumbia”</li> </ul>	<p>217</p> <p>219</p>
<p><i>Gráficos</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Gráfico 1.</b> Festividades católicas en Chile</li> <li>• <b>Gráfico 2.</b> Distribución de festividades según densidad poblacional</li> <li>• <b>Gráfico 3.</b> Festividades en el N.G.C</li> </ul>	<p>64</p> <p>65</p> <p>66</p>
<p><i>Tablas</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tabla 1.</b> Festividades en la región de Tarapacá</li> <li>• <b>Tabla 2.</b> Grupos etarios en las musicalidades de <i>Quebe</i></li> <li>• <b>Tabla 3.</b> Agrupaciones musicales en <i>Quebe</i></li> <li>• <b>Tabla 4.</b> Agrupaciones de nuevas músicas</li> </ul>	<p>71</p> <p>200</p> <p>212</p> <p>220</p>
<p><i>Transcripciones</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Transcripción 1.</b> Modos pentáfonos según los D´harcourt</li> <li>• <b>Transcripción 2.</b> Sistemas escalares por tonos (hexáfonos o pentáfonos) en música Tiwanaku</li> <li>• <b>Transcripción 3.</b> Adoración en bronce</li> <li>• <b>Transcripción 4.</b> Adoración en <i>lakas</i></li> </ul>	<p>47</p> <p>48</p> <p>95</p> <p>97</p>

• <b>Transcripción 5.</b> Variedades de patrones rítmicos en el huayno	121
• <b>Transcripción 6.</b> Diferencias entre el bombo de huayno sambeado y <i>huayno</i> tradicional.	131
• <b>Transcripción 7.</b> Ritmo de la morenada actual	137
• <b>Transcripción 8.</b> Morenada de Charazani	145
• <b>Transcripción 9.</b> Bombo de la danza de las pallas	171
• <b>Transcripción 10.</b> Bombo de las danza de las pastoras	172
• <b>Transcripción 11.</b> “Vas a llorar”	184
• <b>Transcripción 12.</b> “Chofercito”	191
• <b>Transcripción 13.</b> “Solo de “chofercito”	192
• <b>Transcripción 14.</b> Melodía I de <i>sikuras</i>	203
• <b>Transcripción 15.</b> <i>Lichiwayus</i> de <i>Quebe</i>	205
• <b>Transcripción 16.</b> “Ay rosita”. Sambo caporal.	214
• <b>Transcripción 17.</b> Cacharpaya en <i>lakas</i>	215
• <b>Transcripción 18.</b> “Yo te quería porquería”. Solo	221
• <b>Transcripción 19.</b> “Yo te quería porquería”. Línea melódica	222

## INTRODUCCIÓN

En el curso de la presente tesis se estudian los vínculos existentes entre un género musical polisémico como el *huayno*, y algunas prácticas musicales coexistentes al interior de una ritualidad del área cultural andino chilena: la fiesta de *San Santiago de Quebe*. La acción de pervivencia musical tradicional que se fija en el pasado en un género musical, suele crear diálogos aglutinadores/germinadores para las manifestaciones musicales adscritas al ritual a lo largo del tiempo. Esto responde a un proceso muy propio de las culturas andinas, y con un carácter peculiar que merece ser abordado con la debida rigurosidad. Para ello, nos concentraremos en las singularidades que el poblado de *Quebe* ofrece en el presente a través de la festividad ritual de *San Santiago*, debido al alcance integrador de las diversas propuestas estilísticas que se manifiestan en el espacio ritual de dicha localidad. De igual manera, intentaremos amplificar el contenido de esta investigación, comparando y asimilando sus resultantes al presente aymara perteneciente a la región de Tarapacá, territorio en donde confluyen habitantes de la región chilena, boliviana y peruana.

Así pues, el objeto de estudio de la investigación se concentra en el vínculo existente entre tradición y modernidad a la luz de un género musical nuclear: el *huayno*. Éste, a través de un largo proceso, habría tomado nuevas formas definidas y con fuerte cohesión dentro de la identidad andino tarapaqueña. La acción aglutinadora de este género matriz es nuestro universo de estudio y su efecto como

unidad cultural diseminante en la fiesta de *San Santiago de Quebe*. La investigación se concentrará primero, en el aporte bibliográfico vinculado con la materia, conjugando herramientas etnomusicológicas, antropológicas e históricas del área cultural sur andina, en lo específico, revisaremos aspectos específicos de la historia social del Norte Grande Chileno<sup>1</sup> y estudios de la música popular peruana, boliviana y chilena, examinando los antecedentes teóricos existentes, a modo de complementar, comparar y contrastar el cada uno de los elementos que conforman el tema de investigación. De igual manera y desde un enfoque diacrónico, se intentará describir el rol ejercido por las diversas músicas en festividades de configuración similar a *San Santiago de Quebe*, procurando identificar permanencias y/o alteraciones comunes entre las performáticas andinas en el territorio chileno. Para aclarar este asunto, se hará necesario comprender las singularidades musicales de cada territorio. Ahora, el intento de realizar esta observación comparativa obedece a parámetros que intentarán examinar y establecer un estado de la cuestión dentro de las festividades andinas. Para ello, se utilizarán herramientas que logren vincular el objeto de estudio con la presente propuesta, tales como estudios de campo realizados por diversos investigadores a las diversas fiestas del N.G.C durante el pasado siglo, estudios organológicos que comprendan el territorio del altiplano de la I región y procesos político-sociales que hayan manifestado alteraciones culturales en el territorio. Toda esta problemática surge

---

<sup>1</sup> Desde ahora en adelante N.G.C

para lograr explicar la relación dialéctica entre tradiciones musicales ligadas desde cultos prehispánicos y coloniales hacia elementos vinculantes de la cultura occidental globalizada que predomina en el presente.

En la primera parte de esta tesis, se estudiarán las distintas visiones teóricas en torno al panorama musical del centro sur andino. Se abordará el porqué de la hegemonía pentafónica en los Andes hasta nuestros días, asunto directamente vinculado con la matriz del *huayno*. Posteriormente, revisaremos los estudios etnomusicológicos en el territorio, cuestión que nos ofrecerá reflexiones interdisciplinarias enfocadas a la configuración local de las festividades aymaras. Del mismo modo y para complementar el acápite anterior, se revisarán los aportes de los estudios de música popular, asunto que nos facilitará la comprensión en torno al multigénero (o poligénero) *huayno* y su fusión con los ritmos tropicales provenientes de la MPU<sup>2</sup>. También se tomarán estudios de la antropología y algunos estudios de historia social relacionados con el pasado y presente tarapaqueño.

Luego, se estudiarán los diversos enfoques filo o socio-estéticos asociados a la ritualidad andino aymara, comprendiendo en ellos los substratos prehispánicos generados desde el animismo, politeísmo y panteísmo. También se incluirán algunos aportes de los Estudios Coloniales y republicanos vinculados con el panorama cultural altiplánico. Esto es necesario, pues debemos esclarecer las relaciones entre música y deidad en la dialéctica de opuestos aymara, entendiendo por dialéctica de

---

<sup>2</sup> MPU, músicas populares urbanas.

opuestos, una relación en la que los contrarios se suman proactivamente generando una reacción (en el caso católico) o una desactivación (en el caso evangélico). Este acápite resultará necesario, puesto que la performatividad de *Quebe* se inserta en un espacio sagrado o al menos religioso.

En la siguiente etapa, se analizará el horizonte del *huayno*, a nuestro juicio, categoría matriz de las músicas de los pueblos andinos. Este capítulo es fundamental para reconocer en el multigénero *huayno* el corazón coreográfico musical de la tradición de los pueblos andinos. Ante esto, se abordarán sus diversas manifestaciones en el terreno macro hasta definir su naturaleza en el contexto tarapaqueño. Por esto, se analizarán sus formas y estructuras, comprendiendo intertextualmente sus aspectos musicales, literarios, performativos y estilísticos, hasta llegar a las formas musicales estructuradas en las que se subdivide. Este esfuerzo analítico tiene como objetivo reconocer la capacidad del *huayno* como ente aglutinador de la tradición sur-andina y, a su vez, una proyección de la modernidad musical, cuestión que se entronca directamente con preguntas atinentes tales como: ¿es el huayno el medio dúctil que puede retener su propia naturaleza y a su vez incorporar otras sin perder su esencia? ¿es, por tanto, el agente catalizador de las músicas de carácter ancestral y las nuevas manifestaciones MPU de la cultura aymara-chilena tarapaqueña? Y más importante que todo, ¿qué tiene el *huayno* que le da esta fortaleza?

El siguiente capítulo se enfocará en el análisis del fenómeno musical de la festividad de *San Santiago de Quebe*. Se estudiará la relación música-religiosidad desde la aproximación de dos puntos de estudio: Por una lado, la performática de los *sikuras*, y por otro, la performática de los *lichipayus*. Se abordarán las posibles relaciones entre estas configuraciones musicales y las performáticas de menor rango jerárquico representadas por los *lakitas* y las bandas de bronce, e igualmente, las posibles relaciones desde estos últimos hacia las nuevas músicas representadas por el *sound*, *huayno* electrónico o cumbia andina. Se pretenderá con ello, develar una filiación y un canal de transmisión etario tripartito de músicas tradicionales, cofradías y nuevas músicas, en donde la célula generatriz sería el polisémico *huayno*. De igual manera, se abordarán las características musicales de cada una de estas categorías etarias, sus elementos de transculturación occidental e hibridismos. Este capítulo navegará dentro del ámbito comparativo, dedicado a develar relaciones sonoras desde el análisis musical y desde el análisis del contexto cultural. Se estudiarán determinadas piezas del repertorio del componente tripartito musical de *Quebe* que darán cuenta de las relaciones estilísticas que estas poseerían entre sí, integrando criterios del análisis musicológico sistemático, sistemas de análisis de la *performance* musical y del discurso del texto de la canción mediatizada, a modo de considerar la multiplicidad textual de la música aymara en el presente andino.

Todos estos elementos integrantes de la investigación buscarán revelar los profundos vínculos existentes entre tradición y modernidad a través del *huayno*.

Una vez delimitado el marco teórico, aclarado el objeto de estudio y explicado el *modus operandi* de la investigación, procederemos a generar las conclusiones en función de las preguntas definidas en el marco teórico inicial.

# CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

## 1.1 Objeto de estudio

El objeto de estudio del presente trabajo es el *huayno*<sup>3</sup>, por lo que se intentará dilucidar cuál es el genuino rol diseminador del *huayno*, en una dinámica de tradición/modernidad que se manifiesta en la festividad de San Santiago de *Quebe*, pequeño poblado aymara ubicado a 3.600 mts. de altura en el altiplano chileno. El objetivo de esta tesis no es examinar lo que permanece de una *praxis* musical ritual y lo que ha cambiado, pues aquellos son datos interesantes, pero más bien estadísticos. Lo que importa aquí es demostrar cómo un concepto cultural (unidad cultural) de profunda tradición, mantendría su efecto aglutinador a través del tiempo, no importando el cambio de contexto que una determinada fiesta patronal altiplánica pueda sufrir. En otras palabras, la permanencia y cambio serían el mecanismo instrumental de esta tesis. El objeto mismo intenta apreciar los efectos de la relación dialéctica entre un elemento aglutinador de la cultura aymara (tradición) con otros elementos germinadores y vinculantes de la cultura occidental propia del Chile actual y apreciar sus resultados musicales en una fiesta determinada.

---

<sup>3</sup> Entiéndase huayno al género musical multimatriz prehispánico, pñopio de las diversas naciones andinas existentes en el presente

En el contexto de esta fiesta, comprendida en la comuna de *Colchane* junto al límite con Bolivia, se realizará un estudio de los diversos eventos musicales existentes entre los tres grupos etarios partícipes dentro de la festividad, junto a las causas que determinarían ciertas configuraciones performáticas dentro de cada uno de estos, las posibles relaciones y cruces existentes entre sí y las implicancias que estas mismas ofrecerán al presente musical aymara-chileno de una región determinada de Tarapacá, poniendo especial énfasis en la manifestación del *huayno*, género musical matriz que poseería una importancia transversal, no sólo en la festividad, sino a través de la tradición de performática musical adscrita al ritual tarapaqueño.

Para explicitar estos sucesos, se estudiarán las dos músicas tradicionales existentes durante la fiesta (*sikuras* y *lichwayus*) desde una óptica diacrónica, es decir, haciendo énfasis en el pasado musical de los pueblos aymaras en el territorio chileno y llevándolos a estudio en el presente, con el propósito de develar orígenes de carácter ritual, como también las permanencias y modificaciones respectivas durante la performática musical de estos, reconociendo al mismo tiempo ante ellos, un primer piso etario: el piso de las músicas tradicionales. Es importante definir este piso etario, pues aquí se manifiesta de manera explícita el uso del *huayno* como expresión de identidad originaria. Posteriormente, avanzaremos reconociendo el diálogo que los pueblos centro y sur andinos han establecido con otras culturas, cuestión que en la música latinoamericana es protagonista ya que “la

universalización de la cultura empieza en América, cuando el viejo y el nuevo mundo entran en contacto, y del caos que sigue a la conquista surgen creaciones fecundas” (VV.AA, 2010). Este tipo de “creaciones fecundas” o transformaciones, son las que van quedando de manifiesto con el surgimiento de las comparsas de *lakitas* y las bandas de metales o bronces, agrupaciones pertenecientes al segundo piso etario denominado “músicas intermedias” (o agrupaciones de menor jerarquía dentro de la estructura social de la fiesta), que aparecen desde la primera mitad del s. XX. Este ingreso resulta resonante, puesto que la presente investigación analiza, entre otros tópicos, los vínculos existentes entre musicalidades afines, con espacios rituales comunes y con códigos performáticos que se han traspasado desde el proceso de transculturación hacia el presente. En definitiva, uno de los tópicos más esenciales para acercarnos a nuestro objeto de estudio es la búsqueda de las eventuales relaciones vitales y coexistentes entre música e identidad aymara.

Este asunto se abordará de igual manera con las nuevas músicas pertenecientes al tercer piso etario, siendo las músicas de naturaleza andino/tropical o “nuevas músicas mediáticas<sup>4</sup>”, las más próximas y posibles legatarias del sustrato musical tradicional andino en el presente aymara-chileno tarapaqueño.

Para delimitar este tema, resulta indispensable establecer un punto de unión entre músicas, etnicidad e identidad, en donde conviva el estudio etnomusical, la construcción de sentido que poseen los géneros *sound* y *tecnocumbia*, considerando

---

<sup>4</sup> Mediáticas, se refiere aquí a aquellos géneros que provienen de las músicas populares urbanas (MPU).

los textos y melodías andinas que hoy se sitúan en el contexto de la música popular, y la relación de todas estas, para establecer prácticas discursivas posmodernas, cambiantes y con un fuerte componente de arraigo nacional que se va combinando en conjunto con las antiguas tradiciones, para manifestar así rasgos identitarios congruentes dentro del presente siglo.

## **1.2 Estado de la cuestión**

La existencia de estudios que amplifiquen los atributos musicales de *Quebe* hacia la cultura *aymara* chilena es reciente. Esto no se debe a una falta de atención por parte del mundo académico, sino que se explicaría por situaciones naturales en cuanto a la organización del espacio en las culturas andinas. Debemos comprender el uso de los espacios del Andes, “a partir de patrones de asentamiento discontinuos, dispersos y socialmente heterogéneos” (Pease, 2001), que en el caso de *Quebe*, territorio perteneciente a la comuna de *Colchane* y colindante a *Cariquima*, respondería a una “reciente” ocupación de no más de 50 o 60 años, en donde se establecieron familias de poblados posiblemente contiguos al *Quebe* actual, cuestión que tampoco sugiere una inexistencia previa de poblamiento en el lugar, debido a las huellas arqueológicas encontradas en el territorio y que es posible reconocer hasta nuestros días (Sanhueza Tohá, 2008).

Aun así, es posible nombrar trabajos en pleno desarrollo que aún no han sido publicados, tales como los del Dr. Alberto Díaz Araya, quien se encuentra realizando una investigación fondecyt regular, en donde problematiza:

(...) cómo las poblaciones indígenas asumen localmente el despliegue de las prácticas cúlticas y devocionales como agencia, mediante un sistema de cargos religiosos para incorporar los símbolos e imaginarios devocionales circulantes en el área Centro Sur Andina, reeditando los formatos de la estética barroca, para revestirlos en la performance ritual, entre danzas, cánticos e instrumentos musicales, vestimentas y significaciones que poseen las festividades en el norte chileno. (Díaz Araya, 2013).

Díaz Araya, aborda el rol de los *lichipayus* en la festividad de *Quebe*; y el trabajo del grupo de estudios de música andina de la Universidad de La Serena (GEMAndina), quienes se encuentran investigando a través de los *sikuras* de Quebe la pervivencia de una música ancestral aymara en el altiplano chileno; todos estos trabajos que aún no se encuentran publicados, amplifican las veredas de estudio musical en torno al territorio altiplánico a abordar.

En cuanto al aporte audiovisual, es importante citar el trabajo realizado por Patricio Muñoz, quien a través de su obra *Etnográfica* (2012), registra el trabajo de los *sikuras* en la festividad de *San Santiago de Quebe* durante el año 2012. Este documental, que combina música, espacio y territorio, ofrece una visión de campo junto a protagonistas que fueron entrevistados para la presente investigación.

Ahora bien, desde la perspectiva de la etnomusicología y desde una línea más general en torno a aunar objetos de estudio *etno* y el mundo académico, cabe citar al Dr. Rafael Díaz, quien con su texto *Cultura originaria y música chilena de arte* (2012), invita a profundizar en conceptos como la performática (Díaz Silva, 2014) y las perspectivas de investigación diacrónicas<sup>5</sup>. Estos conceptos son fundamentales para profundizar caminos durante la primera etapa de investigación, especialmente cuando abordemos las músicas tradicionales.

De manera general, el mundo del NGC<sup>6</sup> ha sido ampliamente abordado según el área de estudio. Primeramente, desde una fase inicial de exploración e institucionalización post guerra del pacífico (1879-1950) y posteriormente, desde una profesionalización inicialmente hegemónica europea y hoy territorial (1950 hasta hoy). La experiencia en el campo musical develó una exclusión que encasilló la música del norte chileno como un sonido postal propio de la hegemonía estatal. Cuestión que en los últimos cincuenta años amplificó visiones, desclasificando lo hegemónico e integrando al estudio científico elementos identitarios antes silenciados. Estas investigaciones llevan un largo recorrido de más de 50 años de profundización en campos como el folklore, pues, conocidas son las primeras investigaciones en torno al NGC de Margot Loyola, quien, a través de la integración

---

<sup>5</sup> Una perspectiva o enfoque de investigación diacrónica se refiere a abordar un objeto de estudio en el pasado desde el presente. (Díaz Silva, 2014).

<sup>6</sup>Se le atribuye al poeta Andrés Sabella la invención del concepto Norte Grande. Su novela del mismo nombre, editada en el año 1944, recrea este paisaje que se integra a la nación, como consecuencia de la Guerra del Pacífico. (Extraído de las reflexiones del sociólogo iquiqueño Bernardo Guerrero).

de la pampa como parte de la esfera identitaria, impone el uso del cachimbo, ruedas y la cueca nortina como parte de la postal nacional. (Fuentes Gutiérrez, 2008). También es importante citar el archivo sonoro de la U.de Chile, en donde participó un notable grupo de investigadores que engrosaron el acervo patrimonial: Manuel Dannemann, Héctor Pavez, Raquel Barros, Ercilia Moreno Cha, Jorge Urrutia Blondel, Carlos Lavín y Violeta Parra, por nombrar a algunos, quienes contribuyeron a engrosar el patrimonio del AMTCh. (Ramos Rodillo y León, 2011).

Desde la antropología ligada a lo etnomusical, María Ester Grebe fue una pieza esencial a la hora de sistematizar el ingreso de la grabación fonográfica musical de diversos pueblos andinos indígenas al mundo académico. Su aporte se aprecia desde múltiples esferas más allá del registro sonoro.

Cabe señalar que en el ámbito interpretativo y compositivo, solo por nombrar algunos ejemplos, debemos subrayar el trabajo compositivo de Carlos Isamitt o Jorge Urrutia Blondel, aunque es preciso destacar vivamente el rol ejercido por el Iquiqueño Luis Advis. Su trabajo musical centrado en aunar el mundo académico y el popular, fue vital para integrar y dar visto bueno a los instrumentos y ritmos del área sur andina, en cuanto a la creación por género. El uso y prolongación hasta nuestros días de esta idiomática musical, marcó profundamente el género más importante en la historia de la música nacional: la Nueva Canción Chilena (NCC). La NCC fue más que un género musical. Se define como un movimiento político cultural que se vio fuertemente representado por la identidad latinoamericanista. Es así, como en la

búsqueda inicial de Violeta Parra, conjuntos como *Inti Illimani*, *Quilapayún*, *Trio Lonqui*, *Los Curacas*; solistas como Víctor Jara, Patricio Manns, Payo Grondona, Rolando Alarcón, Gitano Rodríguez, entre tantos otros, cimentaron el concepto de música latinoamericanista, en donde el bombo, la quena, los *sikus*, la guitarra y el charango se transformaban en protagonistas del discurso sonoro.

A su vez, desde el campo de la historia social, es imperativo nombrar a un conjunto de autores fundamentales dentro de la investigación de historia social del Norte Grande asociado a las culturas andinas, sus músicas y ritos. Ellos serán profusamente citados en el estudio: Juan Chacama, Alberto Díaz Araya, Manuel Mamani y Rodrigo Ruz Zagal.

Desde lo sociológico, los trabajos del integrante de la ASEMPCH (Asociación Chilena de Estudios en Música Popular), Bernardo Guerrero, han ayudado a integrar a la investigación académica, sonidos musicales antes invisibilizados, como el *sound*. (Guerrero, 2007).

Cabe señalar, que la separación de la “música andina” ante la “música de los pueblos andinos” es un gesto reivindicativo y separador de aguas que el doctor en musicología Juan Pablo González logró introducir para entender y dilucidar diferencias entre la interpretación musical de foráneos al territorio centro-sur andinos y aquellos que sí poseen relación biológica y/o territorial con el espacio. (González, 2012).

Ahora bien, desde la antropología visual, se debe destacar el acercamiento realizado desde las investigaciones ligadas a lo audiovisual, poniendo un particular énfasis en el aporte musical que es parte del patrimonio que Mauricio Pineda, Miguel Angel Ibarra y Pedro Aceituno (*etnomedia*) ponen en valor, al integrar sonidos antes ocultos como los ritos atacameños, la limpieza de canales, entre otros. De hecho, uno de los últimos trabajos realizados por el colectivo, lleva por nombre “Aymara, registros de María Ester Grebe Vicuña” (2012), recopilación de la antropóloga que hoy se democratiza abriéndose al uso masivo.

También, desde la relación imagen/sonido, hallamos a Gerardo Mora quien ha sido partícipe de la revisión de modelos de uso de las interpretaciones del espacio audiovisual del NGC desde la guerra del pacífico hasta nuestros días. (Mora Rivera, 2011).

Todos estos ejemplos, representan una imagen musical en constante cambio y definición. Desde un obligado “uso musical a la chilena” del territorio, hacia una orgánica liberación e integración de las marginalidades sonoras del espacio estudiado; el caminar de las sonoridades del NGC permiten hoy en día establecer nuevos diálogos e interrogantes que intentan comprender dudas pertinentes entre la vida cultural, y por ende, musical del conjunto aymara chileno. *San Santiago de Quebe* se integra a ello.

### **1.3 Fundamentación**

Basamos la fundamentación de esta tesis, en tres variables esenciales: eventual originalidad de la propuesta, necesidad de desarrollarla y factibilidad de llevarla a cabo.

En cuanto a la originalidad, creemos consistente y contingente proponer una investigación que problematice las teorías que plantean flujos estático-musicales en el vivir andino ante el fuerte e innegable impacto de las nuevas formas de vida del Chile actual. Para ello, se vuelve vital recurrir a preceptos interdisciplinarios que permitan revisar epistemológicamente la eventual pervivencia de un concepto tan difícil de asir como es la “tradicición”. La existencia de este concepto parece al menos controversial hoy en día. Por ello, esta tesis aporta, en el terreno macro, a la necesidad de buscar nuevos sentidos de aquello que se suele entender como lo tradicional.

En torno a la necesidad, sentimos imprescindible rescatar, mientras sea posible, una serie de especificidades como las peculiaridades del sonido musical de la población aymara chilena. También es pertinente cuestionar elementos que, desde hace un tiempo, han puesto en jaque a la musicología occidental, en especial, aquellos que se analizan desde un paradigma simbólico y universal de los modos de vivir latinoamericanos. En torno a aquello, tomar elementos territoriales propios de la epistemología relacional, invita a comprender de manera particular estos procesos,

que en el caso de las musicalidades aymara chilenas, se hacen atendibles, sustentando, afirmando y respaldando nuevos modos de estudiar las diversas músicas.

Por último, en cuanto a la viabilidad, el amplio bagaje bibliográfico relacionado a lo andino, el incesante interés académico hacia las culturas locales, particularmente la aymara, sumado a los trabajos de campo realizados en la zona durante los últimos cuatro años por el investigador responsable, permiten definir una propuesta seria, coherente y activa en cuanto a la discusión relacionada a investigación etnomusicológica del N.G.C.

## **1.4 Objetivos**

### **1.4.1 Objetivo general:**

Estudiar el género *huayno* desde su historia, performática y musicalidad, demarcando sus categorías según sea el territorio, para definir sus modos de representación en el espacio andino tarapaqueño de la festividad de *San Santiago de Quebe* y demostrar que este género es un núcleo generador de la ritualidad musical.

### **1.4.2 Objetivos específicos:**

- a) Estudiar las implicancias ejercidas por los cultos prehispánicos y católicos en el *huayno* de más antigua tradición (*sikuris* y *lichipayus*) identificando

la pervivencia de algunos de sus parámetros en la fiesta de *San Santiago de Quebe*.

- b) Definir un marco de estudio musical etario, en donde se determinen tres pisos musicales andinos: músicas tradicionales, músicas intermedias (de menor jerarquía ritual, bailes de origen más reciente) y nuevas músicas MPU.
- c) Definir los modos de representación del *huayno* en el espacio andino tarapaqueño de la festividad de *San Santiago de Quebe* para demostrar que este género es un núcleo generador de la ritualidad musical.

### **1.5 Pregunta de investigación**

¿De qué manera la definición de los modos de representación del *huayno* en el espacio andino tarapaqueño de la festividad de *San Santiago de Quebe* pueden llegar a demostrar que este género es un núcleo generador de la ritualidad musical?

#### **1.5.1 Preguntas secundarias**

¿Es el el género *huayno* el filtro revelador y el agente catalizador de las músicas de carácter ancestral y las nuevas manifestaciones MPU de la cultura aymara-chilena tarapaqueña?

¿Qué características esenciales constituyen al *huayno* que le permite tener esta capacidad de absorción, sin desintegrarse en sub-géneros irreconciliables entre sí?

## **1.6 Hipótesis**

La siguiente hipótesis, dicta que el *huayno* incorpora algunas formas musicales urbanas en la fiesta de *San Santiago*, a través de sus modalidades idiomáticas (sistemas escalares, base armónica y rasgos monódicos), viéndose estos representados en la totalidad de la fiesta (de inicio a fin) generando, por consecuente, un protagonismo musical de este género

## **1.7 Metodología**

La organización metodológica del presente trabajo se sustenta en cuatro elementos de análisis, de especificidades diferentes, pero con una finalidad complementaria. Esto se justifica en el intento de integrar a los estudios culturales sobre el universo indígena junto a los datos tradicionales de la ciencia musicológica, generando una visión objetiva de las ciencias sociales que integre al mismo tiempo a elementos holísticos, permitiendo así el evitar rasgos y prejuicios propios del paradigma occidental, e integrando paradigmas territoriales locales. En síntesis, esta organización interdireccional se manifestará a lo largo de toda la investigación. Estos elementos de análisis son:

- Preceptiva estilística musical
- Etnotextos
- Socio-estética
- Análisis musical

Atender a las musicalidades del territorio latinoamericano, con sus respectivos orígenes posibles y sus propias configuraciones, serán parte de un desafío que responde principalmente a un interés paradigmático propio de la biología de nuestro continente. La búsqueda incesante de modos que intenten comprender y amoldar a las distintas vertientes culturales que han generado identidad, sean estas amerindias, afroamericanas o hispano-luso europeas, no hacen más que ampliar y dar pie a modos de investigación distintos a los que la tradición centro europea ofrece. De esta forma, situándonos en una época posmoderna y tal como opina Pelinski, “los modos de representación posmoderna tienden a abandonar el registro académico - objetivista y 'científico' de escritura unidimensional para experimentar con retóricas nuevas” (1998, p.12), que en el caso de lo prehispánico, o de modo más específico, amerindio con rasgos de aculturación, deculturación y neoculturación occidental, nos lleva a tomar elementos de otras disciplinas que en el grueso modo nos permitirían generar un alcance empírico mucho más próximo hacia las maneras de comprender y configurar los sonidos musicales en ciertos grupos humanos de médula no occidental.

El caso de las músicas pertenecientes a los llamados “señoríos Aymaras”<sup>7</sup>, territorios que en el presente se establecen en: el Occidente Boliviano, Sur de Perú, Noreste Argentino y Norte grande chileno; son un ejemplo de tratamiento investigativo musical amerindio en tiempo presente.

Esta dicotomía de rasgos ancestrales en un “ahora”, posee un sentido válido cuando nos sumergimos al interior de la cultura nombrada y vemos en ella un modo de existencia completamente vital, en donde es posible encontrar costumbres ancestrales en plena vigencia, donde aún los ritos son protegidos por sus propias comunidades, y en donde (según sea el caso geográfico) es posible encontrar prácticas que permanecen íntegras a pesar de haber pasado más de quinientos años de colonialismos europeos y nacionalismos latinoamericanos.

Si bien, esto permitiría encontrar espacios en el centro-sur andino con una menor aculturación desde occidente, creemos también necesario aclarar que no es nuestra intención hablar de un algo “original” o “puro”, pues, compartiendo la crítica de Aedo, sentimos que la acción de proponer un trabajo de investigación musical desde una visión casi ficticia con intenciones de manifestar un algo puro, “supondría negar desde el inicio el carácter histórico y creativo de las agrupaciones sociales que habitan los Andes Centro Sur” (Aedo, 2008, p.118) en la actualidad, más aún, cuando

---

<sup>7</sup> Pueblos establecidos durante el período intermedio tardío, posteriores a la cultura Tiahuanaco y absorbidos por los Incas.

lo que intentamos es reconocer el origen dinámico, cambiante e integrador de las culturas *per se*. (Rosaldo, 1991).

Ese factor dinámico es lo que prevalece en lo identitario, concepto que ha sostenido variaciones deconstructivas, en cuanto a su definición original que en un comienzo situaba este pensamiento como algo íntegro y estático, y que en la actualidad se transforma en un concepto distinto e integrador,<sup>8</sup> que no repara en precisar espacios antes construidos como la etnicidad identitaria.

La etnicidad, como concepto, ha sido parte de un cambio radical en cuanto a su definición. Tradicionalmente, el concepto de etnia ha sido similar al de tribu, al de una sociedad comunitaria que posee elementos comunes: una lengua, un espacio, costumbres, valores, un nombre, una misma descendencia y conciencia de los actores de pertenecer a un mismo grupo (Anselme, 1985). Sin embargo, al extenderse el análisis del concepto, éste va tomando otras líneas. Guerrero lo explica al lograr confluir distintas corrientes contemporáneas: “la etnicidad es una forma que tienen los pueblos de identificarse, de definirse a sí mismos, o bien de ser definidos por otros. La etnicidad adscribe e identifica. La etnicidad sería entonces una forma, repetimos, donde los unos y los otros, definen (Guerrero, 1997, p. 17).

---

<sup>8</sup> El autor sugiere ver la identidad cultural “como una relación, una práctica discursiva, y no como algo integral, originario y unificado”. (Hall, 2003).

Por lo tanto, considerando y asumiendo el dinamismo identitario de los grupos sociales aymara chilenos, advertimos la necesidad de generar diferencias con las sociedades aymaras peruanas o bolivianas. Los modos de sincretismo, transculturación y dinamismo del grupo local propone establecer límites que diferencien las comunidades que en lo macro poseen infinitas similitudes debido a un historia común, pero que desde más de cien años han ido estableciendo su identidad propia desde lo micro.<sup>9</sup> Citando a Díaz y Tapia: “Como se ha constatado, el recorrido de la historia aymara está friccionada por la acción de los estados nacionales decimonónicos, por la guerra del pacífico, el ciclo salitrero, la chilenización y la acción del estado chileno” (2013, p.194). Estas identidades, entendidas en este caso desde el poblado de Quebe, en la región de Tarapacá, nos llevará a conocer la interpretación social de sus comuneros habitantes o visitantes, la relación de estos partícipes: jóvenes, ancianos, mujeres, hombres; la mitología del origen de las músicas e instrumentos ancestrales que van apareciendo en el rito y la modernidad, que propondrán las nuevas generaciones quienes se van transformando, y no de manera única, en una parte significativa de la construcción sonora del poblado y de las músicas de los pueblos andinos chilenos en el presente.

---

<sup>9</sup> “Desde esta perspectiva resulta necesaria la investigación sistemática, que no tienda a generalizar los elementos tradicionales y culturales andinos, sino, por el contrario, que ponga énfasis en desarrollar estudios más regionales y acordes a la realidad en que se encuentran insertos los aymaras de Tarapacá”. (Díaz Araya, Mondaca y Ruz, 2000).

A pesar de no ocupar un lugar destacado en los estudios musicales, la revisión performática realizada por las nuevas generaciones de músicos aymara chilenos, es digna de merecer atención por diversas aristas que amplifican un panorama de desarrollo diverso. Por una parte, es de gran elocuencia el posible encuentro musical de pérdidas, reencuentros, selecciones e incorporaciones (Rama, 1982) de tipo rítmico, tímbrico, melódico y armónico, para expresar de alguna manera el curso de una cultura musical hacia otra, como lo propone el proceso de transculturación, desarrollo que no consistirá solamente en la incorporación de rasgos culturales ajenos (como la cumbia), ni en perder o desarraigar los propios (como el *huayno*), sino también, en la aparición de elementos nuevos en la cultura receptora<sup>10</sup>.

Recordemos que el proceso de transculturación sucede a partir de una heterogeneidad cultural, ya sea por imposición de una cultura hacia otra o por algún otro tipo de *pathos* generado por dicho encuentro. Es el nombre dado a las “complejísimas *transformaciones* de culturas en lo económico, institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual, [y en la] vida”. (Ortiz, 1983, p. 86).

Toda esta reinención cultural, propia de los pueblos andinos, se entendería según la base de Turino, quien indica que la construcción de identidades implica procesos creativos continuos que cuestionan las concepciones esencialistas de cultura y sociedad (1993). Este proceso, es el que invita a reflexionar en torno a los

---

<sup>10</sup> Resultado que Ortiz denomina *Neoculturación*. (González, 2013c).

ingredientes que componen un estilo musical ya no tan nuevo y de por sí muy identitario como el *sound*<sup>11</sup>, un género nacido desde dos polos al margen de la hegemonía: por una parte, la tradición centro sur andina urbanizada, y por otra, la diversificación generada por la música costeña de tradición afro colombiana. Se trata entonces, de un otro que conforma y transforma su alteridad con base en el mestizaje, y ese mestizaje ocurre ante los ojos y oídos de la modernidad (González, 2013c).

La otra particularidad, recae en la definición de este género, pues por el contexto en el que se mediatiza, se definiría como música popular de masas o parte de las nuevas músicas de los pueblos andinos tal y como en algún momento lo pudieron ser las tarqueadas socoromeñas o la música de lakitas. Para Guerrero, “Es en la música *sound* en la que los jóvenes aymaras se reconocen y proyectan como tal; es un discurso musical, estético y coreográfico claramente reconocido (2007, p. 23). Este será un tema que atenderemos en profundidad más adelante.

El contraste etario lo ofrecen los sopladores, en este caso, de *sikuras* y *lichwayus*, quienes intervienen la sonoridad a través de los ritos tradicionales, intentando hacerse cargo de complejos códigos performáticos amerindio/coloniales que resisten a desaparecer, tales como la coordinación instrumental característica de estas familias de aerófonos concebida como un gran instrumento formado por

---

<sup>11</sup> Denominativo de la cumbia del norte grande chileno. El concepto se encuentra sujeto a modificación.

varias partes (sopladores), que resuelve musicalmente la noción de la complementariedad de los opuestos: la dualidad resuelta en unidad (Pérez de Arce, 1995). De igual manera, que entra en materia el origen escalar y, por ende, melódico de los vientos centro sur andinos cuando se cuestiona el uso pentáfono defendido por autores como Pérez de Arce, cuando se estima una herencia del modo menor desde la expansión Incaica (1995, p. 22), ante autores como Díaz Silva (2013), quien propone profundas diferencias, como por ejemplo, el uso prehispánico de sistema escalares, por tonos ante un uso pentáfono menor posterior impuesto por los conquistadores.

La interpretación mitológica de estos sopladores, se transmite desde el uso de vestuarios en *sikuras* y *lichwayus*, hacia la apreciación narrativa de estos, tales como el uso de tipo animista que poseen los *sikus* ante sus penachos adornados con pluma de *suri* (ñandú) o el uso de *wankaras*<sup>12</sup> fabricados a partir de cuero animal. Esta fusión animista-politeísta de tipo gradual, no siempre dió un mismo resultado. El entendimiento histórico que realiza Mamani lo reafirma:

Cuando llegaron por primera vez los conquistadores a nuestras tierras vieron que nuestros ancestros hablaban con los cerros, animales y plantas y los llamaron idólatras, politeístas y supersticiosos, porque no adoraban a un solo Dios y, principalmente, al Dios cristiano. La imposición de un Dios único no sólo privó a muchas culturas de las prácticas antiguas, sino que los des-sensibilizó de los sentidos que los conectaban con el universo espiritual. De este modo, para muchos “el árbol dejó de hablar, lo mismo que el río y el interior del bosque y de las montañas. (2012, p.15).

---

<sup>12</sup> Membranófonos tradicionales.

Este juicio adverso, entrega aristas de una existencia menor de pautas de agenciamiento<sup>13</sup> dentro de las competencias animistas actuales de los grupos sociales andinos chilenos, pero este razonable juicio omite las implicancias y diferencias vividas por estos diversos grupos humanos. Diferencias que en el plano musical se manifiestan desde lo instrumental y lo mitológico, siendo éstas parte importante de las peculiaridades de los pueblos andinos, aymaras chilenos en este caso.

En el caso de los *lichipayus*, surge la práctica colonial del ángel. Este personaje de la tradición católica, es apreciado por el soplador del aerófono de modo exclusivo, generando interpretaciones diversas que perfectamente podrían relacionarse con la importancia del músico o soplador en la tradición prehispánica y que las iglesias coloniales altiplánicas dejan como prueba empírica en el presente, dando cuenta de la reinterpretación realizada por la evangelización hacia los símbolos andinos<sup>14</sup>. Este asunto lo atenderemos en profundidad más adelante.

El tercer grupo social performativo, lo establecen los conjuntos intermedios o interretarios. Estos son los músicos de *lakitas* y de bandas de bronce, herederos directos de la transculturación nacional. Los *lakitas/laquitas* o *lakas/lacas*, son una variación dentro de la gran familia de los *sikus* centro y sur andinos, cuya principal

---

<sup>13</sup> Lo que uno hace suyo

<sup>14</sup> Esto se expone como un medio para canalizar las creencias prehispánicas hacia el culto cristiano. (Chacama Rodríguez, Briones y Espinosa, 1988).

característica está determinada en su construcción, la que consta de dos hileras de tubos de policarbonato de vinilo (PVC) que distribuyen la melodía con base en el uso de una escala musical occidental en diversos tonos (según la agrupación) e ingresando el uso de diversos ritmos andinos (taquiraris, huaynos, caporales, morenadas) y nacionales (valeses, marchas y cuecas). Aparte de la variación de material organológico y de repertorio, los *lakas* se diferencian de los *sikus* en la situación interpretativa, cuestión que Chacana y Díaz Araya atienden:

(...) junto con presentar cada siku todos los tonos (notas), cada instrumentista (sikura) ejecuta una melodía, la que se responde (medio tiempo tardío) por otro sikura, En cambio las laquitas poseen solo una parte del instrumento, con tonos distintos, dependiendo de la escala musical. Al intercalar los tonos (notas) se conforman las melodías, una especie de diálogo musical o conversación del instrumento (2011, p.35).

Junto a ello, una diversidad de variantes performativas, todas cautivantes de investigar, que se hacen parte del mundo *laquita* chileno.

Ahora bien, los bronces en el altiplano son el resultado de la aculturación impuesta por el sistema de conscripción militar chileno. Este hecho produjo que las musicalidades surgieran como respuesta o adaptación al sistema castrense (Díaz Araya, 2009). En la práctica se deja el *siku* y se toma la trompeta. En el estado del arte aparecen las marchas prusianas y de fondo las melodías de los *huaynos* son las que resisten. En el fondo, y tomando el planteamiento de Turino, la ejecución

musical que se escribe bajo líneas durante este período deja de ser puramente una afirmación sobre identidad y cosmovisión, sino que es más bien la esencia de tal afirmación (1993), cuestión que estilísticamente se acrecentó y solidificó de manera paralela en Perú, Chile y Bolivia, desde la guerra del pacífico hasta nuestros días.

Por último, sostener el “porqué” de *Quebe*, un poblado que yace prácticamente deshabitado dentro de la comuna de *Colchane*, con no más de cinco habitantes durante el año y que cada año recibe a una centena de visitantes. Este lugar de intemperie, refleja la condensación del tiempo histórico, un espacio que anualmente congrega habitantes de Arica, Iquique, Antofagasta, Calama, Camiña, Alto Hospicio, entre otros, y que intentan empequeñecer su espacio geográfico desde la ciudad, retornando al origen del -ahora- poblado, como si se intentase manifestar una búsqueda arqueoacústica de la imagen<sup>15</sup> del *apu* sagrado o el calvario, siendo estos algunos lugares en donde se pone de manifiesto la festividad. Estas ideas investigativas se fundan con base en la etnografía musical contemporánea, que propone reflexiones críticas que toman por objeto, tanto la experiencia directa del trabajo de campo del investigador, como su representación interpretativa en la forma de los textos. (Pelinski, 1998).

La problemática de los cruces generacionales de sociedades aymaras chilenas en tiempo presente, su prolongación identitaria y su manifiesto sonoro, pasan a ser un

---

<sup>15</sup> La arqueoacústica señala que en los lugares en donde se ejercen variedades de acústicas, debe existir una relación importante con la imagen. (García y Jiménez, 2011).

cambio de estudio de la música como objeto, a un estudio de la música como cultura, como establece Timothy J. Cooley (1997).

## **CAPÍTULO II: PANORAMA DE LA MUSICOLOGÍA EN EL TERRITORIO ANDINO CHILENO**

“Las melodías indias puras de las civilizaciones antiguas de Ecuador, Perú y Bolivia están basadas en una escala defectiva, pentatónica; por cierto, común a la mayoría de los pueblos primitivos.”

Marguerite y Raoul D ´ Harcourt. La musique dans la sierra andine de La Paz á Quito, 1920.

### **2.1 La musicología sistemática y el patrón pentáfono**

El presente musical Tarapaqueño nos ofrece rasgos comunes entre sus géneros, prácticas y definiciones. Esta idiomática cultural se podría comprender desde un imaginario con años de carga simbólica que subyacería en el tiempo, cuestión innegable para cualquier ejemplo de grupo étnico con tradición y cultura propia. Partiendo de esta premisa, podríamos comprender configuraciones que –aunque traspasen generaciones- no serían las indicadoras globales de la actual configuración musical.

Para lograr comprender estas definiciones, es necesario hacer una revisión hacia el pasado, encontrando situaciones en donde la academia tomará evidente responsabilidad proponiendo, resguardando y visando ciertas manifestaciones que en el futuro se propagarán como un modo natural de comprender la musicalidad de los pueblos pertenecientes al centro-sur andino.

El origen, avance y asentamiento de los estudios musicológicos occidentales en el territorio andino, pertenecen a un universo investigativo realizado desde la primera mitad del siglo XX, período en donde, elementos como el incipiente nacionalismo, darán pie a una revisión analítica y clasificada de expresiones musicales propias en territorios con características históricas comunes. Desde sus comienzos en Europa central a inicios del siglo XIX, la musicología se ha desarrollado con una fuerte tendencia nacionalista, fenómeno replicado, por cierto, en América Latina (González, 2013b). En este sentido, la historia del territorio latinoamericano posee tres elementos aglutinadores: El origen Indo, el pasado hispano-luso-afro y el presente mestizo o latinoamericano propiamente tal; ingredientes que, tomarán para sí, elementos como la cultura y el arte republicano y la propagarán desde la construcción de circuitos de pertenencia a ámbitos nacionales (Madrid, 2010). Como característica común, en un principio los objetos de estudio se concentrarían en problemáticas musicales académicas, tales como la formación, creación, investigación y extensión musical. Todo esto, abalado por la existencia de un público de concierto, surgido a partir del desarrollo de una clase media ilustrada (González, 2005) que daría pie a la materialización de una sólida construcción musical identitaria en cada Estado Nación. Ahora bien, de manera mucho más irregular como discontinua, surge en cada país un interés por el patrimonio musical indígena. Esta cuestión se ve alimentada por el nacimiento de la musicología comparada como disciplina académica en las grandes urbes de Europa

(Mendivil, 2012), cuestión que propicia el nacimiento de un *indianismo* y posteriormente un *neoindianismo*, conceptos surgidos desde el mundo intelectual como consecuencia del *nativismo*, un experimento del subcontinente que intenta teñir de ideas locales a otras provenientes de latitudes hegemónicas.

Estos conceptos revolucionan áreas de la música, como la interpretación, composición y la investigación académica, dando como resultante, objetos de estudio antes invisibilizados. Entre estos últimos, encontramos las prácticas musicales pertenecientes al territorio centro-sur andino, cuestión que generó un campo de estudio nutrido, lleno de aristas y de problemáticas que, como consecuencia, delimitaron durante el siglo XX las sonoridades musicales de este territorio, generando una superficie musical panandina, con características teñidas de homogenización estilística y definidas en un solo pasado: el pasado incaico.

Este asunto, justificado desde una óptica hegemónica occidental, convirtió a la gran cantidad de prácticas performativas, organización escalar, organología, entre otros, en un espejo del pasado imperial –independiente de la diversidad cultural del territorio-, estableciendo un imaginario uniforme centrado en lo geográfico y no en lo pluriétnico, dando, entre otras características, una resultante de organización escalar pentáfona, cuestión que incluso devino en un *pars pro toto* de las diversas culturas andinas prehispánicas hasta el presente. (Mendivil, 2012, p. 63).

A pesar de existir una gran riqueza musical – de características diversas, cambiantes y dinámicas - variados poblados rurales (y en el futuro urbanos) irán adoptando estas normas de organización escalar, cuestión que devino en un presente musical fuertemente dominado por la pentafonía. Esto último no escapa al territorio de la región de Tarapacá y a sus prácticas sonoras rurales como los *sikuras*, *lichipayus*, cantos con bandola, o ritmos mestizos folklóricos posteriores como el sambo caporal, los *tinkus*, la morenada, etc.

Para visitar este importante suceso, debemos nombrar al trabajo de Julio Mendivil junto a su monografía titulada “Wonderous stories: El descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica” (2012); texto en donde el autor repasa los posibles orígenes de esta teoría hegemónica que terminó por nublar los posibles alcances a futuro de las músicas de vastos poblados y por asentar y masificar, desde una epistemología simbólica, a una verdad absoluta, la verdad pentáfona.

Autores pertenecientes al subcontinente, como José Castro, Daniel Alomía Robles, Alberto Villalba Muñoz, Jorge Cabral y Leandro Alviña (Alviña, 1929; Cabral, 1915; Castro, 1938; Villalba Muñoz, 1910), contribuyeron a propagar investigaciones centradas en algunos ejemplos, en donde efectivamente existían alcances pentatónicos –en territorios específicamente próximos a la región de Cusco– desechando así, otras experiencias escalares distintas.

Esta obsesión occidental, termina por consolidarse bajo la lupa de los investigadores europeos Marguerite y Raoul d' Harcourt (1920, 1922, 1925), quienes profundizan y establecen como verdad indiscutible sus trabajos investigativos, enfocados en crear vínculos entre instrumentos prehispánicos encontrados y prácticas musicales indígenas de aquellos años, cuestión que servirá como principal fundamento para validar desde la institucionalidad política, académica e intelectual el paradigma musical que mantiene inevitable hegemonía en todo el territorio andino hasta el presente. De igual manera, es necesario remarcar el aporte metodológico realizado por estos autores, herramienta que hasta el día de hoy es empleada en diversos campos de investigación.

The diagram illustrates five pentatonic modes on a treble clef staff. Each mode is represented by five notes with brackets indicating the intervals between them, labeled as 'menor' or 'mayor'.

- Modo D (menor):** Notes are D, E, F, G, A. Intervals: D-E (menor), E-F (menor), F-G (mayor), G-A (mayor).
- Modo E (neutro):** Notes are E, F, G, A, B. Intervals: E-F (menor), F-G (mayor), G-A (mayor), A-B (mayor).
- Modo A (mayor):** Notes are A, B, C, D, E. Intervals: A-B (mayor), B-C (mayor), C-D (menor), D-E (menor).
- Modo B (menor):** Notes are B, C, D, E, F. Intervals: B-C (menor), C-D (menor), D-E (mayor), E-F (mayor).
- Modo C (mayor):** Notes are C, D, E, F, G. Intervals: C-D (mayor), D-E (mayor), E-F (menor), F-G (menor).

**Transcripción 1. Modos pentáfonos según los D´harcourt.**

Fuente: Mendivil, 2012

Ahora bien, a pesar de existir una notable inclinación hacia la posición pentáfonas, es posible reconocer en esta primera etapa a investigadores ligados a otras áreas más allá de la musicología, capaces de cuestionar un sistema que empíricamente poseía muchas dudas sin resolver. Esteban Cáceres (1925), Carlos Vega (1932), Policarpo Caballero (1947), José María Arguedas (1977), entre otros, fueron parte del plausible grupo académico intelectual perteneciente a la vereda opuesta, aquella capaz de

inspirar teorías científicas que propondrían, en un futuro, visiones más territoriales, coherentes con las experiencias étnicas de cada pueblo y fuertemente críticas hacia el pan andinismo creado a principios del s. XX.

Esa ruta incipiente y aún en vías de exploración, es la que autores como Mónica Gudemos (2011), Dale Olsen (2005), Arnaud Gérard (1997), José Pérez de Arce (2004), Anna Gruszczyńska-Ziółkowska (2000), César Bolaños (1988), Rafael Díaz (2013) o Filemón Quispe (2008), han adoptado para sus trabajos desde una posición extra musicológica, involucrando y poniendo en diálogo disciplinas diversas como la arqueología, antropología y etnomusicología; esto ya no solo como una manera de enriquecer la investigación musical, sino que también como una manera de reparar, poner en valor y proponer epistemológicamente nuevos modos de comprender el patrimonio cultural centro sur andino hasta el presente.



**Transcripción 2. Sistemas escalares por tonos (hexáfonos o pentáfonos) en música Tiwanaku.**

Fuente: Díaz Silva, 2013.

## **2.2 Del sigilo al estruendo musical en la investigación académica del Norte Grande Chileno**

### **2.2.1 Los primeros años**

En términos generales, podríamos establecer dos momentos importantes que configurarían el modo actual de comprensión académico-musical en el N.G.C: En primer lugar, una fase exploratoria que va desde 1879 hasta 1960; y a posteriori, una incorporación asentada desde 1960 hasta nuestros días.

El período de 1879-1960 está demarcado principalmente por la incipiente post guerra del pacífico, en donde el proceso conocido como *chilenización o en sus inicios ciclo de expansión salitrera* –dirigida desde el estado nación local- no escatimaría en el incentivo de un poblamiento proveniente desde la zona centro-sur, cuestión que daría como resultante el reordenamiento, posterior configuración y futuro asentamiento de nuevas prácticas locales, manejadas desde el poderío económico, político e intelectual. La apropiación, por parte del Estado Nación local, hacia las provincias de Arica y Parinacota, Tarapacá y Antofagasta, no solo implicó un apoderamiento de las riquezas naturales del salitre – y posteriormente, cobre, entre otros-, sino que significó también el administrar territorios nuevos absolutamente desconocidos y hostiles para las elites de la zona central (Guerrero, 2014). En pocos años, el asentamiento poblacional en las zonas costeras y

pampinas, da pie a la conformación de la organización política local<sup>16</sup> desde donde se materializa el movimiento migratorio, los procesos de transculturación musical y la posterior localización investigativa académica, enfocada en los grupos étnicos, que en el caso de Iquique, comenzaría tímidamente a poner su foco de atención en asentamientos pampinos como La Tirana, y muy escasa o nulamente, en los poblados del altiplano.

La historia del ideal nacional moderno, comprende un proceso importante. Ya en los años 20 es posible situar un comienzo que se consagrará a finales de los años 30 con una versión local del estado de bienestar, política generada desde el programa de gobierno del período radical (Ramos Rodillo y León, 2011).

En ese andar, surgen importantes grupos humanos interesados por la vida musical del territorio del N.G.C., tales como la *Revista Universitaria* (1927), órgano oficial de la Universidad Popular que estimulaba la investigación en el territorio. El investigador Bernardo Guerrero, en su texto “Cuando la memoria era un río...” (2014), comparte las motivaciones de este organismo:

En el año 1927, la Revista Universitaria, órgano oficial de la Universidad Popular, editó un pequeño artículo denominado “Nuestra contribución al estudio del Folklore Regional”. En él hace una defensa de la necesidad de estudiar el folklore, y sobre todo el de Tarapacá. Se lee: Aquí en Tarapacá sabemos que existe una gran riqueza espiritual, condensada en formas de cuentos, adivinanzas, corridos, refranes, etc. Esta riqueza se encuentra

---

<sup>16</sup> Ciudad de Iquique para el caso de la Región de Tarapacá

completamente virgen, pues nadie ha pretendido catearla, porque sus filones no se cotizan en la Bolsa. Hora es ya de que, por patriotismo, nos pongamos a la tarea, con la seguridad de que haremos una obra verdaderamente cultural y nacional, aunque no faltarán espíritus que pudieran tildarla de ridícula. (p. 22).

Otro organismo relevante, es el Archivo de Música Tradicional Chilena de la Universidad de Chile (AMTCh), desde donde se da tribuna a los registros fonográficos de diversos investigadores y sus respectivas reflexiones finales que fecundan, ya sea en textos para revistas como en composiciones que sitúan y solidifican la conformación de un imaginario de soledad, tristeza y desolación del

N.G.C:

Paso por un pueblo muerto,  
se me nubla el corazón,  
aunque donde habita gente  
la muerte es mucho mayor.  
Enterraron la justicia  
enterraron la razón.  
Y arriba quemando el sol. (Violeta Parra, 1960).

Este extracto de la canción “Arriba quemando el sol” de la citada autora, es un importante ejemplo de estereotipo generado desde la óptica de la zona central hacia la otrora espacialidad del Norte, territorio nuevo y disímil para la identidad cultural de una nación chilena, que hizo lecturas incompletas ante la profundidad sonora de

un territorio que abordaba cuatro pisos ecológicos y no tan solo dos, invisibilizando (la autora) los valles centrales y altiplano ante la costa y la pampa, una cuestión normal en una época fuertemente influenciada por el movimiento político y económico. No podemos dejar de lado la relevancia de estos territorios en épocas de economía salitrera.

Veamos ahora, desde otra óptica literaria, el caso de la poetisa Gabriela Mistral y su descripción del espacio:

Es una tierra odiosa a los sentidos, una tierra sin olor, como tomar la sal envuelta en un poco de arena, y apenas hay arcilla (···) El color de la pampa de salitre es de un pardo blanzuzco. Es una tierra fea... (2013, p. 37).

Este discurso, que también contemplaba un adjetivo “lejano” ante una otredad nueva, invitaba a tomar distancias y resguardos desde la hegemonía local.

Según Soto, desde el sonido musical: “los afanes y políticas de “chilenización” de toda esta área geográfica (···) alejaron toda posibilidad de reconocer la música proveniente de estos lugares como música chilena” (Soto, 1998), cuestión que simplificó posteriores modificaciones en las prácticas dancístico musicales del territorio. Carlos Lavín, quien desde su posición compositiva se nutrió de la vida de la Fiesta de la Virgen de La Tirana, fue capaz de perpetuar ese cambio paradigmático híbrido, por el cual pasaba el anexado territorio:

El proceso de transculturación en el campo sonoro es evidente y lo que hasta ayer y hoy figuraba como 'de prestado' pasará, por fatal evolución, al acervo vernáculo de Chile. Se confirman ahí casos sorprendentes de degradación de música quechua y aymará, en el lapso de los cuatro años corridos entre 1944 y 1948; tendencia y corriente que se acentúa cada día más y siempre a favor de un colorido eminentemente regional (···) Idéntica transculturación se viene forjando en Tarapacá y Antofagasta con la contribución quechua y aymará: su pentafonismo se desvanece con la acción corrosiva del criollismo chileno y se alista entre nuestros valores vernáculos. De esta manera, el repertorio de La Tirana presenta tres categorías: chileno neto, quechua o aymará chilenizados, e incaico o boliviano puros; es obvio advertir que solamente las dos primeras categorías deben interesarnos. (1950, p.24).

Estas ejemplificaciones, explicitan un bajísimo interés – con curioso patrón xenófobo de por medio- ejercido desde el influjo local hacia poblados con fuerte presencia histórica, desde donde se manifestaban vivamente experiencias musicales. La invisibilidad musical de los territorios, tales como *Cariquima*, *Quebe*, *Isluga*, *Villablanca o Enquelga*, no fue correspondiente en años en donde se sancionaba moral y políticamente a quienes hablasen y practicasen las tradiciones aymaras. Ante este último punto, solo podemos referirnos a la música tradicional actual del territorio del N.G.C., como un efecto de resistencia de más de 100 años.

Mi abuelita nunca habló el castellano (···) hablaba el aymara y los carabineros se la llevaban detenida porque le decían que tenía que hablar 'chileno' y no 'boliviano' (···) entonces ella se iba al cerro temprano en la mañana y llegaba en la noche a su casa porque la policía no la dejaba hablar (···) fue por ahí en el año 69··· (Maturana y Bajas, 2008, p.26).

Desde este punto, y enfocándonos en nuestro campo de estudio, la atención puesta desde el escucha chileno occidental hacia la musicalidad originaria perteneciente al territorio, fue carente, cuestión que -según Mora Rivera- se debería a una baja valoración del sonido en sí, de su materialidad y sus implicancias que serían correspondientes con la arqueología -la disciplina más influyente del NGC- que en general, no problematiza la sonoridad. “Es posible apreciar como en aquellos años se registran entrevistas y conversaciones para retener las palabras, transcribirlas y citarlas, pero en cuanto al material musical y extramusical no se aprecian mayores atisbos”. (Mora Rivera, 2011, p. 174).

### **2.2.2 El segundo tiempo**

En el largo tramo recorrido desde la investigación musicológica panandina, pasando por el canon americanista – posteriormente nacionalista- de la hegemonía local en el N.G.C., hacia una nueva forma de comprender el territorio, debemos comprender el tiempo histórico vivido desde los años 60 hasta nuestros días al alero de dos brazos: una avanzada de investigación interamericana y otro posterior de estudios latinoamericanos.

La fluidez de fronteras entre el mundo académico y el popular, es lo que ha marcado parte importante del desarrollo de la música y la cultura en América Latina (González, 2013a), siendo las musicalidades andinas un partícipe protagónico del proceso de composición idiomática interamericana en la música popular urbana, proveniente –en el caso de Chile- de la zona central. El *interamericanismo* –concepto surgido desde la musicología- lo tomaremos prestado para comprender la creación musical de aquel período.

Según Juan Pablo González, “el concepto de música andina que circula internacionalmente desde comienzos de los años sesenta, instaló en el imaginario colectivo americano y europeo la idea de un mundo y una cultura andina de la cual esa música era parte” (2012, p. 175). Sin embargo, como hemos explicitado anteriormente, este panandinismo creado desde plataformas externas a la diversidad de poblados andinos, no hizo más que enturbiar identidades, que como contra respuesta, fueron afianzando su propia cultura musical gracias a la propagación de instrumentos y ritmos anteriormente negados al interior de la identidad chilena.

Mientras la música de los pueblos aymaras seguía siendo desplazada ante una “*naturalización*” del sonido andino occidental (Turino, 2003), -que en el caso del territorio nacional se propagaba de la mano de una propuesta latinoamericanista militante-, se develaban para la academia extramusical territorios sonoros con fuerte identidad y arraigo.

Mientras en el Santiago urbano, los ritmos del *huayno*<sup>17</sup> y los *taquiraris*<sup>18</sup> se acompañaban con discursos políticos, quenas y charangos; en el piso ecológico del altiplano chileno lograban pervivir identidades musicales como las *tarqueadas*, los cantos de bandola o las *sikuriadas*, entre otras. Caminos paralelos que tuvieron distintos cruces. Por una parte, el movimiento de “La Nueva Canción Chilena”, que fue capaz de moldear en siete años<sup>19</sup>, uno de los conceptos más importantes del siglo XX en músicas latinoamericanas -fusionando el discurso militante, la musicalidad expresiva del mundo popular y la reflexión estructural y acogedora de la academia-. Esto dio como resultante, una sonoridad aglutinadora con un discurso integrador para el territorio latinoamericano, que entre otros, tomaba a los sonidos provenientes del territorio andino como parte sustancial de la resultante musical.

No es azaroso que protagonistas de este movimiento tuviesen afinidad genética con estos sonidos. Cabe nombrar al iquiqueño Luis Advis o a los antofagastinos Sergio Ortega y Horacio Durán, entre otros, como parte de un movimiento que culminó abruptamente en 1973.

---

<sup>17</sup> Quilapayun – “El pueblo” (Ángel Parra, 1966).

<sup>18</sup> Quilapayun – “Vamos mujer” (Luis Advis, 1969).

<sup>19</sup> Se sugiere escuchar el tema “La Partida” (Victor Jara, 1971).



**Figura 1. Salvador Allende y músicos del poblado de Colchane.**

Fuente: Biblioteca virtual Salvador Allende Gossens.

Por otra parte, el camino extramusical previamente nombrado, fue dando pasos notables en la búsqueda de una prueba antropológica encontrada en sonidos ocultos a más de 3.000 mts. Quizás el ventanal tímbrico abierto por la música popular urbana del período, pudo propiciar la atención de investigadores próximos a las ciencias sociales para levantar la puesta en valor de prácticas musicales más cercanas al mundo indígena aymara. Fuese o no en ese camino, debemos citar a un investigador capaz de complejizar teóricamente las prácticas sociales y musicales de al menos tres pisos ecológicos del territorio. Una tarea compleja que se aligeraba bajo el alero evangelizador del sacerdote holandés, antropólogo y Dr. En sociología, Alberto Van Kessel (1970, 1973, 1975a, 1975b, 1975c, 1981, 1984, 1991, 1992, 2001), autor próximo a analizar cambios desestructurantes vividos por los pueblos aymaras

durante la conquista, colonización, república y el ciclo salitrero, integrando al mismo tiempo, el sentido y la comprensión de los bailes religiosos del territorio.



**Figura 2. Floreo en el poblado de Lirima.**

Fuente: Van Kessel en Carreño et al., 2012.

Sin embargo, la posterior aparición de una actividad académica relacionada con los estudios latinoamericanos – con componentes *inter*, *trans* y *multi* disciplinarios- se explicita como una consecuencia política de las demandas de mayo del 68 (Follari, 2005), para materializarse posteriormente en áreas sonoras con la renovación de la musicología norteamericana en la década de 1980 –con la influencia de los estudios culturales, de género y poscoloniales- (González, 2013b, p. 45), cuestión que devino gradualmente (hasta nuestros días) en la configuración de distintas investigaciones iniciadas ya a mediados de los años 70 por la reconocida antropóloga y musicóloga María Ester Grebe Vicuña (Grebe y Barrientos, 1983; Grebe, 1980, 1981, 1983, 1986),

autora que comenzó a estrechar sus vínculos con el territorio andino entre 1974 y 1976, realizando un trabajo de investigación etnográfica en la localidad de Isluga, región de Tarapacá, como parte de la exploración en terreno que cumplió también en comunidades como *Matilla, Chiapa, Enquelga y Pisiga Choque*.

Su vinculación musical con características antropológicas y etnomusicológicas, fueron decisivas a la hora de establecer métodos de investigación con registro sonoro que hasta el día de hoy hacen eco en las nuevas generaciones. Al mismo tiempo –y de manera plausible- es posible encontrar en el trabajo de Grebe, la integración global de los cuatro pisos ecológicos del N.G.C., insertándole a sus investigaciones el componente dinámico y de movilidad social con el cual se manifiestan las culturas andinas pertenecientes al territorio nacional.

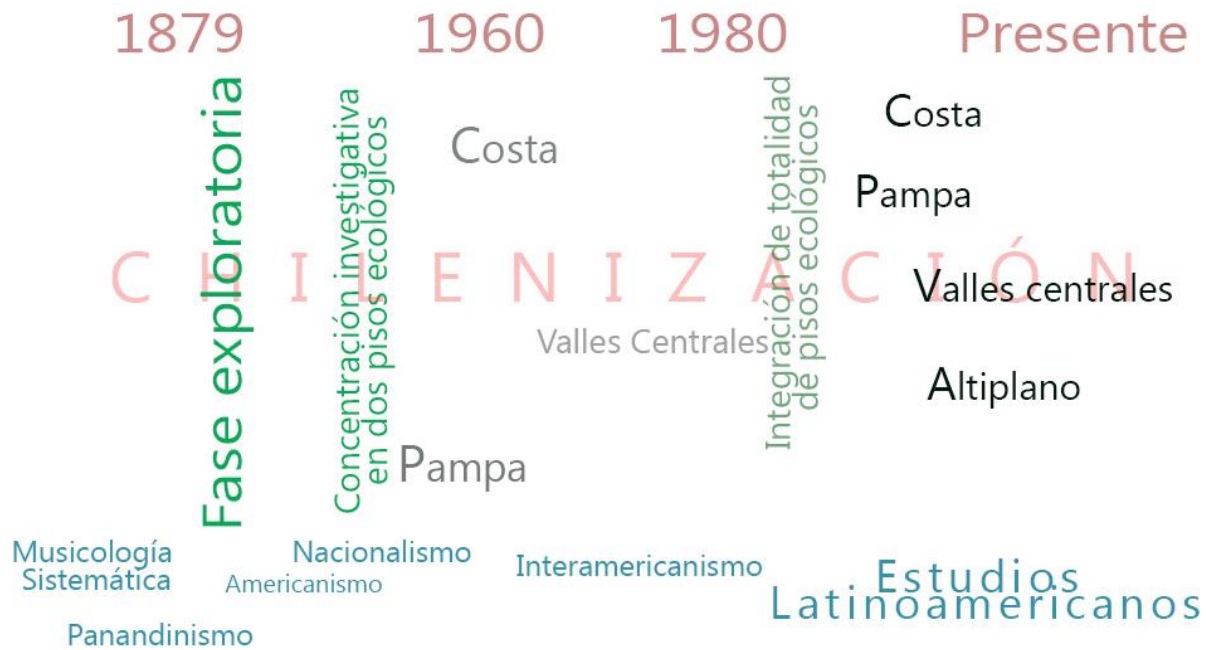


### **Figura 3. María Ester Grebe con banda de lakitas y Rodomiro Huanca**

Fuente: Archivo personal Rodomiro Huanca

En momentos en donde la “centralidad en el texto adquiere niveles ontológicos para la musicología, que debe definir sus especificidad musical en el amplio entorno de las humanidades y las ciencias sociales” (González, 2013<sup>a</sup>, p. 66), la investigación en torno a las problemáticas musicales del N.G.C., se transforma, construye y deconstruye en el presente como un abanico de ópticas y puntos de escucha diversos, asociados a enfoques tan heterogéneos como los estudios prehispánicos (Chacama Rodríguez y Díaz Araya, 2011; Pérez de Arce, 1995c); los estudios coloniales (Díaz Araya y Chacama Rodríguez, 2012; Díaz Araya, Galdames y Muñoz, 2012; Díaz Araya, Martínez y Ponce, 2014; Sanhueza Tohá, 2008); otros con delimitación hacia el período republicano (Díaz Araya, Mondaca, Aguirre y Said, 2012; Díaz Araya, 2009, 2011a); otros enfocados en los movimientos sociales (González Miranda, 2006); los flujos culturales (Arzubiaga, 2011; Díaz Araya y Mondaca Rojas, 2000); música y religiosidad (Barrientos, 1978; Gavilán y Carrasco, 2009; Manuel Mamani, 1989, 2002); de intertextualidad (Chamorro, 2013; Guerrero, 2007); estudios de género (Manuel Mamani, 2010); organología y performatividad (Díaz Araya, 1998, 2011b; Mora Rivera, 2010); con medios multimediales (Aceituno, Ibarra y Pineda, 2011; Chamorro, Donoso y Huanca, 2014; Duque y Celedón, 2011; Ibarra, 2005; Mercado, 1996; Pérez de Arce, 1995a, 1995b); entre algunos otros casos. Citando a González:

(...) tanto para la musicología como para la etnomusicología, el encuentro con las ciencias sociales ha sido fundamental para profundizar en los significados y procesos por medio de los cuales la música participa en la construcción de identidades de todo tipo; en la negociación de distinciones de género, clase o grupo; y en la construcción de espacios sociales e imaginarios colectivos. (2013ª, p. 78).



**Figura 4. Esquema de progresión investigativa del N.G.C.**

Fuente: Elaboración propia.

Este encuentro reflexivo de distintos mundos, se ha dado de manera orgánica y se ha ido complementando y potenciando en el presente de la mano de las nuevas tecnologías, que en definitiva no hacen más que asentar un hecho: la necesidad de justiciar -en su gran conjunto- al largo camino de aceptación, adaptación e integración cultural por el cual ha pasado el territorio, la población y en definitiva la compleja, diversa y necesaria identidad cultural perteneciente al N.G.C.

## CAPÍTULO III: LA RELIGIOSIDAD EN SAN SANTIAGO DE QUEBE

“El señor San Santiago y la tierra Pachamama. Esa es la tradición de nosotros. Lo pedimos a la pachamama y conversamos con San Santiaguito que sea milagroso para nosotros”.

Irenio Amaro, Caporal de sikuras y lichwayus, año 2015.

San Santiago, es el santo patrono del caserío de *Quebe*. En este poblado, se realiza cada año la fiesta patronal, un rito emblemático propio de los pueblos precordilleranos y altiplánicos locales, en honor a su respectivo santo (Grebe, 1986). La participación activa de los migrantes aymaras que retornan a su pueblo natal durante la festividad, se comprende como parte de un proceso común en la realidad del presente tarapaqueño, aquel que sostiene a una región religiosa, llena de imágenes, santos y vírgenes que se insertan en el pasado histórico, ese que se sumerge en sitios llenos de raíces animistas y politeístas.

### 3.1 La religiosidad en Tarapacá

La presencia de prácticas ceremoniales en la región tarapaqueña, es una cuestión que permanece viva en la genética cultural del territorio a abordar. Sus cultos –que se viven con una actividad vigorosa- son parte de una naturaleza en donde el silencio se hermana junto al jolgorio, para sacralizar las imágenes cristianas, y en donde las mismas representan un poderoso pasado ancestral.

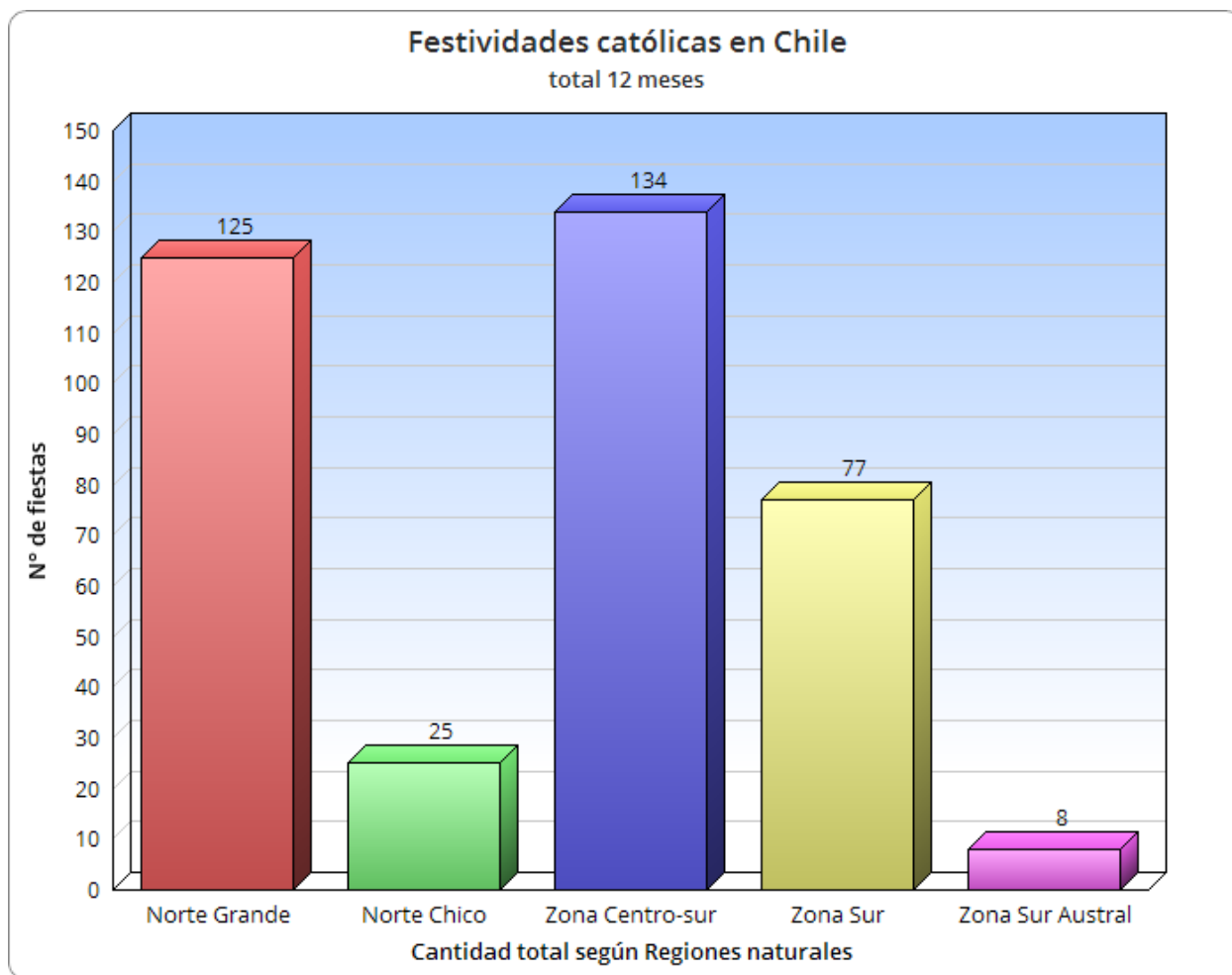
En esa correlación, se vislumbran distintos caminos en donde los respectivos interlocutores interpretan sus modos de vivir la religiosidad. Por una parte, la

población urbana llegada en un pasado cercano desde zonas más próximas a la zona centro sur, intentará demostrar sus diferencias. Con una fuerte voluntad histórica, intentarán distinguirse ante la población aymara. A la inversa –aun cuando existan diversas adscripciones eclesíásticas de las personas y familias– la religiosidad aymara será una fuente de representaciones y construcciones simbólicas del orden social y cósmico que mostrará actores sociales con una fuerte voluntad por distinguirse. Así, los descendientes originarios irán exponiendo una persistente creencia en antepasados locales (Gavilán, 2005), lo que los hace herederos de una forma de vida diferente a la de las familias no indígenas (Gavilán y Carrasco, 2009). Por último, el tercer elemento -situado entre los dos anteriores- propone un hibridismo ejercido para y por las imágenes devocionales.

Para delimitar el presente de fe y devoción al interior de la región de Tarapacá, proponemos estudiar las festividades ligadas al calendario católico<sup>20</sup> y comprobar la fuerza afectiva y efectiva que poseen en la población.

---

<sup>20</sup> La información en torno al calendario católico ha sido recopilada y segmentada desde la fuente matriz <http://www.identidadyfuturo.cl> ; sección “fiestas religiosas”.



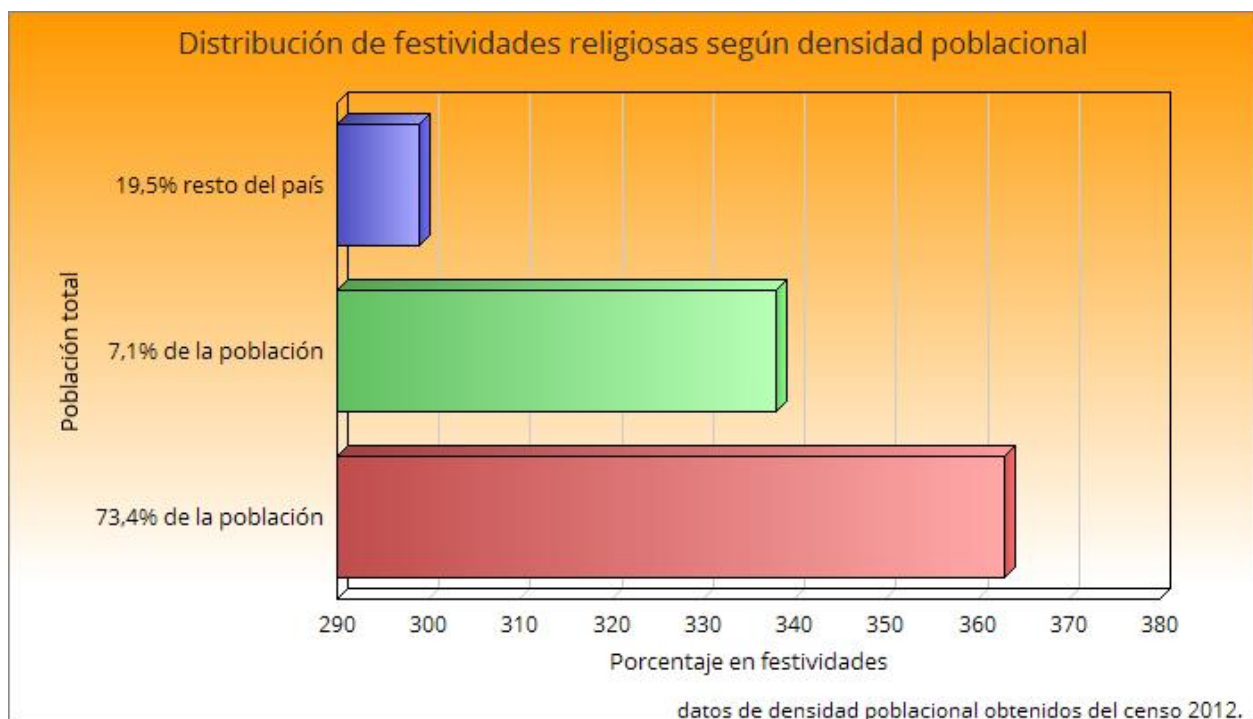
**Gráfico 1. Festividades católicas en Chile**

Fuente: Elaboración propia

En el *gráfico 1*, es posible visualizar el fuerte influjo de festividades generado tanto en la zona centro-sur como en el N.G.C. De un total de 369 fiestas religiosas al año,

un 36.3% pertenece a la zona centro-sur<sup>21</sup>; un 33.8% al N.G.C.<sup>22</sup>; un 20.8% a la zona sur<sup>23</sup>; un 6.7% al norte chico<sup>24</sup>; y un 2.1% a la zona del sur austral<sup>25</sup>.

Ahora bien, analizando la densidad poblacional de los territorios preeminentes<sup>26</sup>, vemos que la zona centro-sur concentra un 73,4% de población total, ante el 7,1% del N.G.C., cuestión que facilita la conclusión de que efectivamente existe una completa hegemonía en el campo de la religiosidad, al interior de los territorios más próximos al centro sur andino.



<sup>21</sup> Zona que comprende los territorios desde el río Aconcagua hasta el río Biobío.

<sup>22</sup> Zona que comprende los territorios desde la Región de Arica y Parinacota hasta la mitad norte de Atacama.

<sup>23</sup> Zona que comprende los territorios desde el río Biobío hasta el Seno de Reloncaví.

<sup>24</sup> Zona que comprende los territorios desde la mitad sur de Atacama hasta el río Aconcagua.

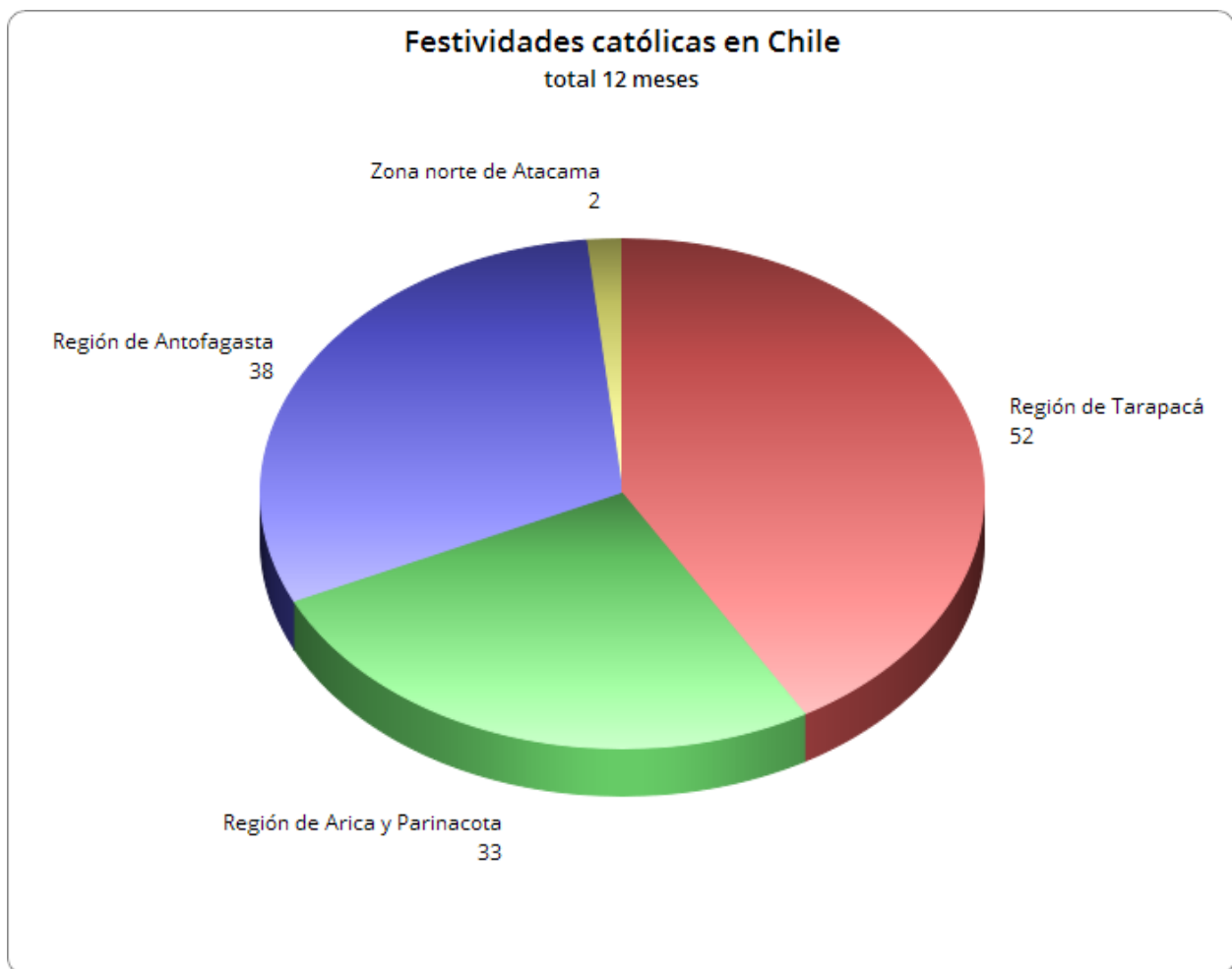
<sup>25</sup> Zona que comprende los territorios desde la provincia de Palena hasta la Región de Magallanes.

<sup>26</sup> Datos obtenidos del último censo 2012.

**Gráfico 2. Distribución de festividades según densidad poblacional.**

Fuente: Elaboración propia

Por último, visualizar que al interior de las regiones pertenecientes al N.G.C., es la región de Tarapacá que lleva amplia ventaja ante Arica y Parinacota, Antofagasta y el norte de Atacama:



**Gráfico 3. Festividades en el N.G.C**

Fuente: Elaboración propia

Dentro de las 52 festividades existentes en la región de Tarapacá, encontramos algunas como la Pascua de los negros, la Virgen de la Candelaria, el Corpus Christi, la Virgen de la Tirana y la *fiesta de San Santiago*, entre otras. Todas ellas, festividades en las que sus principales elementos genéticos se sitúan entre el posible pasado prehispánico de algunos, el elemento aglutinador propio del período colonial y un presente heterogéneo que nos invita a “asistir a la confección de un particular tejido, en cuya urdimbre cultural se dispone la trama social de un grupo humano en el propio discurrir de sus relatos simbólicos y su coexistencia con las diferentes familias naturales” (Apaza Ticona, 2009, p. 5).

En modo efectivo, ninguna festividad estima componentes similares. Cada una de éstas posee elementos que le otorgan peculiaridad afectiva, musical, coreográfica y religiosa. A modo de ejemplo, pensemos en dos festividades opuestas del territorio: *San Juan de Cariquima* en *Colchane* y *La Tirana* en la comuna de Pozo Almonte. Por una parte, no sería ventajoso comparar dos espacios de distinta configuración, es decir, un rito expresado hacia un santo patrono en el poblado de *Cariquima*, a más de 3.600msnm, ante un otro que expresa su devoción a otra imagen: la virgen, la santa patrona del territorio nacional, en el piso ecológico de la pampa del tamarugal. Su sentido y su construcción es distinta, pero lo realmente interesante, es que su importancia en el campo espiritual es la misma.

Ahora bien, en el campo performativo y adentrándonos en las diferencias musicales, observamos que en *Cariquima* son los *sikus* los principales instrumentos

ceremoniantes, en cambio, en *La Tirana* son los instrumentos de bronce los protagonistas del rito. Desde lo religioso, observamos que en *Cariquima* existe una relación mucho más próxima a la deidad de la madre tierra como protagonista del rito –aún cuando esta sea la festividad del patrono del pueblo-; en *la Tirana*, en cambio, es la Virgen del Carmen, patrona de Chile, la deidad a venerar. Ambas son ceremonias manifestadas en espacios territoriales cercanos, con configuraciones diversas- algunas comunes y otras muy distintas- que sería interesante develar en un próximo estudio. En lo que sí se asemejan ambas, es en la clasificación de un tipo de mayor o menor sincretismo con la figura católica, cuestión que convive en mayor o menor grado junto a las prácticas performativas indígenas. Estos procesos, contemplan interiorización, valoración e identificación de los valores culturales. (Calderón Barquín, 2002).



### Figura 5. Sincretismo en festividades

Fuente: Elaboración propia

Este ejercicio es completamente traspasable hacia la festividad de San Santiago, en *Quebe*. En este encuentro ritual, se hallan insertos complejos códigos performativos, en donde el acto ceremonial católico posee una importancia arrítmica en comparación a los ritos aymaras. Según Gudemos y Gil García:

(...) el acto ceremonial es un hecho vinculante, un emergente cultural indispensable en su carnalización a través del cuerpo social en participación comunitaria; una síntesis simbólica espaciotemporal en la que tradiciones, creencias y coexistencias se autorizan por actualización, fortaleciendo, cuando no fundando, la base identitaria de un pueblo". (2012, p.3).

Efectivamente, esa actualización es la que se torna un componente sustancial en una cultura de raíz dinámica como la aymara. Una cultura capaz de generar permanencias, modificaciones y adaptaciones ante un presente naturalmente opuesto.

Meses	Poblados
Enero	<b>4-6</b> <i>Fiesta de Reyes</i> , Pica. <b>4-6</b> <i>Pascua de los Negros</i> : Iquique; La Tirana; Camiña.
Febrero	<b>2.</b> <i>Virgen de la Candelaria</i> . Tarapacá; Matilla,
Marzo	<b>19.</b> <i>San José Pachica</i> ; Pisiga; Ancolani.

<b>Abril</b>	<b>25. San Marcos; Mamiña.</b>
<b>Mayo</b>	<b>3. Cruz de Mayo. Huara; Huarasiña.</b>  <b>14-16. San Isidro. La Huayca.</b>
<b>Junio</b>	<b>13. San Antonio de Padua. Huara; Matilla; Pica.</b>  <b>14. Corpus Christi. Isluga; Colchane; Camiña.</b>  <b>16. Corazón de Jesús. Pozo Almonte.</b>  <b>24. San Juan Bautista. Huaviña.</b>  <b>29. San Pedro. Iquique; Pisagua</b>
<b>Julio</b>	<b>16. Virgen del Carmen. La Tirana.</b>  <b>25. San Santiago. Altuza; Quebe; Cultane;</b>  <b>Chapiquilta; Usmagama; Macaya; Ilaya;</b>  <b>Huaviña.</b>
<b>Agosto</b>	<b>10. San Lorenzo de Tarapacá. Huara.</b>  <b>15. Asunción de la Virgen. Chiapa; Huatacondo.</b>
<b>Septiembre</b>	<b>10. San Nicolás de Tolentino. Sibaya.</b>  <b>12. Virgen de Guadalupe. Mauque.</b>  <b>14. Exaltación del señor Jesús. Usmagama.</b>
<b>Octubre</b>	-
<b>Noviembre</b>	<b>1 y 2. Fiesta de Todos los Santos y Día de Difuntos Huaviña; Isluga</b>

	<p><b>24. <i>San Juan Bautista.</i> Cariquima.</b></p> <p><b>29-30. <i>Fiesta de San Andrés.</i> Pica; Huasquiña; Cancosa; Poroma; Matilla; Pachica; Tarapacá.</b></p>
<b>Diciembre</b>	-

**Tabla 1. Festividades en la región de Tarapacá**

Fuente: Elaboración propia

### **3.2 El aporte prehispánico**

La tradición visible en el presente de los pueblos andinos, se traduce en un historial profundo, vasto en cantidad de años y capaz de entrelazar períodos culturales mayor a los cinco mil años. En ese trenzado trascendental, han confluído diversas culturas<sup>27</sup> que de una forma u otra, han dejado rastros y rostros de su pasar por la historia siendo, aquellas que perviven en el presente, sus principales depositarias. Es el caso de la cultura aymara, un pueblo que desde hace cuatro siglos se llama cristiano y que ha incorporado en su experiencia religiosa muchos elementos simbólicos y morales de origen cristiano, aun cuando hasta hoy sea posible hablar –en mayor y menor grado- de una religiosidad aymara (Albó, 1994).

#### **3.2.1 Animismo, politeísmo, panteísmo**

La fiesta de San Santiago de Quebe es ante todo un rito, y como tal, se transforma en una manifestación de necesidad primordial para alimentar, en este

---

<sup>27</sup> El abanico de culturas existentes a lo largo de la historia centro sur andina es vasta. Por solo nombrar a algunas podemos citar a las culturas Chavín, Moche, Nazca, Wari, Chimú, Chinchorro, Licanantay, Tiwanaku, Inka, entre tantas otras.

caso, una religiosidad de fuerza natural, ansiosa de corresponder y agradecer a la tierra y a su santo por las bendiciones del año.

En Quebe, como en otras tantas comunidades andinas, "la música es otra forma de computar el tiempo social, puesto que cada ritual posee una música determinada es posible percibir el transcurso del tiempo de acuerdo con el ritmo musical". (Beltrán Henríquez, 2003, p.82).

El ritual es parte esencial de la cosmovisión aymara. Podemos desglosar este concepto entendiendo ritual, como "la puesta en escena de una serie de actos y de hablas que evocan una dimensión colectiva y formal, generando un conjunto de símbolos y significados compartidos por los sujetos, que delimitan una identidad social". (Turner, 1988). En el ritual conviven las danzas, las *pawas*<sup>28</sup>, alegrías, llantos, y ante todo, un constante flujo de sonidos organizados (músicas) y sonidos. Dentro de estas huellas musicales, atendemos a quienes interpretan los *lichipayus* y las *sikuras*. Estos se definen como los herederos de la tradición ancestral. En su dialogar, manifiestan "haber aprendido las melodías por sus abuelos, y así sus abuelos por sus abuelos" (J.M, entrevista, 2014). Otro participante, manifiesta emocionadamente haber "aprendido a soplar *sikus* escuchando el sonido del viento. (A.Q, entrevista, 2014).

---

<sup>28</sup> Rogativa a la madre tierra.

La representación musical arraigada al entorno natural, se manifiesta en otros espacios performativos<sup>29</sup> como la vestimenta. Los *sikuras*, pertenecientes a la región de Tarapacá, llevan sobre su cabeza unos *penachos*<sup>30</sup> de *parina*<sup>31</sup>, elemento que ha representado por decenas de años a estas agrupaciones, que gracias a estas pistas van develando un posible origen animista.



**Figura 6. Armado de tocados o penachos.**

Fuente: Elaboración propia

En el caso de las músicas tradicionales, es posible definir las a partir del origen de las melodías y la luthería de sus instrumentos, como acciones generadas a raíz de

---

<sup>29</sup> La utilización de la palabra “performática” o “performatividad” corresponde a la connotación amplia que necesitamos para describir a un tipo de música que es sólo una parte del todo, un eslabón de un todo armónico; una sustancia y una inmanencia que se desprende de una actividad telúrica, natural y supranatural, altamente panteística, y que es imposible de sustraer de su sustrato y su contexto.

<sup>30</sup>Conjunto de plumas de aves recolectadas por los mismos sopladores.

<sup>31</sup> Avestruz andino.

un espacio cohabitado. Por lo anterior, la función de sus musicalidades estará basada y será ejercida por los ritos de la cosmogonía y cosmovisión de sus habitantes.

Continuando con los *sikus* –y aproximándonos a la organología-, vemos que cada uno de los sopladores va ejecutando un bombo *wank´ara*<sup>32</sup>, cuestión que les permitirá ir llevando un ritmo eterno ante una melodía sin fin. La construcción de estos membranófonos, surgida desde el cuero del llamo, habla de la ocupación del material del animal en su máxima expresión. Es sabida la relación que posee la comunidad con sus animales. Cuando se ofrenda a un animal se hace desde el rito, agradeciéndole y pidiéndole perdón por la acción a cometer. Con su carne la población se alimentará, con su lana se podrán abrigar y con su cuero podrán hacer instrumentos para expresar musicalmente sus ritos. Ritos como la víspera de la fiesta en *Quebe* (que se describe más adelante). Son los sopladores quienes suben a la montaña más alta del poblado para ofrendarle a esta misma durante toda la noche con ningún elemento más que con las melodías que cada año reaparecen para acariciar al cerro tutelar. Este momento animista invita a creer que los objetos inanimados sí tienen alma. El acariciar con el sonido al cerro es parte de un rito de proximidad panteísta.

Para comprender este asunto, es necesario acuñar el concepto del panteísmo como un posible eje organizativo del mundo ritual aymara. Según Toland, el panteísmo

---

<sup>32</sup> Membranófono hecho a partir del cuero del llamo.

establece que "no hay ningún ser distinto de la materia y de este mundo, y la naturaleza misma, es decir, la totalidad de las cosas, es el único y más alto Dios". (Toland, 2009, p. 117).

Según Ferguson, Packer y Wright, "Panteísmo se deriva del griego *pan* (todo) y *theos* (*dios*). Literalmente, significa "Todo es dios" (año, p.40), específicamente la metafísica del panteísmo, pues su concepto de la realidad, afirma dos cosas:

- La unidad de toda realidad
- La divinidad de esa unidad

El panteísmo es paralelo al naturalismo en el primer punto en que ambos afirman solamente una realidad. Pero, en contraste con el naturalismo, llama divina a la realidad. El panteísmo es como el teísmo en el segundo punto, porque ambos reconocen que el mundo depende de Dios, pero a diferencia del teísmo, no sostiene que la existencia del mundo esté separada de la de Dios". (Ferguson, Packer, & Wright, 1988).

Trasplantar esta definición surgida desde occidente hacia la espacialidad indígena de los aymaras de *Quebe*, implica pensar en que no puede ser homologable en todas sus categorías ni rígido en todas sus interpretaciones y superposiciones conceptuales. Es decir, será necesario relativizar estos conceptos universalistas, como el panteísmo, en función del particular contexto sur andino. Por ejemplo, el concepto panteísta altiplánico se mezcla con el animismo, aquello que concibe que

la vida y la muerte se junten, cuestión que está ausente en la interpretación panteística del romanticismo alemán y escandinavo:

Es un poco a lo que he llegado a entender. Nuestra religión o espiritualidad es pues politeísta, animista y dualista. Nuestro dios o deidad *Wak'a* es mujer/varón; hembra/macho; *urinsaya/aransaya*. Este *Qhun tiki* viene a ser la *Wak'a* central que se interconecta y se intraconecta con todas las *Wak'a*. Hemos llegado a la conclusión de que tenemos millones de *Wak'a* en el *Tawantinsuyu*. (Mamani, 2012, p. 57).

Cuestión contradictoria para el razonamiento occidental. El politeísmo es un concepto reñido con el panteísmo, pues está concebido como un altar de dioses con distintas jerarquías entre sí. Mientras tanto, el panteísmo es transversal y circular como un universo finito y sin bordes, en donde las unidades no se logran fractalizar sino que son un todo. En otras palabras, el politeísmo es lo opuesto al panteísmo.

Todas las relaciones de carácter religioso, son coincidentes al señalar la enorme cantidad de ídolos y variados formatos de idolatría conocidos por las poblaciones indígenas en el pasado. (Díaz Araya y Chacama Rodríguez, 2012).

En definitiva, el movimiento de las deidades será dinámico, con distintos momentos y espacios. En el presente y por una parte se visibilizará la presencia católica, y por otra, la participación de grupos de tradición ancestral que se revelan ante ello. Al mismo tiempo, grupos que, si bien sienten pertenencia espiritual con lo aymara, no se sienten mayormente representados con la imagen católica de San Santiago, pero

sí con el rito generado por la fiesta misma. Es probable que, aun localizando focos animistas, politeístas y panteístas como entes unificadores del poblado, es también posible encontrar distintos modos de expresar religiosidad al interior de la comunidad.

La denominada religiosidad aymara no es uniforme. Su territorialidad es el principal elemento encargado de otorgar los ingredientes esenciales que obedecerán a un patrón de tradiciones según sea el poblado dando como conclusión la necesidad de entender a sus expresiones de una manera singular y no como un todo panandino. Aún así, es posible converger en organizaciones espaciotemporales que funcionan como elemento organizador de los ritos.

### **3.2.2 Construcción del rito**

Citando a Mamani (2002), según la cosmovisión aymara existen deidades o momentos característicos, las que se encuentran en un lugar determinado, acercándose o alejándose en tiempos y momentos cíclicos o sagrados. A saber, existen tres divisiones esenciales para el funcionamiento de estos procesos:

A. *Araxpacha*: Se relaciona con el cielo, el mundo de arriba. Dentro de este espacio se ubican las deidades de arriba o del cielo, con funciones en la salud humana. (Mamani, 1988).

B. *Akapacha* (Mamani, 1988, p. 132): 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 la generadora de vida de los elementos existentes en la tierra. Ella es benévola y dadora de vida, como también puede ser malévolas, según la conducta humana que puede reprender o estimular de diversas formas. (Arnol, 1991). En esta espacialidad los humanos rinden culto y tributo de manera activa, llevando consigo el rito a las prácticas más cotidianas. Esto se manifiesta en las libaciones de los licores *phawa* y *ch'alla*, invocando a lugares o montañas andinas.

C. *Manqhapacha*: Es el mundo de abajo. Lugar donde existen deidades con poderes y funciones específicas que emergen de lugares o sitios sacralizados: *Pukara*. Según la visión occidental, en estos lugares confluyen seres negativos, opuestos al dios católico (Mamani, 2002), a la inversa de la visión andina.

Bajo estos patrones encontraremos en la festividad de San Santiago de Quebe a diversos momentos importantes que conformarían una estructura religiosa híbrida, siendo cinco de ellas entendidas según los conceptos previamente definidos. Todas estas situaciones se configuran dentro de un espacio/tiempo de tres días siguiendo la estructura de muchas festividades patronales andinas: La antevíspera, la víspera y el día grande. A continuación – y basándonos en lo anterior- atenderemos a los casos más próximos al arraigo cultural aymara:

1. La antevíspera de la fiesta: Esta ocurre con la llegada de la noche.<sup>33</sup> Un grupo determinado de personas (principalmente hombres) cercanos a los pasantes sube con gran sacrificio el cerro tutelar del poblado. Con una temperatura que oscila entre los -7° c y los 0° c en plena noche altiplánica, la víspera consiste en recibir al alba, o sea, esperar a los primeros rayos de sol que darán inicio al rito. En ese complejo ritual confluyen complejos códigos de importancia prehispánica tales como la *mesa*<sup>34</sup>, desde donde se ofrece una ofrenda al cerro con alimentos, bebidas alcohólicas, incienso (*kopa*), hojas de coca, y otros productos. Los sonidos musicales aportan bajo el mando exclusivo de los *sikuras*, únicos encargados de ofrendar las melodías para aquel momento. Con una expresiva interpretación en donde cada soplador irá percutiendo al mismo tiempo su bombo *wankara*, los *sikuras* serán una de las tantas expresiones musicales que ofrecerá la diversidad del *siku*. En este caso, deberemos entender a la melodía que se genera como una constante pregunta/respuesta con medio tiempo tardío, cuestión que termina por generar un especial diálogo entre los partícipes. A modo de simplificar la partitura<sup>35</sup> se decidió compilar la melodía y unificarla como una sola voz. Ahora, al momento de interpretarse la música de los *sikuras*, la línea melódica se dividirá entre todos sus sopladores quienes irán generando

---

<sup>33</sup> En otros poblados se cambia el espacio del cerro por la casa de los alféreces.

<sup>34</sup> Banquete para las divinidades y para oferentes y acompañantes.

<sup>35</sup> Ver partitura en capítulo V.

una polifonía con distintas voces afinadas –en este caso- en modo pentáfono menor. El *huayno sikura* se reflejará a través del ritmo ejecutado por los sopladores y desde el baile de los partícipes. Interesante resulta el “llamado” inicial y final, momento en donde el tempo funcionará con un aumentando y *diminuendo* según se requiera. Una vez llegada a la cima del cerro se da inicio a la mesa, realizándose los respectivos pagos destinados a la *pachamama* y al cerro tutelar. Posteriormente se continúan las musicalidades de *los sikuras* bajo el acompañamiento de la ingesta de alcohol *pusi*<sup>36</sup> finalizando la ceremonia con la llegada del sol.



**Figura 7. Poblado de Quebe.** A la derecha el cerro tutelar

Fuente: Muñoz, 2013

2. La *wilancha*: Una vez terminada la antevíspera se baja a la plaza del pueblo para dar inicio a la víspera. En ese espacio abierto – que en este caso será la plaza del pueblo, a las afueras de la iglesia- y ya con gran

---

<sup>36</sup>*Pusi* o *pusitunka* es un alcohol bebestible producido en Bolivia, cuya principal característica consiste en la alta graduación alcohólica de éste (96 grados). Es muy común su ingesta en ceremonias para agradecer a la *pacha*. En Chile se puede adquirir en el poblado de Visviri o bien en tierras bolivianas.

parte de la comunidad, se realizará la *wilancha*. Esta consiste en el sacrificio de un llamo ofrendado por los señores pasantes. El animal escogido para el sacrificio es tratado con particular cariño y respeto. Se le llena de *mistura*<sup>37</sup> y serpentinas, al mismo tiempo se les habla para ofrecerle disculpas y hacerle rogativas relacionadas a la ocasión. (Albó, 1994, p.188). Tras el degüello del animal, la sangre se recoge para *ch´alla*<sup>38</sup> a los asistentes, espacios públicos o instrumentos, finalizando con el faenamiento del animal, que en el caso de *Quebe*, tendrá completa utilidad para dar alimentación a toda la población durante toda la festividad. En este rito también es posible encontrar a los *sikuras* como únicos acompañantes musicales del rito, aunque se ha sabido durante otros años<sup>39</sup> la participación de músicos de poblados aledaños interpretando cantos de bandola en ritmo *huayno*, con textos exclusivamente dedicados al rito.

---

<sup>37</sup> Papel picado usado en los festejos.

<sup>38</sup> La *challa* se refiere tanto al acto de festejar algo que ha concluido, como a los elementos utilizados para el festejo, o sea, la ofrenda misma. Posee un significado especial en cada caso.

<sup>39</sup> Información recibida desde los lugareños del poblado.



**Figura 8. Intérpretes de Bandolas en la región de Tarapacá.**

Fuente: Grebe en Carreño et al., 2012

3. El calvario: El calvario o silo es un pequeño oratorio de alrededor de 1m de alto con un nicho en su centro, el cual por regla general se orienta hacia el este. Estas edificaciones portan habitualmente una cruz sobre el techo (Aedo, 2008). En este caso, el calvario de Quebe no posee cruz. En la festividad de *San Santiago* vemos la utilización del calvario como el lugar propicio para la llegada de los músicos invitados a la festividad. Entre las 16.00 y 18.00 se procede a recibir a las bandas de bronce y lakitas en la entrada del calvario. Desde ahí se les recibe con hojas de coca y cervezas. Las comparsas y bandas, agradecidas, ofrecen sus primeras melodías para la comunidad. También se ofrece una mesa a la *pachamama*.



**Figura 9. Bailando junto al calvario.**

Fuente: Elaboración propia.

4. La misa católica de la víspera: *Se sugiere ver la subsección “la activación performativa”.*
5. La fiesta de los señores pasantes: La festividad de los pasantes o alférez comienza una vez acabada la misa católica. Se divide en dos momentos: Por una parte la cena ofrecida al amplio grupo humano compuesto por familias participantes, músicos invitados, amistades de poblados aledaños, entre otros; y la fiesta misma, en donde el jolgorio, baile, música e ingesta de alcohol son sus principales protagonistas. En una primera parte se da inicio a la actividad con las comparsas *sikuras*, *lakitas* y bronces, quienes interpretan repertorio de *huaynos*, *taquiraris*, cuecas, entre otros; para posteriormente dar comienzo a la fiesta desde el escenario, con la

participación de las bandas de música sound. Toda la actividad en sí es realizada desde un salón techado en medio del pueblo. Cabe considerar que a esas horas – entre 22.00 y 06.00- la temperatura es muy baja. Es el fin de la víspera y el inicio del día grande.



**Figura 10. Sikuras soplando en la fiesta de los alféreces.**

Fuente: Elaboración propia

Este momento posee características particulares en donde los principales protagonistas son los señores pasantes. Los pasantes son los responsables del financiamiento de la festividad. Velan por la alimentación, bebestibles, contratos de bandas a la fiesta, de garzones, entre otros. Poseen un claro prestigio dentro de la comunidad ratificando su posición en la estructura social local. Durante este año los alféreces fueron la señora Vidalia Mamani y su hijo Isaías Mamani. La tradición indica que el cargo debe pasarse a otra pareja o renovarse a los mismos cada año siempre bajo la lógica de la dualidad femenina /masculino. Según Mamani, En las fiestas patronales es

norma o costumbre efectuar acciones de dualidad de ambos componentes del cargo ritual. Acciones simbólicas como por ejemplo la colocación del poncho:

La mujer, mediante el baile, coloca el poncho de vicuña al alférez varón y el hombre coloca la manta al alférez dama, lo que los convierte en personajes principales del desarrollo de la fiesta patronal. Estas acciones de dualidad se realizan mediante textos alusivos y música propia de cada acción o tarea. Algunas acciones se realizan con bailes, como es el caso de la investidura de personajes rituales. (Mamani, 2010, p.97).



**Figura 11. Alférez señora Vidalia Mamani.**

Fuente: Elaboración propia.

La fiesta es una mixtura híbrida en donde conviven tradiciones como la libación, la exposición del cuero del llamo faenado, el uso de la hoja de coca, la constante ingesta de *pusitunka*, la música de las comparsas bajo el escenario (junto a la gente); y tradiciones de uso más occidental como la

performática musical de las agrupaciones sound durante la noche, cuestión que atenderemos más adelante.

6. La festividad en la plaza del pueblo: Durante el “día grande” ocurren situaciones diversas en donde la comunidad se hace partícipe. Una de las más interesantes es la procesión que se realiza antes de la esperada misa católica del mediodía. Esta misa es la que dará el vamos oficial a la celebración grande en las afueras de la iglesia, en la plaza del pueblo. La celebración grande se sitúa como el gran acto comunitario local, momento en donde llegan autoridades comunitarias y civiles –alcalde de *Colchane* por ejemplo-, como también todo el grupo humano en su totalidad. Celebrando con alimentos y bebestibles en gran cantidad, el poblado de *Quebe* se transforma en un sitio de jolgorio de principio a fin, siendo en gran parte las músicas su principal componente. Durante esa tarde es posible develar el gran momento de encuentro entre las *lakitas*, los bronces, los *sikuras*, los *lichipayus* y las agrupaciones *sound*. En el dibujo musical es posible situar momentos de contrapunto, espacios de protagonismo individual y situaciones de especial trato hacia las agrupaciones tradicionales, en un intento de reafirmar la identidad comunitaria para y por los aerófonos de mayor antigüedad.



**Figura 12. Lichiwayus soplando en la fiesta grande.**

Fuente: Elaboración propia.

### **3.3 La dialéctica de opuestos**

Con la llegada en el siglo XVI de los españoles a la América andina comienza el profundo cambio político, social y cultural que las poblaciones indígenas habían cimentado durante los siglos anteriores. Dentro de los tópicos que experimentaron mayores reconfiguraciones se subraya el de las creencias y prácticas culticas a las deidades nativas (Díaz Araya, Galdames, et al., 2012), que en el caso de la cultura aymara revela un profundo impacto.

Resulta inconcebible entender el presente de la ritualidad aymara local sin delinear los atributos añadidos desde el colonialismo hispano junto a sus componentes de evangelización cristiana. Estos últimos fueron los responsables de modificar el pasado devocional de los pueblos andinos, integrando y modificando a las imágenes

y modos de entender la religiosidad aymara no solo en el territorio chileno. Desde ese momento se injertará a las figuras de la ahora deidad antropocentrista en conjunto a la cruz cristiana, la virgen maría y los santos patronos.

Todos estos elementos católicos –de alto arraigo en el presente- se han visto últimamente mermados o amenazados por otras corrientes surgidas desde el cristianismo. ¿De qué manera ha influido el pentecostalismo en territorios como *Colchane*, en donde confluyen poblados como *Quebe, Cariquima o Villablanca*? ¿Produce este encuentro de credos una resultante activa, estática o definitivamente una dinámica cambiante en los ritos? Con la llegada de la iglesia evangélica se optará por suprimir a los ritos católicos, y con esta decisión se optará –de la mano- por acallar a las músicas, por detener las danzas y por dejar en el recuerdo a las libaciones y ritos a la *pachamama*.

Hemos decidido denominar a estos movimientos – al flujo católico y al flujo pentecostal- como corrientes de activación performativa y de desactivación performativa.

### **3.3.1 La activación performativa**

Podemos afirmar, según lo estudiado, la activa preeminencia ejercida por la iglesia Católica en todo el territorio perteneciente a la región de Tarapacá. Festividades a los santos patronos en la costa, a las vírgenes en la pampa, a la cruz de mayo en los valles centrales o al cuerpo de Cristo en el altiplano; reflejan un flujo constante de

reafirmación identitaria al interior de una población local que posee un largo historial de tradiciones litúrgicas por más de 200 años. En todo este largo período- desde la colonia a la república- han surgido elementos dispuestos a conglutinar a las distintas tradiciones biológicas de cada pueblo –indo, hispana, afro, oriental-, que no hacen más que dar como resultante un discurso unitario dentro de una mayoría definida en el presente como católico.

La fe y devoción de los habitantes del territorio navega en líneas que se vinculan entre lo urbano y lo rural, siendo este último espacio el objeto de estudio de la presente tesis. Una festividad enmarcada en un espacio rural, con características específicas que se engloban en una imagen católica llamada *San Santiago*, patrono de un poblado al cual se le encomendará ciertas peticiones. Según Díaz, Martínez y Ponce:

(...) en torno al contenido histórico de las manifestaciones religiosas populares entre las poblaciones andinas, podemos advertir una institución heredada del régimen colonial que gravitó en la congregación ritual de las comunidades indígenas y mestizas, la construcción de una fe popular y el surgimiento de una ritualidad que integró los elementos de la liturgia Católica, así como prácticas locales (ceremonias, fiestas, danzas, cánticos, instrumentos musicales). (Díaz Araya et al, 2014, p.102).

Siendo estas prácticas las principales depositarias de las llamadas 'tradiciones' andinas. Tradiciones que no se definirán como un elemento estático puesto que estas últimas irán adaptándose según surjan requerimientos: a los tiempos republicanos (bronces), renovándose organológicamente (*lakitas*) o reconfigurándose según sea la necesidad de generar pervivencia identitaria (*sikuras*), en un contexto histórico determinado.

Dentro de las diversas festividades existentes en el calendario católico es posible observar el fuerte predominio ejercido –al igual que en España– por aquellas que recuerdan a los patronos de los distintos poblados. Mientras que, por un lado, estas fiestas se comprenden como rituales comunitarios impuestos por la Iglesia; por otro lado, existen planteamientos que intentan subrayar la idea de la continuidad de los cultos propios del *Tawantinsuyo* en un contexto religioso colonial (Díaz Araya, Galdames, et al, 2012, p. 24). En ese caso *San Santiago* perfectamente podría ser un caso de posible relación prehispana/católica –dejando abierta la inquietud– puesto que históricamente se ha comparado al santo católico nombrado con la deidad andina del rayo que hace llover, *Illampu*.

Ahora, buscando posibles alcances, esta relación podría tener explicación con el ciclo agrícola. Citando a Beltrán quien desglosa las festividades patronales en los

poblados pertenecientes a la 'federación' de *Cariquima*, segmentadas en dos mitades opuestas y complementarias (y en donde Quebe se sitúa en el *arajsaya*<sup>40</sup>).

(...) dentro del ciclo agrícola parece estar vinculado con los periodos de siembra, que se extiende desde julio hasta septiembre (pudiéndose extender hasta noviembre) (...) Así, *Villablanca* celebra sus fiestas patronales durante agosto y septiembre o *Chijo*, por ejemplo, sitúa las fiestas patronales en julio(...)en otras palabras, los ritmos del calendario agrícola varían de pueblo en pueblo, acorde a las características climáticas propias de cada lugar. Generalmente, las fiestas patronales de los pueblos determinan los hitos que alinean y definen los tiempos del ciclo agrícola... (Beltrán Henríquez, 2003, p. 79).

Que en el período de Julio (fecha de San Santiago) requiere de la necesaria lluvia para el uso de la tierra en el caserío de *Quebe*.

Cada una de las estancias tiene o tenía por lo general una iglesia católica, con un o una santo/a o virgen que protegía a las familias. Cada comunidad étnica cuenta con un Patrono/a principal, asignando así una clara jerarquización que en la escala mayor ubica a aquellos de mayor inclusión poblacional. De mayor a menor importancia: Patronas/nos de la unidad familiar, de estancias, de comunidad o grupo étnico. Igual que *mallkus* y *t'allas* hay santos y vírgenes patronos de varios grupos étnicos. Este es el caso de la Virgen de Copacabana y *San Santiago de Yungullo*, ambos en territorio boliviano. Hasta la década de los setenta los caciques de *Isluga* y *Cariquima* viajaban a los pueblos del mismo nombre para pedir por su comunidad en agosto. La necesidad de este peregrinaje, que según dicen duraba varias semanas a pie, se revelaba a los caciques y estos debían cumplir. (Gavilán y Carrasco, 2009, p. 108).

---

<sup>40</sup> Estas mitades de Araisaya (tierra de arriba) y mankasaya (tierra de abajo) están conformadas en cuatro pueblos que conforman en sí mismos una comunidad.

Una posible relación que más allá de una existencia empírica posee directo alcance con la imagen de uno de los doce apóstoles de Jesús, parte de su círculo más cercano, y por cierto: patrono de España.

Volviendo a Díaz y *et.al*:

La imagen de los santos (incluidas las de Cristo y la Virgen) se convierte, o debiera convertirse, en el centro neurálgico de la devoción indígena, constituyéndose así en el polo de atención de la interacción ritual. De allí entonces que se comportara no como símbolo aislado, el cual, a través de la manifestación de su imagen de patrono convertida en significativa, remite a la invisibilidad de su sino que estas imágenes operan más bien como verdaderos iconos, en tanto la representación de la realidad cristalizada en la imaginería es simultáneamente la realidad en sí misma que representa: es el santo, la Virgen o el Cristo encarnado. Es por ello que las imágenes pueden suscitar una mayor efervescencia devocional, pues la invocación, aunque mediada por la imagen, se entrega a la realidad sacra en sí misma. En otras palabras, la imagen cültica del santo católico no sólo refiere a, sino que simultáneamente es la realidad sagrada. (Díaz Araya, Galdames, et al., 2012, p. 28).

Una devoción que se hace tangible en la misa de la víspera o en la misa del día grande, dos momentos de loable importancia oficial que invita a grandes rasgos a la renovación hacia el culto principal: la imagen de Santiago el apóstol. Los resguardos se toman desde la curia local en donde el párroco de Iquique llega para bendecir a los lugareños de *Quebe* y alrededores, haciéndoles saber la importancia del rito católico por sobre los elementos paganos, cuestión que revela el vital e inagotable discurso evangelizador existente en el s.XXI, elemento que nos transportará de un

minuto a otro a una suerte de desconocido período colonial más que a un presente pluricultural.



**Figura 13. Misa católica de la víspera a cargo del párroco de Iquique.**

Fuente: Elaboración propia

El asunto musical durante estos eventos católicos –y principalmente en la víspera– resulta al menos interesante. No es innovador hablar de la importancia de los elementos musicales durante las procesiones católicas, pero ver una separación entre los fieles católicos y quienes no se sienten convocados para este tipo de ritos transforma a la festividad y a su espacio/tiempo en una carga dinámica de fuertes cruces espirituales.

Por una parte, la evangelización católico musical se idiomatizará hacia los andes tomando préstamos de la pentafonía y los timbres característicos de las comparsas

de *lakas*; o de las marchas en las bandas de bronces, siendo estos dos grupos los encargados de obedecer e interpretar todas las melodías que el párroco solicite, cuestión lógica en un contexto en donde es posible definir a una construcción espiritual de tipo vertical entre quien dirige el rito occidental y sus fieles creyentes.

La enseñanza de la música como un dispositivo catequético no es menor. Utilizar una manifestación asentada en la cultura andina, a través de la cual se desarrollaba también la tradición católica, evidencia otra de las estrategias de adoctrinamiento, cuyo relativo éxito aparece reflejado en la supuesta afición que generaron las destrezas artísticas entre los indios. (Díaz Araya, Galdames, et al., 2012, p. 27).

El rol de la música católica irá variando según las necesidades requeridas por los momentos. En general estas piezas consisten en himnos de carácter religioso y de marchas instrumentales. Una de las melodías naturales para cantar a los patronos es la característica "*Cumpleaños feliz*". Aún así, existen distintas melodías según los poblados, patronos y por supuesto que según la identidad que presenten las bandas –de bronce para el siguiente caso-. El nombre genérico para las piezas de iglesias es "adoración". Estas melodías suelen ser sencillas en su construcción compositiva. Mediante dos partes, generalmente en ritmo binario o compás cuaternario de subdivisión binaria, contemplaremos como estas se va desarrollando a través de un elemento antecedente que se encontrará a cargo de los instrumentos más agudos –trompetas en este caso-; hasta decaer en un consecuente. Paralelamente el rol de los barítonos se concentrará en un acompañamiento que se hará cargo de dos elementos: La duplicación de la línea melódica y la polifonía. Por otra parte, las

percusiones –bombo, redoblante y platillos- serán el mejor ejemplo de la herencia marcial perdurable en el presente altiplánico.

## Adoración

Banda de bronce

Andante ♩=60

The musical score is written for a brass band and includes the following parts:

- Trompeta en B $\flat$** : Treble clef, starts with a dynamic of *f*.
- Baritono**: Bass clef, starts with a dynamic of *mf*.
- Redoblante**: Percussion, starts with a dynamic of *mp*.
- Platillos**: Percussion, marked with rests.
- Bombo**: Percussion, starts with a dynamic of *ff*.
- Tpt.**: Treble clef, starts with a dynamic of *ff*.
- Bar.**: Bass clef, starts with a dynamic of *ff*.
- Rd.**: Percussion, marked with rests.
- Pl.**: Percussion, marked with rests.
- B.**: Percussion, marked with rests.

Transcripción 3. Adoración en bronce.

Fuente: Elaboración propia.

Las marchas son claramente de cuna occidental. Sus melodías nos llevarán al pasado post Guerra del Pacífico. Según Alberto Díaz en su artículo sobre el origen de las bandas de bronce del norte de Chile, este repertorio habría sido adquirido de las bandas de guerra e instrumentales acuarteladas en esta zona del país: “Las marchas militares tuvieron a Richard Wagner como punto cardinal en este tipo de composiciones musicales, melodías que ciertamente enfatizaban el nacionalismo entre los países europeos” (Díaz Araya, 2009, p. 379). Según Corvalán:

(...) estas marchas han sido adaptadas para ser tocadas en las comparsas de *lakitas*, y adaptadas también a las situaciones de las fiestas patronales. La relación entre estas dos tradiciones musicales (la originaria y la militar) tiene su origen durante la Guerra del Pacífico, con el acuartelamiento del territorio recién anexado a la nación chilena. El himno de Chile y el himno de Yungay aún son recurrentes al comenzar algunas festividades, y son prueba de una antigua reivindicación patriótica que tuvo lugar después de la guerra de 1879. La marcha será usada por las comparsas como señal de respeto a la divinidad, a una casa, a una situación, etc. (2010, p. 28).

# Adoración

Tropa de lakas

Andante ♩=75

The musical score is written for a vocal group and a drum set. The key signature is D major (three sharps) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 75 beats per minute. The score is divided into three systems, each with first and second endings. The vocal line is marked with a forte (*f*) dynamic. The drum set parts include Bombo (Bass Drum), Platillos (Cymbals), and Redoblante (Snare Drum). The drum parts are marked with a forte (*f*) dynamic, except for the second ending of the Bombo part which is marked mezzo-forte (*mf*). The score includes various musical notations such as rests, notes, beams, and dynamic markings.

Transcripción 4. Adoración en lakas.

Fuente: Elaboración propia.

A la inversa, serán los *sikuras* quienes no ingresarán en ningún momento a la iglesia. Mientras la misa se realice ellos se encontrarán en las afueras del templo en el campanario, respetando con debido silencio al rito católico, pero esperando al mismo tiempo el momento oportuno para emerger desde su musicalidad tradicional. En conclusión, los *sikus* se guardarán exclusivamente para las tradiciones aymaras de la tradición indígena y los bronces y las *lakas* se abrirán para el cruce cristiano católico aymara de San Santiago.

El profesor de música, luter e *insider* Mauricio Novoa explica:

Hoy día la música de *sikuris* aparece en las fiestas patronales, y obviamente ahí estamos hablando de un contexto católico. Pero ahí sucede que por la antigüedad de estas expresiones y de los principios que se dan dentro de la música aymara, lo que se hace, lo que entendemos nosotros es que ocurre como una especie de transfiguración, lo que representa el *mallku* (···) que están siempre cuidando el caminar, el transcurrir de esta comunidad(···). En las construcciones de las iglesias andinas se identifica claramente una torre, el campanario, que representa a la torre *mallku* (que se le dice al macho), y la nave de la iglesia representa en este caso al cerro hembra que es la *t'alla*. Los dos tutelares. Ahí está nuevamente la dualidad: *mallku/t'alla*, macho/hembra. Y los *sikuris* generalmente, o sea no, naturalmente van y llegan hasta la puerta de la iglesia y se van a tocar al lado del campanario al costado de la torre *mallku*. No entran a la iglesia. (DVD etnográfica, año).



**Figura 14. Campanario en Cariquima.**

Fuente: Muñoz, 2013

Aun cuando existan diferencias irrenunciables desde el origen del cruce indo/católico, es necesario subrayar la notable emergencia de una activación performativa en lo referido a lo musical, cuestión que subyacería desde los tiempos coloniales, en donde elementos como la biblia y la cruz lograron asentarse en territorios con un lenguaje ritual distinto. Este proceso que con gotas de sangre y sombras de muerte fue implantándose en las tierras locales, protegió y potenció – de manera ingenua o inconsciente – a las moléculas sonoras que hoy se escuchan, visualizan y localizan como un elemento aymara musical que va mutando. ¿Sincretismo o hibridación? Por sincretismo, comprendemos la unificación de distintas creencias (iconos, ritos, prácticas) o símbolos; y por hibridación, la compenetración de procesos en el que estructuras o prácticas sociales preexistentes se combinan con otras para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas redefinidas. “En este último caso, lo diferente se vuelve ‘igual’, y lo igual ‘diferente’”(VV.AA, 2010, p. 17). Nosotros nos inclinaremos por la segunda, no solo por la afinidad teórica del concepto definido, sino también -y especialmente-,

por la pasiva definición ofrecida por el sincretismo para develar y poner en discusión al dolor indoamericano, ante elementos que promoverían artificialmente una interacción cultural equilibrada y nutritiva entre ambos mundos: Occidente y la cultura aymara local, en este caso.

Ahora en definitiva y a modo de computar lo anterior, vemos como la música y la danza pasarán a cargar con la responsabilidad de ser el puente conector y custodio de la ritualidad performativa andina en el pasado colonial y presente católico republicano de la región de Tarapacá.

### 3.3.2 La desactivación performativa

*Autor: Hola, buenos días. ¿Me podría indicar como llegar al poblado de Quebe?*

*Lugareño de Colchane: Quebe queda más al fondo, deben ir en movilidad*

*A: Comprendo. Nosotros vamos a la festividad de San Santiago. ¿Uds. no participan? [Él y su esposa]*

*L: No, no, no, no. Nosotros no participamos de esas ´cuestiones´. Antes sí, ahora no.*

*A: Y ¿por qué no? Nosotros andamos en búsqueda de los sikuris.*

*L: Yo antes soplabá sikus, cañas, pero ya no, hace rato. También tocaba la trompeta en la banda.*

*A: ¿Y ahora porque no lo hace?*

*L: Porque somos pentecostales. Nosotros no celebramos esas cosas.<sup>41</sup>*

Uno de los principales motivos por los cuales decidimos atender a la otrora diversidad religiosa occidental al interior de los aymaras tarapaqueños, se encuentra depositado en esta espontánea entrevista realizada a un lugareño de la comuna de *Colchane*, quien desde su honestidad planteó los distintos procesos desde donde la fe actúa como ente decidor al interior de las prácticas musicales aymara locales. Ya

---

<sup>41</sup> Breve entrevista realizada a un lugareño aymara el 23 de Julio de 2014. Comuna de Colchane.

hemos visitado los procesos cultivos indígenas locales, aquellos con arraigo pre y pos hispánico, como también la conquista ritual desde la iglesia católica. Ahora nos queda poner sobre la mesa la relación entre la iglesia pentecostal, comunarios aymaras y músicas locales.

La llegada de la iglesia evangélica pentecostal a la zona aymara del norte de Chile significa según Guerrero:

(...) una constante crítica y puesta en duda de la religión aymara católica (...) en donde palabras como conquista, salvación y limpieza religiosa aparecen con frecuencia en el discurso (...) destinadas a imponer sus concepciones de la vida y la muerte. (...) Así, los aymaras pentecostales luchan por conquistar territorios y más que nada, almas (...). Algunos aymaras vuelven a nacer y la palabra conversión la incluyen en la primera página de su nuevo diccionario de uso frecuente. (...) Los aymaras católicos, por su parte, se esfuerzan en tratar de mantener el fuego de la tradición aymara con sus floreos y carnavales. La gente conversa de sus destinos religiosos. Algunos se resignan, otros, los más jóvenes, se debaten entre la indiferencia y el compromiso por tratar de revertir la situación de no perder tanto... (1997, p. 64).

Esta discusión -de gran injerencia para los usos y desusos de la musicalidad aymara- abre flancos acerca del posible silencio al que se pueden someter ciertas prácticas, puesto que gran parte de su performática se asocia a los ritos que hoy están en manos del calendario católico.

Al modificarse el orden religioso ' tradicional ', se alteran también los momentos de uso de las musicalidades, siendo especialmente silenciadas aquellas que interpretan los mayores o abuelos.

Estas músicas que hoy por hoy ya se encuentran viviendo lapsus de agonía—*sikuras* y *lichwayus*— se podrían ver fuertemente mermados ante la re significación de los ritos:

Ídolos son los que decimos santos, que decimos virgencitas, San Juan, San Antonio. En fin, tantas cosas. También la *pachamama*. Bueno, *pachamama* le llamamos al campo, al desierto, todo eso. Nos castigaba si no le hacíamos holocausto, si no le botamos sangre, si no derramamos sangre en los campos. Eso, es aymara, es *huilancha*. Bueno, recién estamos entendiendo este holocausto, haciendo en los cerros, en los ojos de agua, en los peñascos. Qué lástima. Hemos sufrido sin conocimiento de dios. No había quien nos explicara esto. Por cierto, venían los sacerdotes solamente hacer misa, nada más. Así es que el Cristo, Dios misericordioso, tomó los medios para llevarme a mí y me hizo volver ya regenerado, y aquí él tomando como instrumento a mí. (Guerrero, 1997, p. 67).

Las palabras citadas corresponden a una cita del pastor evangélico de *Cariquima*. En ella se pone sobre la mesa la delgada línea que cruza el pentecostalismo hacia las tradiciones aymaras. Tradiciones en donde se encuentran las *pawas*, las mesas, los cantos que acompañan a las libaciones, las músicas para llamar a la lluvia, las melodías para despedir a la lluvia, etc. Esta delgada línea traspasa, como dijimos anteriormente, especialmente a las manifestaciones de la tercera edad.

Más adelante en los próximos capítulos comprenderemos como ciertas manifestaciones musicales se ven adheridas a los grupos etarios, siendo las personas jóvenes y adultas las encargadas de interpretar las lakitas, los bronces y el sound. Estos ritmos o subgéneros poseerán la particularidad de encontrarse en los cuatro pisos ecológicos del N.G.C. En cambio, las músicas tradicionales se encontrarán a cargo de los adultos mayores, quienes interpretarán sus melodías exclusivamente en el piso ecológico del altiplano, territorio en donde la cuestión religiosa aymara pentecostal intentará –aun sin éxito- acabar con los ritos paganos y católico aymaras. En definitiva, quienes profesan el culto protestante tenderán a dejar de practicar, de manera abrupta o paulatina, ceremonias y rituales que realizaban siendo católicos (Gavilán y Carrasco, 2009, p. 103).

En efecto, la gran debilidad del altiplano local tarapaqueño se encontrará en el fuerte despoblamiento acaecido ante los otros pisos ecológicos – costa principalmente- debilitando fuertemente la práctica de musicalidades de tradición más apegada a la poca aculturación occidental como son los aerófonos locales.

Droogers (1991), plantea que el movimiento pentecostal no está exento de elementos contradictorios en su interior y también, que las explicaciones sobre este movimiento están teñidas de contradicciones o paradojas que en el caso de las músicas se manifestarán en las experiencias de otros poblados del territorio centro sur aymara que dan otras resultantes.

A diferencia de la experiencia local, los aymara pentecostales de otros territorios – bolivianos o peruanos, por ejemplo- integrarán elementos musicales propios a su reinterpretación de la fe, ya no desde una óptica católica (que es en donde se encontrará el mayor bloqueo o censura) sino que desde una óptica indo mestizo evangélica<sup>42</sup>. El último ejemplo de esta vitrina contradictoria se encontrará en la experiencia de la iglesia adventista del Séptimo día Aymara de la comuna de Arica, en Chile. Si bien esta iglesia no es considerada evangélica según la “alianza evangélica mundial”, otros teólogos la insertarán dentro del campo cristiano evangélico. Ellos desde la ciudad intentarán tomar elementos de la idiomática musical local para profesar su fe,<sup>43</sup> una fe que en el altiplano tarapaqueño funcionará como una evidente amenaza para y por las musicalidades aymaras apegadas a las tradiciones del calendario católico.

---

<sup>42</sup>[https://www.youtube.com/watch?v=t4jE\\_iE9W2Y](https://www.youtube.com/watch?v=t4jE_iE9W2Y) (Consultado el 26-03-21) y <https://www.youtube.com/watch?v=P5CUxBJJJoUs>(Consultado el 26-03-21)

<sup>43</sup><https://www.youtube.com/watch?v=Fb9tL-Em0Is>(Consultado el 26-03-21)

#### IV. EL CORAZÓN DE LOS ANDES: EL HUAYNO

*“El wayno es como la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y de creación que ha seguido. En el wayno ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terrible lucha, y todos los instantes en que fue encontrando la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores y rendir como los mejores. [...] El indio y el mestizo de hoy, como hace cien años, sigue encontrando en esta música la expresión entera de su espíritu y todas sus emociones.”*

José María Arguedas, 1940

No cabe duda alguna que al interior de las músicas actuales pertenecientes al territorio andino chileno será posible encontrar patrones rítmicos, armónicos, melódicos u otros; de tipo intrínseco hacia lo que podríamos denominar una definición estilística de las músicas andinas en el presente.

Hasta ahora hemos comprendido la capacidad de adaptabilidad de las músicas andinas según sea su contexto histórico. Hemos revisado la situación de músicas que poseen un acápite subrepticio dentro de un terreno de otras que se definirán en un espacio mediatizado y globalizado.

Hemos observado la habilidad dinámica de éstas al desarrollarse en un terreno en constante cambio, en donde las funciones de un pasado histórico de tipo prehispánico serán completamente diferentes a las de un período colonial, como lo será en un período republicano y por cierto que, en un tiempo de presencia global, permeabilizando todas sus tradiciones en el amplio conjunto dancístico musical.

Aun cuando surjan nuevos integrantes al panorama musical no tan solo tarapaqueño, sino que centro sur andino; cuando se pierdan huellas y rastros musicales de otros, cuando se reinventen estéticas y se posicionen según un contexto completamente opuesto; veremos que aparecerán bases comunes construidas desde una gran cantidad de años.

La presente tesis tiene como objetivo posicionar al huayno como esa base estructural. Una base capaz de ofrecer garantías implícitas para emisores y receptores que intentarán impregnarse de una identidad heterogénea.

#### **4.1 El multigénero**

*Huayno, wayño, wayno, huayño.* Esta palabra sin lugar a dudas que expresa por sí sola un potente imaginario dentro del panorama sonoro de América latina. El *huayno*<sup>44</sup>, es parte de los géneros trascendentales de la musicalidad actual del continente. Su influencia –medible gracias a los elementos de la tecnología actual– trasciende culturas<sup>45</sup>, soportes, espacios, capas sociales, etc.

Han sido diversas las teorías que se intentan sumergir en el espacio del huayno. Ante esto lo primero que debemos realizar como investigadores es intentar generar una definición del huayno ¿Qué es el huayno? La complejidad de esta pregunta nos lleva a visitar conceptos que no han logrado aunar definiciones para y por el que nosotros consideramos un “multigénero” o “poligénero”. González Holguín lo definirá

---

<sup>44</sup> Como hemos decidido escribirlo para toda esta tesis por razones de generalización.

<sup>45</sup> Aymara, quechua, mestizo, entre otras.

ya en 1608 como “*Baylar* de dos en dos pareados de las manos” (González Holguín, 1989); Bertonio dirá en 1612 “*baylar* dos en medio de *vna* rueda de *mugeres* solas, o solos [sic] hombres” (Bertonio, 1984 en Mendivil, 2004), dos definiciones del período colonial que nos llevarán al dual mundo dancístico musical, tal y como ocurre fielmente en el presente.

Arguedas sentirá al *huayno* desde una carga llena de poesía y emotividad –como bien pudimos comprobar al inicio del capítulo–, aunque desglosando sus reflexiones, notaremos en el imaginario del investigador peruano una serie de reticencias al cambio, al dinamismo inherente que ofrecerá la musicalidad en los andes, imponiendo –a veces con cezgos propios de la ideología indigenista– un *huayno* “puro” y “ancestral” ante otro que ‘sufría’ cambios de índole (según él) negativo: “el *huayno* indígena es para él ‘puro’, mientras que el mestizo, ‘más suave y melódico’, le resulta ya un producto de la enajenación del hombre andino” (Mendivil, 2004, p. 36). Julio Mendivil se enfrentará a la historicidad del *huayno* poniendo en jaque a su supuesta solvencia prehispánica –cuestión que suscribimos– sin dar detalles del crisol que poseería este género en el presente. La reflexión de Mendivil se aproxima a develar al género como una forma musical de naturaleza dinámica, cuestión que para asuntos arqueomusicológicos invitará a diluir la supuesta hegemonía originaria del género en el pasado amerindio, hegemonía que lo aproximaría implícitamente hacia un presente musical identitario de carácter estático en el tiempo, reflexión propia de la musicología occidental.

No creo que el huayno se mantuviera intacto musicalmente; por el contrario (...) este supo adecuarse rápidamente a los nuevos vientos llegados de Europa, tal como lo demostraría una rápida mirada retrospectiva: incorporó nuevos instrumentos como el arpa y el violín y otros de cuerda pulsada; cambió pronto su carácter monódico por elementos polifónicos de la música modal religiosa e insertó así la armonía europea a su estructura musical; incorporó posteriormente la escala menor melódica que “corregía” la segunda aumentada entre los grados sexto y séptimo de la escala armónica —este desarrollo tardío en la Europa del siglo XVIII, y por consiguiente más tardío aun en los Andes, sustenta actualmente los tan característicos intermedios de dominante y tónica de muchos tipos de huaynos—; supo además domar el español y ajustar sus frases musicales a una nueva métrica, además de insertarse en formas de producción capitalistas al llegar la modernización con el siglo XX e introducirse en el estudio de grabación para luego venderse como cualquier mercancía en el Mercado Central o en La Parada. Esto que a primera vista parece no tener repercusión ninguna sobre el corpus musical, determinó en mucho la estructura actual de los huaynos que redujeron sus secuencias a tres minutos de duración para caber en el formato de 45 revoluciones por minuto. (Mendivil, 2004, p. 39).

Como bien inferimos anteriormente, suscribiremos a la vertiente próxima a un género *huayno* que si bien podría haber tenido injerencia y desarrollo dentro de la música prehispánica, resultará también muy difícil que ésta se sostenga estática en el tiempo. Medirlos rasgos musicales del ‘*huayno* prehispánico’ en el tiempo hasta el presente implicaría realizar análisis arqueomusicológicos aún inexistentes no por falta de interés, sino que por las pocas evidencias que nos aproximen hacia esta reflexión. El presente trabajo no hará más que evidenciar la naturaleza cambiante

del género matriz<sup>46</sup>. Su estado innato será el de automodificarse según sea el contexto. Por ejemplo, las musicalidades registradas desde principios del s. XX hasta nuestros días hablarán de una sonoridad que poseerá relación directa con la hegemonía occidental.



**Figura 15. Nivel de aculturación occidental en el huayno urbano y rural.**

Fuente: Elaboración propia.

Si bien, en el espacio rural será una relación mucho más distante en cuanto a rasgos de influencia europea central, será en el espacio urbano donde se logre de manera más fehaciente esta inevitable relación; cuestión inherente al espacio centro sur andino, territorio ancestralmente dialogante y migrante desde períodos como Chavín hasta el presente.

El *huayno* será –para la presente investigación– un fenómeno social aglutinador de carácter dinámico, desde donde convergerán distintas expresiones dancístico musicales que –con algunas características comunes reunidas para y por un fin común– concentrarán las condiciones idóneas para expresar las tradiciones de los distintos grupos humanos pertenecientes al centro sur andino.

---

<sup>46</sup> Expresar la idea de género matriz se referirá a la capacidad natural de un género para subgenerar otros.

En ese sentido nuestras observaciones deberán centrarse en una rigurosidad profunda en el sentido de expresar y definir al *huayno* como un centro o específicamente un soporte desde donde confluirán distintas y muy diversas sub expresiones musicales. El *huayno* no será una expresión general de tipo panandino sino que, por el contrario, manifestará su naturaleza peculiar, llena de opuestos. Tímbicamente será un libro abierto a las necesidades del entorno; históricamente será un espacio de continuidad dispuesto a modificarse; mediáticamente será una máquina de hacer canciones y de establecer subgéneros; organológicamente dispondrá de una gama riquísima de sonoridades que pasará del *pinkullu* al teclado casio según la población lo estime conveniente; ideológicamente será un manifiesto implícito; entre otros.

Si bien, divisamos las posibles reticencias que esta explicación podría generar al interior del espacio académico, consideramos esencial el observar y medir las diversas manifestaciones musicales existentes en el espacio centro sur andino<sup>47</sup>, intentando comprender la enérgica capacidad creativa de un amplio grupo de subgéneros que poseerán como lenguaje común –al menos en los últimos 60 años– la expresión rítmico melódica el servicio de un grupo social, integrando el movimiento corpóreo a un espacio comunicacional interno y rigurosamente definido. Hoy la música “de los pueblos andinos” no es exclusivamente la música que tocarán los nativos o habitantes del territorio centro sur andino, la “música andina” se

---

<sup>47</sup>De las cuales la presente investigación se hará cargo de las más relacionadas a la región de Tarapacá y en particular a la festividad de San Santiago de Quebe

expande desde su llegada a la ciudad, y con ella se expandirán las multiplicidades del *huayno*.

Cuando hablamos del huayno como un ente surgido desde las más profundas grietas de la naturaleza andina, en verdad estamos hablando de un conjunto de formas y tradiciones muy diversificadas entresí, todas ellas producto de procesos históricos, de procesos de cambio constante, los cuales se influyeron mutuamente. (Mendivil, 2004, p. 42).

El comprender a un género musical como una estructura matriz no es novedad en la música latinoamericana. Existen dos posibles géneros matrices capaces de transformarse en multigéneros: La *cumbia*<sup>48</sup> y la *música nortea*<sup>49</sup>. Estos dos soportes creativos han sostenido en el tiempo a un gigantesco grupo de diversas subexpresiones surgidas según el territorio lo requiera.

Las culturas musicales se han caracterizado por su flexibilidad, dinamismo e interacción constante, por ello, cada vez será más difícil pensar que los orígenes de ciertas expresiones sonoras los podríamos encontrar en una región geográfica determinada y en una colectividad humana específica. Lo más probable es considerar que todas las culturas musicales se han diversificado a partir de distintos contactos. (Villanueva, 2013, p. 33).

---

<sup>48</sup> La “cumbia”, refiere a un ente aglutinador de variadas prácticas musicales costeñas de Colombia: Mapalé, bullerengue, currulao, danza, contradanza, entre otras, son parte de un concepto hoy genérico que traspasó las fronteras de su país de origen dando pie a la creación de riquísimas y diversas variantes del género en toda Latinoamérica.

<sup>49</sup> La “música nortea” agrupará un torrente estilístico diverso: canción ranchera, vales, nortea, banda, corridos, entre otros. Su origen etimológico provendrá de la creación de subgéneros en la región de Texas. Hoy más que nunca será posible escuchar música de genética mexicana desde la tierra Norte de América hasta el Sur Austral de Chile.

La intención de la presente tesis tiene como sentido intentar integrar a un tercer elemento al grupo de los géneros matrices en latinoamérica.

Comprender al *huayno* como una base sólida, capaz de proponer y propagar al mismo tiempo diversas ópticas sonoras, será la intención para reconocer en tiempo presente a un terreno musical lleno de peculiaridades. Será también el intentar entender a subgéneros herederos de éste último como la *moseñada*, la *tarqueada*, el *huaylash*, la *banda ecuatoriana*, *anatiris*, *lichipayus*, *sikuriadas*, *kullawadas*, *caporales*, *cumbia chicha*, *sound*, entre tantos otros derivados de un multigénero que expresará tradición en su genética.<sup>50</sup>

Ahora, suscribiremos a la definición de tradición expresada por Hirschberg como “la adquisición y transmisión de experiencias y conocimiento acumulados” (Hirschberg, 1988). Como expresa Mendivil, esta definición de tradición incluirá “todos los elementos culturales que se suceden en un grupo y no excluyen las renovaciones ni las confrontaciones que experimentan.” (Mendivil, 2004). Será una tradición dispuesta a modificarse, a mantener raíces naturales, a mestizarse y a migrar cuando el contexto político social lo amerite. Por todo esto y demás será esencial entender al *huayno* como un movimiento social, sobrepasando así los cánones musicales.

---

<sup>50</sup> En bibliografía se pueden encontrar los links para ver ejemplos de cada una de estas expresiones.

### 4.1.1 Propuestas estilísticas

Si bien estos temas en los *waynos* son siempre constantes, hay muchas diferencias de un *wayno* a otro por la música que acompaña a la canción y por la forma en que son presentados los temas. Así el *wayno* como canción, no siempre busca la originalidad en los versos, sino que recurre a motivos probadamente tradicionales, muchas veces estereotipados, presentados en nuevas combinaciones. La pauta de la novedad y la originalidad la da muchas veces la música, y el verso en muchos casos es secundario.

(Escobar y Escobar, 1981).

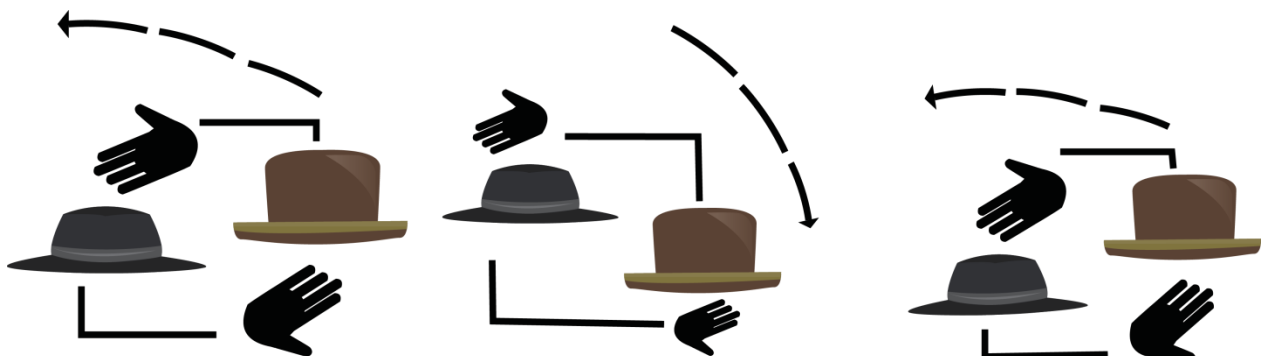
En la búsqueda de definir parámetros para el *huayno*, la reflexión de los autores previamente citados invitará a desprenderse del ideario de una estructura formal en torno al multigénero. Éste por su naturaleza relacional será diverso: podrá tener un estructurado texto como también será espontáneo, será cantado como podrá ser instrumental, será mediático como podrá ser ritual, será rural y será urbano, será femenino y masculino.

Aún así intentaremos develar ciertos parámetros de organización en cuanto al uso del movimiento corpóreo, al uso del texto, a la territorialidad de la música a utilizar y al patrón rítmico a emplear.

### 4.1.2 Movimiento corpóreo:

Dentro de las diversas observaciones realizadas durante los años de investigación, existió una motivación de acercamiento emprendida por las llamativas danzas a las cuales tuvimos acceso como investigadores. Estas danzas que en gran parte se

enmarcaban dentro de un contexto rural y folklórico poseían interesantes coincidencias dentro del panorama coreográfico a realizar. Por solo concentrarnos en algunas –las más próximas a la realidad andino chilena-, la *moseñada*, la *tarqueada*, *llamerada* y *sikuriada* (en diversas variantes), poseen como patrón común el uso del *huayno* como musicalidad estructural. Cada una de estas estructuras musicales posee peculiaridades tímbricas (uso de diversos aerófonos y percusiones), y de sentido de representación. Algunas serán danzas de tierra, otras de fertilidad, otras de cosecha, etc., Ante eso, las definiremos como danzas de proximidad al *huayno*. Dentro de esas proximidades, será posible mostrar ciertos patrones de movimiento común que analizaremos a continuación:

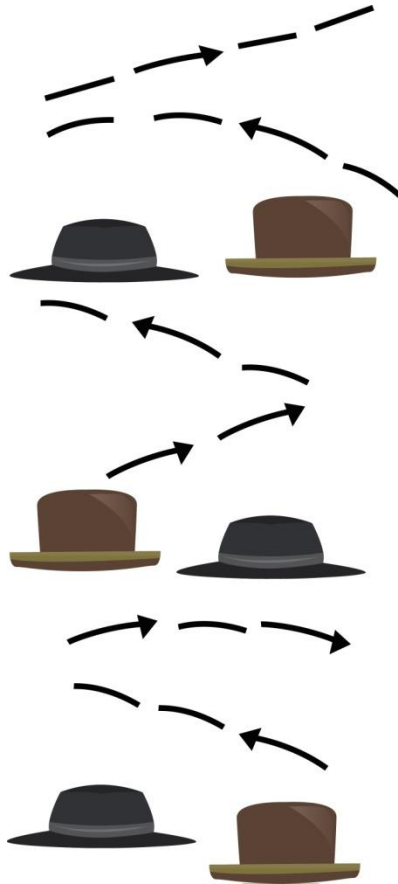


**Figura 16. Paso I de danzas de proximidad al huayno**

Fuente: Elaboración propia

En este paso de danza dual, el hombre compartirá espacios con la mujer tomándose de las manos, generando movimientos de izquierda a derecha –y viceversa- tomando repetición constante durante la duración de la danza. Los detalles, ya sean movimientos de pollera, uso de sombreros borsalinos, o dirección de pisada hacia la

tierra o el cielo se corresponderán según la danza. Es evidente la gracia que tomará este paso ante otros más pausados.



**Figura 17. Paso II de danzas de proximidad al huayno**

Fuente: Elaboración propia

Llamado también “paso de avance”, en este paso dual, tanto el hombre como la mujer irán cambiando posiciones de izquierda a derecha a medida que organizan un avance pausado. El cambio de manos será relevante. Este paso de carácter pausado irá funcionando según la estructura musical lo indique.

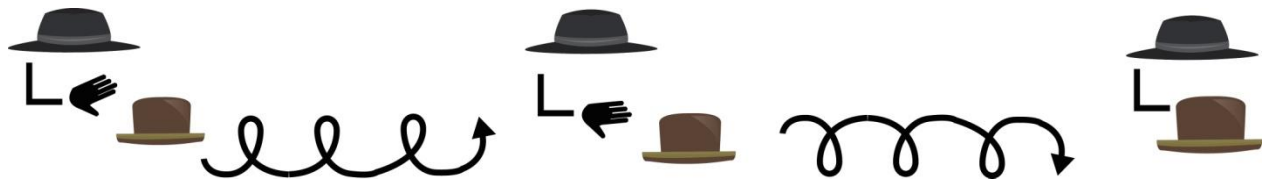


Figura 18. Paso III de danzas de proximidad al huayno

Fuente: Elaboración propia

Paso en donde los danzantes irán mostrando los atributos –en este caso de la mujer- quien lucirá su pollera a través de las vueltas varias que son expresadas en el dibujos.

Estas vueltas serán bidireccionales, primeramente en dirección hacia adelante y posteriormente retrocediendo hacia atrás.

Estos tres pasos –de uso común- serán definidos como los pasos base del *huayno*, ya sea en su expresión de pasacalle, carnaval, fiesta familiar, etc.,.

#### 4.1.3 Uso del texto:

Será la letra, también llamada “texto verbal”, uno de los elementos que entrará a formar parte protagónica de la performance del huayno cantado. Este último será expresado principalmente en un contexto mediático aún cuando también sea posible escucharlo en espacios relacionados al calendario ritual.

Acerca de la experiencia en Perú comenta Lienhard:

En sus variantes más difundidas, cantado por los mistis(miembros del antiguo sector señorial), los mestizos y ampliossectores de origen serrano en las

grandes ciudades serranas y costeñas, el *huayno* alcanzó, en el Perú, el estatus de canción representativa de la cultura “serrana”. En este sentido, el *huayno* cantado llegó a ser, desde hace varios decenios, la canción andina más difundida y comercializada. (Lienhard, 2005, p. 490).

Tanto en Perú, como en Bolivia, Chile y Argentina existe una tradición de huaynos con textos propios. Gran parte de estos tienen en común la forma de escritura del “paralelismo semántico” utilizado como un fenómeno rítmico.

En los textos de los huaynos, los paralelismos gramaticales producen una especie de macro-ritmo binario, basado a veces en la simple repetición (“bis”) de un sintagma poético, pero más generalmente en la repetición, con variantes léxicas, de una estructura gramatical. (Lienhard, 2005, p. 491).

1. Sale el sol siguen chupando/ sale la luna siguen tomando

Que será de estos muchachos/ tan queridos pero borrachos

Si si negrita linda, si si tú eres mi amor

contigo me van celando/ contigo me he de casar<sup>51</sup>

2. ¿Quién te ha dicho que me quieras?/ ¿quién te ha dicho que me adores?<sup>52</sup>

Verdaderamente yo te quiero/ caramba chiquita

3. Vas a llorar por mi amor /vas a implorarme que te perdone

---

<sup>51</sup> Huayno “sale el sol siguen chupando” (tradicional).

<sup>52</sup> Sikuriada “caramba chiquita” (tradicional).

Recordarás que mi amor /si valió la pena<sup>53</sup>

4. Casarme contigo quiero, pero tu papá no quiere/ casarme contigo, pero tu

mamá no quiere

Maldita sea esa vieja con su cara de oveja/ maldita sea esa vieja con su cara

de chancleta<sup>54</sup>

5. ayayayayay que triste es vivir /ayayayayay que triste es soñar

ambulante soy/ proletario soy<sup>55</sup>

#### **4.1.4 Patrón rítmico:**

El ritmo será una de las principales peculiaridades del multigénero. No existirá (a diferencia de otros géneros latinoamericanos) un patrón rítmico único y estático para los diversos estilos del *huayno*. Estos funcionarán generalmente de manera muy regular sobre un pulso de negra en compas binario o cuaternario. En el caso de las músicas rurales mas arraigadas a la tradición indígena será posible encontrar pulsos irregulares. A continuación dejamos registro de las diversas variedades de patrones rítmicos del multigénero huayno tanto en el espacio rural como urbano:

---

<sup>53</sup> Huayno electrónico/sambo caporal/cumbia andina “Vas a llorar” (2012).

<sup>54</sup> Sambo caporal “cara de oveja” (1998).

<sup>55</sup> Cumbia andina/chicha “Ambulante soy” (1985).

♩ = 90

Qhena qhena

♩ = 90

Moseñada 1

♩ = 90

Moseñada 2

♩ = 85

Thanthas

♩ = 87

Mullu

♩ = 92

Palla palla

♩ = 80

Sikuriada

♩ = 84

Tarqueada

♩ = 78

Ayarichis

♩ = 84

Khamile

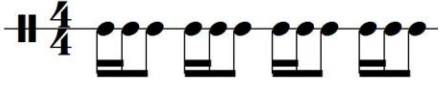
♩ = 125

Huayllacha

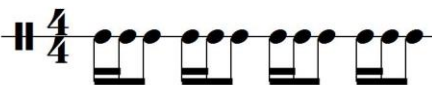
♩ = 75

Sikuras

♩ = 105

Cumbia chicha 

♩ = 95

Huayno electrónico 

### Transcripción 5. Variedades de patrones rítmicos en el huayno

Fuente: Elaboración propia

A continuación, revisaremos en detalle a los subgéneros más próximos al presente musical tarapaqueño y –delimitando– al poblado de *Quebe*. Para eso, se hará necesario hacer una revisión detallada de los ritmos y danzas más próximas cuyo origen no recaerá en el poblado en sí, sino que en la proximidad geográfica de la meseta andina: Bolivia y Perú.

Es necesario agradecer en buena medida el aporte de algunos investigadores contemporáneos que han ayudado a solidificar el estudio de los próximos subcapítulos para la diversidad de ritmos y danzas existentes en el centro sur andino, subrayando especialmente al Instituto de Etnomusicología de la PUCP y a los investigadores Eveline Sigl y David Mendoza Salazar, nombres e instituciones que aportaron de sobremanera en el contenido de los estudios en territorio peruano y boliviano.

## 4.2 BOLIVIA: Posibles presencias del huayno en el presente y evidentes legados en la musicalidad Tarapaqueña actual

El *huayno* ha sido un punto de especial definición dentro de la historia social de la vecina nación boliviana. Desde un contexto colonial de *indios*, en donde el indígena interpretará sus músicas para su comunidad a vista despectiva del criollo; desde el uso musical mestizo de los “*cholos* y las *cholas*”<sup>56</sup>, en la ciudad para demarcar posición y estatus social –generando un interesante caso de apropiación musical para la identidad nacional-; desde una propagación regional que influirá en la generación de nuevos subgéneros; hasta un presente mediático, diverso en sus posibilidades coreográfico musicales, posicionado con las necesidades y requisitos que impone la música mediática globalizada; veremos al *huayno* y a sus posibles herederos en el territorio boliviano como protagonistas de la renovación y generación de nuevos códigos de tradición musical de carácter dinámico. Este suceso sin lugar a dudas que ha traspasado fronteras, influenciando a países vecinos, que en el caso de las regiones de Arica y Parinacota; y Tarapacá, ha terminado por generar un proceso de absorción de la musicalidad importada desde Bolivia en el presente, definiéndose a este territorio como “una máquina de hacer

---

<sup>56</sup> El “cholo” y su pareja, la “chola”, constituyen la clase popular, el “cholaje”, un estrato social urbanizado que no niega su ascendencia rural, sigue manteniendo lazos familiares y comerciales con las zonas rurales, sigue practicando algunas costumbres rurales y se rige por una compleja mezcla entre el catolicismo andino y cosmovisión aymara. (Sigl y Mendoza Salazar, 2012, p. 32).

canciones”. Es posible visualizar este hecho desde tres contextos importantes que posibilitan establecer una medición en el presente:

1. Programación musical de radioemisoras locales enfocadas en las ‘músicas andinas’.
2. Análisis de repertorio utilizado por las comparsas de lakitas, bandas de bronces, tarqueadas, entre otras.
3. Observación de ritmos y danzas emergidas desde el territorio boliviano, que hoy tienen evidente protagonismo en pasacalles y carnavales locales.

La importancia de la musicalidad boliviana en el presente resulta crucial debido, principalmente, a la experiencia política social que este territorio ha realizado para consigo. Entre otras, el reivindicar y tomar como bandera identitaria a las tradiciones locales en la experiencia política del Estado Plurinacional de Bolivia, ha permeabilizado profundamente en la autodefinición identitaria de los aymaras del territorio chileno en el presente, quienes desde el momento de la *chilenización* debieron ceder parte de su quehacer cultural<sup>57</sup>, absorbiendo rasgos de la zona central chilena, extraviando otros que se comprendían como parte de su bagaje, y viviendo -como consecuencia natural- en el ejercicio de una constante retroalimentación cultural para y con las vecinas naciones que al poseer mayor población indígena/mestiza aymara-quechua; conservaron,

---

<sup>57</sup> La pérdida de la lengua aymara en el territorio chileno es parte de este ejemplo.

proyectaron, propagaron y renovaron la musicalidad hasta lo que hoy se conoce como la música andina del s.XXI.

Corbalán profundiza en torno a esto sugiriendo en su reflexión que:

Bolivia es como el núcleo de toda la andinidad en cuanto a la música más comercial andina (...) los bolivianos han sabido adaptarse por todos los medios a la cultura de masas (...) a veces con dejos de patriotismo y nacionalismo (...) pero se han adaptado con un fin, el que su cultura siga viva. (Salvador Corbalán, entrevista, 2016).

Las tradiciones musicales en el Bolivia actual, antigua provincia de Charchas, previamente llamada Alto Perú, en algún momento parte del imperio Inca, más atrás Tiwanaku, entre muchas otras; resulta riquísima en cuanto al alto valor inmaterial que establecen sus musicalidades en el panorama histórico. El mapa organológico, dancístico, rítmico, festivo, estético, profano, sacro, musical mediático, entre otros, resulta interesantísimo, y da para una investigación mucho más profunda que la realizada por el presente trabajo. No debemos olvidar que el objeto de estudio de la presente tesis pretende develar el sitio del *huayno* en el mundo musical de las tradiciones andinas tarapaqueñas desde la experiencia de una festividad patronal de un poblado.

Ante eso, y basándonos en los parámetros del *huayno* previamente definidos, nos centraremos en localizar a los principales ritmos y danzas bolivianas, con rasgos visibles y definidos que –como consecuencia– permitirán localizar una posible

herencia del *huayno*, que de alguna manera u otra han influenciado fervientemente en la sonoridad musical de la región de Tarapacá.

#### 4.2.1 Ritmos de tradición folklórica

- **Caporales o Sambo Caporal:** Ritmo y Danza folklórica de gran importancia en todo el territorio sur andino. Creada por la familia Estrada Pacheco<sup>58</sup> en 1969, su importancia en el presente performativo musical la hace merecedora –junto a la morenada– de ser considerada el género comercial más mediático tanto en Perú, Bolivia y Chile.

Con un origen carente de genética autóctona, los *caporales* se pueden clasificar como una danza juvenil urbano mestiza que traza una imagen muy explícita de lo que se considera masculino y femenino. En el presente se entiende a esta danza como un símbolo de poder desde donde sus integrantes de agrupaciones dancísticas se asocian a “elites adineradas y totalmente occidentalizadas (···) apropiada [incluso] por altos funcionarios públicos” (Eveline, Sigl y Mendoza Salazar, 2012, p. 44). Su impronta estética se relacionará directamente a conceptos de relación y poder hegemónico machista entre un hombre, fuerte, rudo, blanco, ágil, de alta sociedad; y una mujer sumisa, tipificada como objeto sexual, glamorosa. “Poco a poco esta figura [femenina] se fue transformando a la encarnación

---

<sup>58</sup> Esta familia resulta importantísima en la creación de danzas folclóricas en el Bolivia del segundo siglo.

de una mujer bella que adorna la danza, una muñequita para que el hombre juegue a gusto con ella...” (Eveline, Sigl y Mendoza Salazar, 2012, p. 63).

En cuanto a su “evolución” estilística podemos reconocer una variación en la estética visual de los personajes: Un mayor destape en la exhibición física de las mujeres y la eliminación del personaje asociado a un otro “negro” en los hombres, son parte de la impronta de los caporales actuales. También es necesario reconocer la interesante presencia desde los años 90 hasta la actualidad, de otros personajes que complementan una unidad de género y se oponen a la tendencia machista hegemónica de la danza, como por ejemplo el personaje femenino de la “*macho caporal*” o “*machona*”.



**Figura 19. Diferencias entre el caporal hombre de los años 70 y el caporal actual.**

Fuente: Eveline, Sigl y Mendoza Salazar, 2012

En relación a la etimología del término, Sigl y Mendoza explican que:

(...) en cuanto a la inspiración inicial de los caporales (...) los investigadores y la opinión pública coinciden en señalar que la danza de los caporales tiene su origen en la danza, y sobre todo, en el personaje del Caporal de la Saya afro-boliviana. (Eveline, Sigl y Mendoza Salazar, 2012, p. 63).

Es por esto último que es común encontrar el confuso error de llamarle “*saya*” a un género que posee características rítmico/musicales naturalmente distintas.



**Figura 20. Práctica de la saya en Chicaloma. Al medio el “caporal”.**

Fuente: (Sánchez Canedo, 2008)

La *saya*<sup>59</sup> es parte de la tradición yungueña afroboliviana, desde donde confluye la genética africana de la voz cantada con usos de la pregunta y

---

<sup>59</sup> En bibliografía se puede consultar el link para ver el ejemplo de la Saya.

respuesta melódica (canto responsorial), acompañada de una base rítmica intensa y de una dinámica fuerte, generada por diversos membranófonos de distintos tamaños<sup>60</sup>; que aportarán a generar una sustancia rítmica muy distinta al *caporal*. El *caporal*, en cambio, se hace parte de la musicalidad occidental mestiza. Debemos remarcar la incesante presencia de la cultura afroboliviana en el territorio vecino y distinguirla como:

(...) una de las unidades socio culturales que más ha influido en la música y cultura del país. Su historia, no obstante, ha estado marcada por la invisibilización [sic] y la marginación. Durante la colonia, al ser considerados “mercancía” –tenían un precio monetario-, no eran vistos como agentes humanos y, durante el período republicano, la construcción identitaria nacional se centró en lo mestizo y lo indígena andino. (Sanchez Canedo, 2010, p.116).

---

<sup>60</sup> De forma abarrilada –dos parches con amarres directos-. Son de tres tamaños: Tambor mayor, tambor menor y *gangingo*. Se ejecuta con la técnica del ataque con baqueta. Se le agrega también el raspador (*guancha*). El tambor mayor simbolizará la autoridad, el tambor menor será el “seguidor” del primero, con menor jerarquía. El *gangingo* será moderador, con la menor autoridad simbólica.



**Figura 21. Diferencias entre la caporal mujer de los años 70 y la caporal actual.**

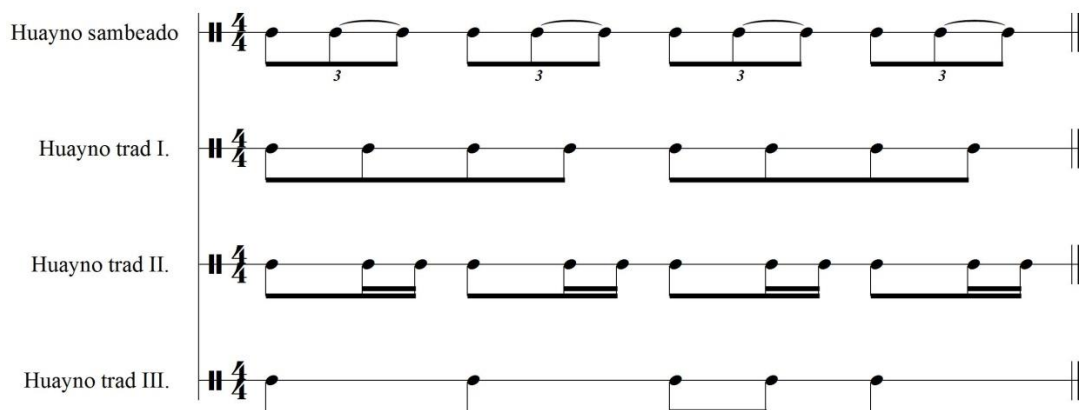
Fuente:(Eveline; Sigl & Mendoza Salazar, 2012)

Según Sánchez, esta confusión se originó con la canción “Llorando se fue”, presentada por los *Kjarkas* como *saya* y no como *caporal*. “La escuchábamos en la radio y eso ocasionó gran confusión en la gente” (Sanchez Canedo, 2010, p. 119).

Ahora, retornando al *caporal*, el uso compositivo de la forma canción binaria, se acompañará (en agrupaciones de escenario) de la orgánica instrumental andina occidental; y de bronces (para las bandas de pasacalle y carnavales). También se utilizará el ritmo para las agrupaciones de *lakitas* (*zampoñadas* como es llamada en Bolivia). En conclusión, podemos apreciar cómo la musicalidad del *sambo caporal* tomará prestada a importantes elementos del *huayno* mestizo urbano –

instrumentación, repertorio y forma canción binaria- en un intento de generar efectiva proximidad mediática con la población de la época (años setenta) hasta la actualidad. Es posible reconocer a este posible intento por definir un estilo musical que pervivirá notablemente intacto hasta la actualidad gracias a los arreglos musicales realizados inicialmente por el conjunto paceño “*Los Jairas*” durante finales de los años sesenta, quienes presentaron una idiomática rítmica al servicio de un género que aún no poseía nombre definido, siendo este estilo llamado “*tundiquis*”, “*negritos*”, “*saya*” y “*caporales*”.

Una de los aportes – o deformaciones- musicales más interesantes del caporal tiene relación con el uso idiomático del bombo. Su particular acentuación –probablemente la única herencia del ritmo *saya*- es de una característica tan definida, que hoy este parámetro rítmico será utilizado en otros subgéneros pertenecientes a la estirpe directa del huayno actual. Entonces, veremos como el *caporal* genera un traspaso ahora a la inversa. Será el *caporal* quien influya en el *huayno* actual, siendo el estilo de bombo del “*huayno sambeado*” aquel que predomine en diversas localidades bolivianas, peruanas y chilenas. Lo que diferenciará a ambos será la característica definición del baile. El *huayno* mantendrá sus movimientos más acompasados y relacionados al ámbito festivo/ritual ante las acrobacias que posee el ritmo del *sambo caporal*.



**Transcripción 6. Diferencias entre el bombo de huayno sambeado y huayno tradicional.** <sup>61</sup>

Fuente: Elaboración propia.

Hoy es posible escuchar en las comparsas de *lakas* o bandas de bronce hablar del “*huayno sambeado*”<sup>62</sup>, cuestión referida al uso del bombo del caporal, pero aplicado a géneros como los *huaynos* de obertura, de cierre o “*cacharpaya*”, entre otros.

En la región de Tarapacá el uso de los *caporales* o *Sambo Caporal*, se encuentra ampliamente difundido tanto en la costa, valles intermedios como altiplano. No se concibe una fiesta sin el baile de pareja de los *caporales* y no existe pasacalle o carnaval en donde el *sambo caporal* emerja para el deleite de la población local.

Incluso, midiendo los alcances del caporal, es posible encontrar su creciente fuerza mediática en todo el territorio nacional ya desde 1969, año en el cual el conjunto *Inti Illimani* decide grabar por primera vez uno de sus más conocidos

<sup>61</sup> El tempo es variable según sea el género

<sup>62</sup> En bibliografía se puede consultar el link para ver el ejemplo.

éxitos, la canción “La fiesta de San Benito”. Este tema, registrado tan solo unos años antes por el conjunto paceño “*Los Jairas*” es parte de los primeros registros fonográficos de *sambo caporal* en Bolivia. Hoy en día es posible escuchar grabaciones de gran nivel dedicadas al subgénero sambo caporal. Desde conjuntos locales como el ya citado “*Inti Illiman*”, pasando por “*Illapu*” o “*Arak Pacha*”; hasta llegar a la cuna de la música mediática, Bolivia, desde donde agrupaciones como “*Los Kjarkas*”, “*Llajtaymanta*” o “*Marijuana*” irán haciendo gala de las posibilidades de un género que se apropia del repertorio del *huayno* y que debido a su naturaleza mediática no tiene por donde caducar.

Ahora, aun cuando las acrobacias sean parte característica del baile en “pasacalle” o “carnavales”, al momento de ingresar el género caporal a la pista de baile – cómo es posible ver gran parte de la meseta andina- será posible situar la movilidad de sus coreográficos acrobáticos hacia el ámbito del baile en *discoteques* (ciudad) o fiestas tradicionales en pareja (rural). En definitiva, el *caporal* será un subgénero que completará la unidad (inconsciente) identitaria. Será un símbolo de identidad globalizada (*cholos*, mestizos; clases altas, medias, bajas, etc.)

Dentro de la diversidad de repertorio existente para caporales, es posible encontrar cuatro enfoques de temas, cada uno distinto del otro.

Primero (y dentro de la naturaleza del repertorio popular), la canción de amor de pareja tendrá loable protagonismo:

- **Textos de amor de pareja:**

- a) “[...] Llorando se fue y me dejó solo sin su amor (bis), solo estará recordando este amor, el tiempo no puede volar (bis) [...].” (“Llorando se fue”. Los Kjarkas, 1981).
- b) “[...] Si supieras cuanto te he esperado, cuanto te he amado, cuanto te soñé. Cuantas noches de pasión perdida, te soñé vencida, te hice mujer [...]. (“Saya sensual”. Los Kjarkas, 1990).
- c) “A que volviste mujer si tu amor ya está perdido, a que volviste, a buscar amor que por ti no siento. Toma el camino que ayer te trajo a mí y luego márchate, la flor de mi corazón se marchitó y no te quiero ya [...].” (“A que volviste”. Proyección, 1989).

El segundo acápite tiene relación con los textos enfocados en el realce de la *saya* como patrón identitario del subgénero. En este error han contribuido distintas agrupaciones (y no tan solo *Los Kjarkas*), difundiendo el nombre de la “*saya afro*” como el verdadero distintivo del género “*sambo caporal*”.

- **Textos de apropiación afro (saya):**

- a) [...]Saya morena quiero bailar, ritmo caliente quiero gozar. Bonito cuerpo, morena piel, saya morena del caporal [...]. (“Saya Morena”. Los Kjarkas, 2000).
- b) “Esta es la saya del pobre que nunca olvidarás (bis), nacida en tierra caliente de los Yungas de La Paz [...] Yo soy un negro ardiente y con mucha dignidad (bis), no faltará quien me quiera si te vas pa la ciudad (bis).” (“Saya del pobre”. Los Kjarkas, 2000).<sup>63</sup>
- c) El ritmo negro del corazón, el ritmo negro, saya boliviana, saya, saya de los yungas. Sabor moreno. Como mueves las caderas, al ritmo negro. Se siente ritmo en la sangre, fuego en los morenos”. (“El ritmo negro”. Los Kjarkas, 1995).

El tercer acápite tiene relación con los textos de enfoque social, aquellos asociados a reivindicar temas de interés social como el uso de la hoja de coca, o el cuidado del agua:

- **Textos de enfoque social:**

- a) “[...] A mí todos me provocan porque soy la hoja de coca, cuidado con fracasar (bis). Hasta me venden mi amigo, quieren acabar

---

<sup>63</sup> Nota aparte, resulta interesante ver la asociación del “pobre” realizada por el conjunto hacia la población afro yungueña del Depto. De La Paz. Junto al realce de “pobre”, acápite como “ardiente”, o de proximidad con la poligamia generan parte del estigma hacia la cultura citada.

conmigo, yo no me voy a dejar (bis) [...]”. (“La coca no es cocaína”. Wara, 1997).

b) [...] Agua que no has de beber, déjala correr. Déjala para beber del que va a nacer. De que se habrá muerto el río, dice la *kantuta* en flor, sorbió su propio veneno le respondió el picaflor [...]. (“En el funeral de río”. Luis Rico, 1992).

Por último, el cuarto acápite se relaciona con la imagen de los bailarines y de las agrupaciones de danza de caporales. Estos tienen por enfoque propagar el realce de lo masculino, posicionar a colectivos de baile y otros estereotipos ya descritos:

- **Textos de prestigio social:**

a) “[...] Toda la gente me está mirando/porque soy caporal/Cuando yo bailo tiembla la tierra/porque soy caporal [...]” (“Soy el caporal”. Conjunto Tupay, 1998).

b) “[...] Llegamos ya los caporales de Santiago (bis) trayéndote con las figuras del caporal (bis). Traigo en mi ser esta cadencia de amistad (bis), y en el compás el ritmo afro de Bolivia (bis). Fraternidad y hermandad es la cadencia del caporal, ven a bailar, te gustará, llega mi ritmo a este carnaval [...]”. (“Caporales de Santiago”. Fortaleza, 1995).



Figura 22. Caporales “fuerza y tradición de San Santiago de Quebe”

Fuente: Elaboración propia.

#### 4.2.2 La Morenada:

Probablemente sea la *morenada* el género musical mediático por excelencia en los andes bolivianos. Ya sea por la variedad de repertorio destinado por compositores de gran importancia popular como los extintos Jach´a Flores o Alfonso Zabala; por la amplia difusión radial de agrupaciones masivas que interpretan el estilo como “*María Juana*”, “*Llajtaymanta*”, “*Banda Proyección Murillo*” o “*Banda Poopó*”; por el nivel de prestigio, elegancia y jerarquía ejercido por quienes bailen el género en carnavales y/o pasacalles; y otras tantas y diversas características; es posible ver a la *morenada* o baile de los morenos como una de las manifestaciones musicales

dancísticas más relevantes en los últimos sesenta años en Bolivia, Perú y el Norte Grande de Chile.

Las posibilidades de un posible origen y relación musical de la *morenada* con algunos estilos o géneros más arraigados hacia lo autóctono (en la búsqueda del *huayno*) resulta atrevida y porque no decirlo, riesgosa. Sentimos esto debido a la fuerte definición musical que posee el estilo en el presente, cuando se encuentra arraigado en una definida y característica rítmica marcial de tipo binario, en donde efectivamente se acompañará el compás de 2/4 con instrumentos de la tradición andina occidental (en el caso de las agrupaciones folklóricas) y en donde resultará complejo encontrar un posible cruce -medible en el presente- entre alguna variación del *huayno* y el presente musical del formato de los morenos.

Moderato (♩ = 80)

Bombo

Platillos

**Transcripción 7. Ritmo de la morenada actual.**

Fuente: Elaboración propia.

Ante eso se hace debido recoger la historia social del género *morenada*, visualizar y proyectar los posibles orígenes y confrontarlos con el constante avance de una tradición que ha vivido permanentes modificaciones desde su origen en cuanto a los

usos, permanencias y definiciones que la harán, por lo mismo, un elemento híbrido y con estrecho margen de seguimiento en el presente.

Los posibles orígenes de la *morenada* resultan exageradamente variados. Son diversos los autores que se han involucrado en el intento de proponer el origen/nacimiento de la nombrada forma coreográfica/musical en cuanto a sus motivaciones y aspiraciones:

5. Danza de burla hacia el poder colonial y/o republicano

4. Danza de origen mestizo urbano paceño

2. danza afro-boliviana de burla hacia danzas de salón hegemónicas

1. Danza creada por esclavos negros en la colonia (pisada de uva)

3. Apropiación de la danza afro-boliviana desde población mestizo-urbana

# MORENADA

8. danza nacida desde esclavos con grilletes y traslados forzosos cuyo sonido será imitado por las matracas

6. Danza de cosmovisión aymara. Teoría basada en pinturas rupestres de Chiripaca

7. Danza de origen aymara en Taraco

Figura 23. Teorías en torno a la morenada

Fuente: Elaboración propia

(Beltrán Heredia, 1956; Cuba, s. f.; Fortún, 1976, 1995; Maidana, 2004; Mendoza Salazar, 1995; Paredes de Salazar, 1976; Soux, 1992).

Todas estas investigaciones aportan desde los matices para el posible origen de un género que definitivamente no posee las mismas motivaciones que en antaño.

Para profundizar en torno a lo anterior, se hace efectivo hablar de una evidente similitud y “préstamo” en cuanto a los usos de dos posibles danzas/músicas pertenecientes al período situado entre los años 1850 y 1920: “*Los morenos*” y los “*misti sikuris*”.

#### **4.2.3 Los morenos y los misti sikuris**

Los *morenos* pertenecen a la primera etapa de difusión masiva de la morenada, período desde donde se proyectaron elementos que hasta el día de hoy permanecen vivos, como por ejemplo el uso de ciertos personajes de la danza de aquellos años.



**Figura 24. Morenos. "Trajes llevados por los indios en la peregrinación al santuario de Copacabana"**

Fuente: Robinson Wright, 1905

Una de las principales características que separan a los morenos de la morenada actual tiene directa relación con el sentido del género a estudiar. Si bien los primeros también permanecían a una elite –en este caso mestizo/criolla- capaz de establecer códigos de superioridad para sí mismos; le otorgaban a la puesta en escena de su danza un sentido jocoso, cuestión propia e inherente a muchas danzas pertenecientes al territorio boliviano; a diferencia de lo que ocurre con la *morenada* actual, género que es todo lo opuesto a la liviandad jocosa y risueña del pasado. La *morenada* en el presente plantea un estímulo de poder, clase, prestigio, seriedad y estatus a sus participantes, equivalente a un modelo de diferencias de clase potente, cuestión que transformará a ésta última en un índice medidor de estatus y posición social para los aymaras urbanos comerciantes, entre otros.

El otro grupo es el representado por los extintos “*misti sikuris*”, danzantes y músicos correspondientes a grupos humanos mestizos quienes se caracterizaban con un vestuario muy similar al de “*Los Morenos*”, pero con una efectiva diferencia musical: los Misti incluían en su performática al elemento musical del soplido del *siku* como parte de su representación. En este repertorio será posible encontrar efectivamente al uso del *huayno* como parte importante de un repertorio de *sikuriada* que incluía – entre otros- a *habaneras, marchas, cuecas*, y otros ritmos de moda mestiza en clave de “*zampoñada*”.



**Figura 25. Misti sikuris en 1920.**

Fuente: Cordero en Eveline, Sigl y Mendoza Salazar, 2012

¿Serán los *misti sikuris* y los *morenos* parte del mismo grupo social existente en el período de 1850-1920? ¿Habrán sido los *misti sikuris* la sección musical de los

danzantes morenos? Si es así ¿Habrán sido las sikuriadas las bases fundantes de las músicas de “*los morenos*”? Si la *sikuriada* cumple ese rol, *el huayno* prevalecerá como su gen unificador, pero ese es un tema abierto, en vías de distante resolución, aunque –en caso de que tengamos razón- permitiría abrir puertas en el reconocimiento de los ingredientes de una identidad local mestiza que elementos tan potenciales como el *huayno* permitieron generar.

Hoy en día resulta difuso localizar posibles genes del *huayno* en la música de morenada actual –más allá de la instrumentación en el caso de las agrupaciones de música popular-. Aun así existen ciertas excepciones a la regla. Como en toda el área andina, el desuso de aerófonos de tradición autóctona que migraban hacia la preferencia de los bronces, invitó al desarrollo de una mayor riqueza armónica, trabajos dinámicos, polifónicos, de contrapunto y otros tantos, relacionados a la concepción musical occidental. Al mismo tiempo esta modificación paradigmática invitó a relevar a los aerófonos andinos (con excepción del *siku*) al campo de músicas tradicionales o autóctonas que se transformaron en los principales depositarios de las músicas prehispánicas, coloniales y republicanas de origen indígena.

Aun cuando este suceso sea la norma general, es posible ejemplificar una variante en el presente con la *morenada de Charazani*. La principal característica de la

*morenada* citada ocurre en el uso musical de pífanos<sup>64</sup> o *phalawitos* y *sikus* que acompañan a la danza junto a la característica caja challera andina.

Antonio González Bravo nos dice sobre cuál es el antiguo marco de las danzas mestizas: En su monografía ‘Músicas, instrumentos y danzas indígenas’, basado en una documentación confiable, nos plantea que el pífano o flauta travesera es un instrumento importado por los españoles del viejo continente que se ha naturalizado, pero menos utilizado que los *sicus, qinas, pinkillos y las tarqas* (…). Las danzas que responden a este criterio son *Morenos, Llameros, Kullawas, Aukiauqui y Chunchos*, que son ejecutados con pífano en el altiplano norte, mientras en el altiplano central era interpretado para la Danza de los Morenos con *qina*. (Valeriano, 2004).

Escuchando la música de la *morenada* de *Charazani* es posible localizar parámetros evidentes del *huayno* – en la instrumentación, rítmica funcional de las cajas challeras y proximidad con otros géneros de procedencia directa del *huayno*- más no en la danza. Esto último permitiría intuir la existencia de una separación inicial entre el modo de bailar la música del *huayno* y la posición que “el *moreno*” establecería al momento de danzar, imitando pasos de la marcha europea, con elegancia y prestancia más propios de una sociedad medio alta, que de una otrora sociedad que recurriría al *huayno* para posicionar otro estatus, una cuestión muy común en las músicas latinoamericanas del 1850-1920. Es probable que se haya utilizado la forma musical del *huayno* como medio expresivo para generar movimientos dancísticos que no tenían correlación alguna con la sonoridad del género. Este último parámetro

---

<sup>64</sup> Aerófono colonial de tipo indo/mestizo

se mantuvo con la llegada de los grupos sociales aymaras quienes perpetuarían esta forma dancística/musical que con la llegada de los bronce se adaptó a un “dos por cuatro” más próximo a una marcha que a una forma musical prehispánica/colonial/republicana.

### Morenada de charazani

♩ = 95

Pífano y sikus *f*

Caja challera *mf*

Chinisko *mf*

Bombo *mf*

The image shows a musical score for 'Morenada de Charazani'. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 8 and the second at measure 16. The instruments are: Pf. y S. (Piano and Strings), C. ch. (Caja ch'allera), Chnk. (Chinisko), and B. (Bombo). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and rests, with repeat signs and first/second endings.

### Transcripción 8. Morenada de Charazani.

Fuente: Elaboración propia.

La “*morenada de Charazani*” pertenece al selecto grupo de morenadas sin bronces. A diferencia del bombo de la morenada moderna de cuatro tiempos, el bombo de *sikuri* irá marcando tres de los cuatro tiempos cuaternarios (en este caso binario), cuestión que será complementada con un *chinisko*<sup>65</sup> que jugará con los tiempos del membranófono previamente nombrado, expresando así flexibilidad rítmica. Al mismo tiempo, la caja ch´ allera (*chayera*) –puede ser redoblante también- irá marcando una estructura constante de semicorcheas y corcheas que perpetuará la base

<sup>65</sup> Especie de metalófono colonial de gran tamaño

rítmica. Este molde rítmico navegará entre el mar de un *huayno* versus una marcha que será reafirmada con *sikus* y pífanos emitiendo una melodía pentátona mayor de tipo híbrida. Esta resultante melódica tiene coherencia con la construcción de los pífanos y sikus –afinados en la mayor- que estarán diseñados para emitir líneas melódicas organizadas en la pentatónica estudiada en capítulos anteriores.

Si bien los *misti sikuris* y los *morenos* pertenecían al llamado grupo social “medio alto” -dentro del rango de las capas mestizas-, a medida que fueron cambiando los parámetros de inserción cultural en la ciudad de La Paz también fue posible ver como se suprimían ciertos géneros, se generaban otros, y cómo también surgía la apropiación de elementos que una clase social dejaba para la llegada de otra.

Lo existente con el paso de “*Los morenos*” –subgénero perteneciente a capas medias, mestizas- hacia “*la morenada*”-el mismo subgénero, pero ahora utilizado por aymaras urbanos llegados a la ciudad- resulta un elemento de importancia trascendental para comprender el presente del género en la actualidad.

La *morenada* actual resulta un universo de tradición mestiza, de simbología aymara en el campo visual, de poder, política y erotismo que no diluye, sino que se fortalece con la generación de mayor repertorio, con el amasamiento de importantes fraternidades que exigen ciertos requisitos para pertenecer a ella y que direcciona el presente de los principales carnavales andinos en el estado nación. (Carnaval de Oruro, Gran Poder, Entrada universitaria, etc.).

Dentro de la diversidad de repertorio existente para la *morenada*, es posible encontrar cuatro enfoques de temas en el texto.

Primero (y al igual que los *caporales*), la canción de amor de pareja tendrá interesante protagonismo, integrando constantemente guiños al género ya sea desde las matracas, el baile, la devoción u otro:

- **Textos de amor de pareja:**

- a) “[...] Volverás, ya lo verás, sufriendo y llorando mi querer de rodillas a mis pies [...].” (“Nada que ver” – Qolqe Tikas, 2019).
- b) “Al año que viene volveré a cantar por ti, al año que viene volveré a bailar por ti, suenan las matracas de este corazón, linda morenita idilio de mi amor [...].” (“Idilio” – Maria Juana, 2017).
- c) “[...] No sabes cuánto soñé este encuentro mi amor, al compás de las matracas te esperaba que ilusión, la promesa yo cumplí de bailar por ti amor, eres mi pasión, mi vida, la esperanza de amar [...].” (“Yo te amaré” – Renovación andina, 2019).

- **Textos de ritos mortuorios:**

Posteriormente aparece un interesante acápite: la muerte. Existen diversas melodías destinadas al rito mortuario desde el canon de la *morenada*:

“En la soledad de tu alma ay vidita has de llorar muy triste mi partida No quiero honores, no quiero flores eso es maldad, solo quiero que me toquen morenada [...].”  
(“En la soledad” – Sumbay, 2013).

- a) “Entre la vida y la muerte me encuentro y esta es mi traición, poco a poquito me estoy muriendo, pobre de mí. [...].” (“Entre la vida y la muerte” – Sangre aymara, 2012).
- b) “Mientras tenga vida y salud seguiré bailando la morenada, porque cuando muera que voy a llevar, solito en la tumba me van a dejar [...].” (“Vida y salud” – Hiru hichu, 2010).
- c) “Ay te fuiste destrozado el corazón solo sin buscar ayudar a tu dolor, demostrando al mundo sin ningún temor que un hombre también puede morir de amor. Ahora te llorarán los que tanto has querido, los cocanis, centralistas, Oruro entero. Tu ejemplo de unidad, de amistad y cariño, recordamos con gran pena lindo jilguero [...].” (“Pa ´ l Jacha” – Llajtaymanta, 2015).

A continuación, la siguiente temática de textos tiene directa relación con la devoción del bailarín o músico ante la virgen, o sus filiaciones. Ahí aparecen constantemente agrupaciones de baile como “los cocanis”, “los centralistas”, entre otros:

- **Textos de filiación y devoción:**

- a) “No queremos ropas, no queremos premios porque bailamos por fe y devoción. Porque los que bailan por ser los primeros, llevan en el alma solo ambición. Orgulloso me siento de ser un intocable demostrando en gran poder: fe y devoción.” (“Por fe y devoción” – Hiru hichu, 2008).
- b) “Por mi carnaval morenita, a mi Oruro vengo desde lejos, por mi virgencita santa a cumplir mi promesa. Como mi Oruro no hay (no hay), como los cocanis no hay (jamás) [...].” (“Flor de cocani” – Sumawa, 2012).
- c) “Yo quiero bailar con mi morenada central, en sus veinte años locura total. En Sucre la capital, mi morenada es central, amigos por siempre, locura total [...].” (“Locura total” – Viento andino, 2012).
- d) “Yo soy orgulloso y estoy orgulloso de ser un moreno, sin ti soy feliz, no me haces falta [...].” (“Manguero” – Jinamanta, 2012).

Por último, serán los textos de contexto social los que terminen por redondear el canon de la *morenada*. Textos ligados a los oficios, a las reivindicaciones sociales u otro similar completan el contexto de la *morenada* aymara urbana:

- **Textos sociales**

- a) “Por ella doy mi vida, patria Bolivia, ya no lloren por ella señores, por nuestra coca. Es la tradición andina de los ancestros [...].” (“La hoja de coca” – Banda espectacular Central Cocani, tradicional).
- b) “Patria vida o muerte, patria vida o muerte, soy de los rebeldes en el gran poder [...] seguiremos adelante, todos juntos te decimos hasta siempre

comandante [...]” (“Patria vida o muerte”- Los verdaderos rebeldes extraños del pelo largo, 2008).

- c) “Transportista soy, libre y solterito como el corazón sin compromiso. Un amor por aquí, otro por allá, brindo con cerveza por mis amores [...]” (“Transportista” - Banda espectacular Central Cocani, 2004).

### **4.3 Ritmos de tradición autóctona**

#### **4.3.1 Los lichipayus:**

Aerófono aymara que le da el nombre a la danza. Su uso musical –en tropa- se sitúa en época de estación seca. “Se baila para que no haya mal año, para que el año siga bien, para que no haya helada, granizada. Los hombres se visten de pollera blanca, con ponchos pequeños.”(Eveline, Sigl y Mendoza Salazar, 2012, p. 697). Sigl y Mendoza recopilan diferentes hipótesis en torno al nombre de *Lichipayu*. Algunas de estas se asocian al oficio de llevar la leche; otras establecen una posible relación entre el pollerín blanco que utilizan los músicos-bailarines y la ropa de los sacristanes (Gutierrez y Gutierrez, 1998) y una última que asocia la denominación *lichipayu* desde el concepto *quichipayu*, de *quichi*, “animal que tiene las orejas paradas”, y *wayu*, “llevar una sola llama amarrada y tirada por una soga”.(Eveline, Sigl y Mendoza Salazar, 2012, p. 697).



**Figura 26. Lichiwayu de Ayopaya.** *Su vestimenta resulta completamente distinta, más parecida a la utilizada por los quena quenas.*

Fuente: Eveline, Sigl y Mendoza Salazar, 2012

Es posible localizar el uso de los *lichwayus* en distintos poblados bolivianos permitiéndosele encontrar modificaciones en cuanto al uso de la vestimenta más no en cuanto a la musicalidad rítmica surgida desde el *huayno*. Este elemento permanecerá intacto al interior de las agrupaciones de *lichwayus*.

Una característica interesante a comentar es la experiencia ofrecida por los *lichwayus* de Oruro, ciudad en donde se da uso a la danza/música en el mes de Julio. Coincidentemente con *San Santiago de Quebe* (25 de Julio), es posible encontrar el uso exacto y fidedigno de los *lichwayus* en la fiesta de *San Santiago de Poopó* (25 de Julio), coincidencia que permite establecer una posible relación y/o migración del subgénero desde Bolivia hacia el altiplano local. Comentan Sigl y Mendoza que hay *lichwayus* en diferentes partes de Oruro, pero donde se los interpreta con mayor predominio es en la fiesta de *Santiago de Poopó*:

(...) justo antes que comience el ‘mes de la pachamama’, y a tiempo para influenciar en las nevadas, ya que, mientras éstas sean más precoces, mejores serán los cultivos; antes del 15 de Agosto, buenas cosechas; poco después del mes de Agosto, cosecha mediana; nieve tardía, cosechas pobres’. Hasta los años 1960, esta relación con la nieve y con el agua se manifestaba también en una teatralización de la caza de la vicuña que deja entender que el *Lichiwayu* es una variante del Choquela que en décadas y siglos pasados y bajo distintos nombres parece haber sido muy difundido no sólo en el departamento de La Paz, sino también en Oruro (...). El atuendo sigue siendo elaborado con chankhas, hilos gruesos torcelados de llama, (...). La referencia a la nieve se encuentra tanto en el faldón plisado blanco (llamado sabanilla, sabanisa, cintura o centro) utilizado por los músicos-bailarines, como en el sentido mismo de la danza. (Eveline, Sigl y Mendoza Salazar, 2012, p. 697).

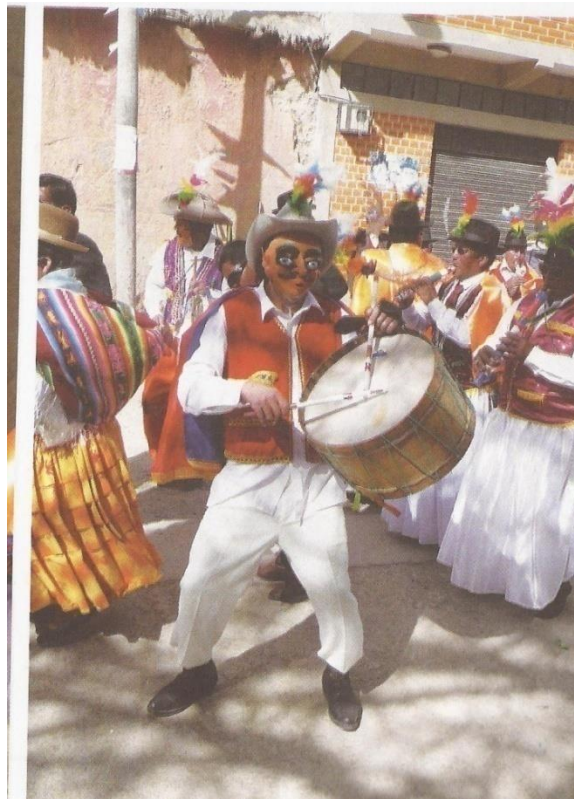
Junto con estas descripciones, se logra comprender más de los lichewayus con las entrevistas realizadas a comunarios de Quebe:

“De los lichewayus representa el pollerón por ejemplo a la nevada [...] ese tiempo aquí es temporada en esa región, hay bastante nieve”. (M.G, entrevista, 2015).

“Las sabanillas, esto significa pues, aquí tenemos un cerro, la nevada, agua también es. La pollera blanca, que representa la nevada”. (H.C, entrevista, 2015).

Resulta evidente la fortaleza performativa de esta danza, entendiendo a la performatividad como un cúmulo de elementos (entre ellos la música y la danza, en función de un objetivo mayor).

El lichiwayu es para llamar la nieve, ¿no?, y esperan la nieve para iniciar el barbecho, o sea el empezar a trabajar la tierra [...] Es que prefieren en invierno que nieve o granice, antes de empezar el barbecho, que nieve o granice, porque va descongelándose lentamente, y va penetrando la humedad en la tierra, entonces es más fácil roturarla, diremos en profundidad, se humedece más, en cuando llueve se escurre muy rápido y solamente la superficie se moja, no adentro, entonces el lichiwayu acá tocan principalmente para llamar a la nieve o al graniza en invierno. (Ricardo Solíz, entrevista, 2015).



**Figura 27. Lichiwayus de Poopó.** *Su vestimenta –omitiendo el uso de los personajes con máscaras– resulta muy similar a los lichiwayus de Quebe.* Fuente: Eveline, Sigl y Mendoza Salazar, 2012

### 4.3.2 La sikuriada:

Hemos decidido utilizar el denominativo de “*sikuriada*” para englobar a todos los subgéneros que comprendan el uso del siku en modo de tropa. En este acápite podemos nombrar a los *chiriwanus*, *suri sikuris*, *lakita panqara*, *qhantus*, *palla palla*, *sikuris de Italaque*, *Jach´a siku/takiri*, *siku moreno*, *arachi/ayarachi*, *chumeños*, *much´ullis*, *sangas*, *mimulas*, *torito sikuri*, *saxra sikuri*, *jula julas*, *zampoñadas*, entre otros subgéneros bolivianos que utilizan al siku como una sonoridad definida.

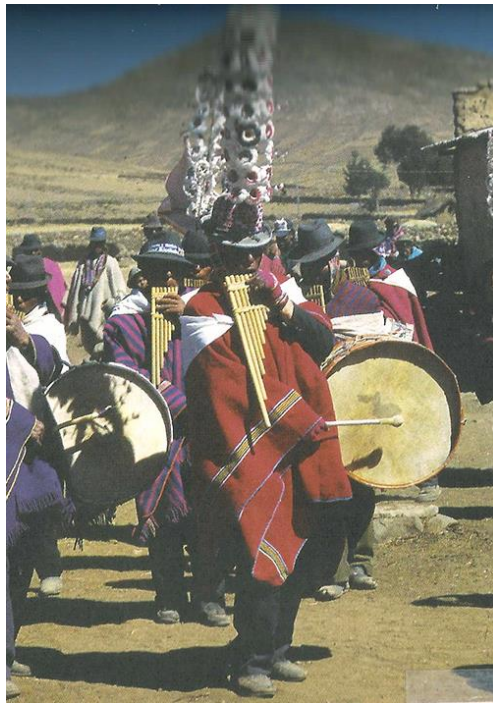
Al estudiar al siku comprendemos como éste se transforma en una segunda voz para la población centro sur andina. Si la primera voz es la humana, el *siku* se entenderá como una extensión de ésta. Por lo mismo, la importancia de este aerófono ha sido y sigue siendo esencial para el quehacer identitario de los pueblos andinos. Es probable que el *siku* tenga un origen en algún lugar de los andes centrales hace más de 7.000 años (Bolaños, 1988), período en donde su funcionalidad musical se ha visto multiplicada para la generación de diversos géneros musicales/dancísticos. Dentro de las características de la *sikuriada*, existe la peculiaridad surgida desde la interpretación dual de la pregunta/respuesta de los intérpretes. Pérez de Arce comenta que ya durante la cultura moche (si no antes) se conoce su ejecución pareada, tal como subsiste hasta hoy. Consiste ésta en considerar cada instrumento como constituido por dos mitades complementarias (*ira y arka*, en aymara), tocadas por dos personas. (Pérez de Arce, 1995c). En cuanto a las características técnicas, es posible reconocer a la caña de bambú como el principal material de confección de

los *sikus*, aun cuando en el presente sea posible visualizar tropas de *sikus* con tubos de pvc (*lakitas*), vidrio y metal. En el uso de la tropa existen distintas medidas (tamaños) que dan por objetivo generar un desarrollo funcional de las distintas voces. Ante eso se encuentran medidas de *chilis*, *maltas* y *zanjas* en primera, segunda (bajos) y tercera (contras) voces.



**Figura 28. Chiriwanus. Capitán de baile.**

Fuente: Sigl y Mendoza Salazar, 2012.



**Figura 29. Lakita panqara.**

Fuente: Sigl y Mendoza Salazar, 2012



**Figura 30. Capitanes de Chiriwanu.**

Fuente: Baumann, 1979



**Figura 31. Arachi de Romero Pampa. Umala.**

Fuente: Sigl y Mendoza Salazar, 2012



**Figura 32. Qhantus en el poblado de Curva.**

Fuente: McFarren en Sigl y Mendoza Salazar, 2012.



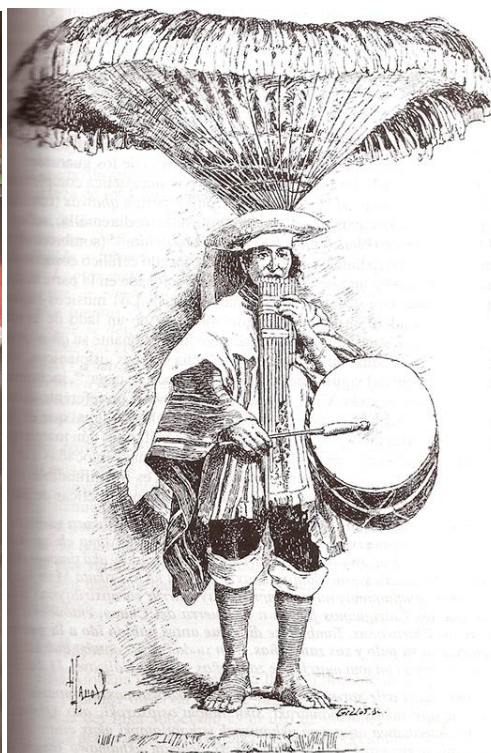
**Figura 33. Lakita de mocomoco.**

Fuente: Sigl y Mendoza Salazar, 2012



**Figura 34. Palla palla de Calangachi.**

Fuente: Sigl y Mendoza Salazar, 2012



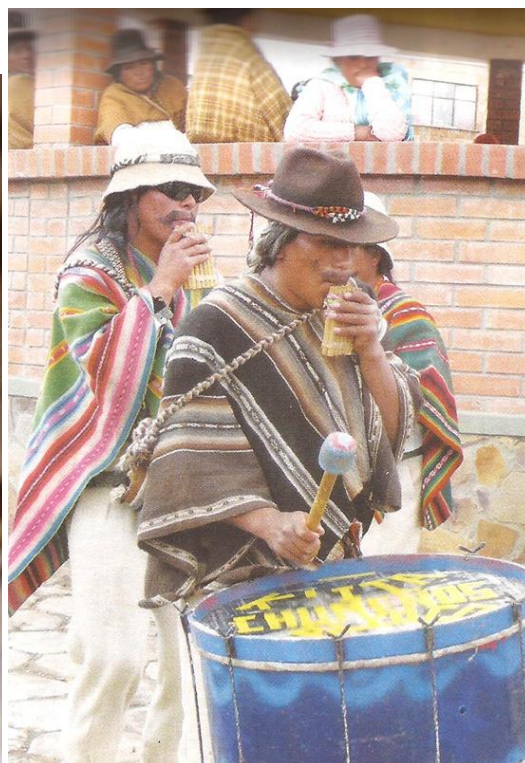
**Figura 35. Sikuri de Italaque.**

Fuente: Bresson, 1886



**Figura 36. Arachi de Inquisivi.**

Fuente: Sigl y Mendoza Salazar, 2012.



**Figura 37. K´ita Chumenos.Pucarani.**

Fuente: Sigl y Mendoza Salazar, 2012



**Figura 38. Mimulas.**

Fuente: McFarren en Sigl y Mendoza Salazar, 2012



**Figura 39. Lakita de Satatotora.**

Fuente: Sigl y Mendoza Salazar, 2012



**Figura 40. Inca Sikuris. Santiago de Huata.**  
Fuente: Sigl y Mendoza Salazar, 2012.



**Figura 41. Torito sikuri. La Paz.**  
Fuente: Sigl y Mendoza Salazar, 2012



**Figura 42. Jach' a siku. Curahuara de Carangas.**  
Fuente: Sigl y Mendoza Salazar, 2012



**Figura 43. Jula Julas de Challapata.**  
Fuente: Sigl y Mendoza Salazar, 2012



#### Figura 44. Much'ulli. La Paz.

Fuente: Sigl y Mendoza Salazar, 2012

A continuación, profundizaremos en torno a un tipo de *siku* existente en Bolivia, y que genera especial interés por la similitud generada con los sikura locales.

El *suri sikuri* es uno de los tantos estilos de sikuriada existente en Bolivia. En él vemos a un instrumento de caña que tiene una característica especial: el poseer una sola hilera de tubos con todas las notas musicales (aproximadamente 14 a 17 tubos).

Esta característica resultará esencial para la definición musical de los intérpretes, quienes irán alternando el sonido unísono, es decir, que con *suri sikus* iguales, un músico tocará una nota y otro le responderá inmediatamente en la misma nota a manera de eco. (Uribe Taboada, s. f.). Al mismo tiempo cada uno de los sopladores irá llevando el ritmo con un bombo *wankara* que se colgará en su brazo izquierdo.

Otra característica –extramusical- tiene relación con el uso de las plumas del *sur*<sup>66</sup>, ave que le da el nombre al estilo (*suri sikuri*= ñandú que sopla el siku), y que el soplador llevará consigo como una especie de “tocado” arreglado especialmente para la acción musical.

Es posible encontrar todos estos elementos –con leves variaciones- en los *sikuras* que comprenden la comuna de *Colchane* (*sikuras de Cariquima, Enquelga, Quebe*).

---

<sup>66</sup> Ñandú.

- **4.3.3 Tarqueada:**

Si bien la *tarqueada* no es un estilo que se interprete en la comuna de Colchane (Chile), es debido reconocer y precisar el profundo avance que ha tenido este subgénero particularmente en la región de Arica y Parinacota. En la actualidad es posible encontrar agrupaciones de tarqueada en la citada región, en Iquique, Calama e incluso en la Región Metropolitana. Es evidente que esta investigación no se resolverá como un estudio organológico profundo del aerófono en sí (cuestión innecesaria para las necesidades del presente trabajo), sino que aportará a tan solo una de las diversas aristas del aerófono andino; aquella centrada en las formas y procesos que motivaron a cierto territorio de la región centro-sur andina a utilizar a una estructura performativa como elemento identitario del panorama aymara chileno. La *tarqueada*, como definición, nos traslada a la dualidad de música y movimiento, una cuestión inherente a las performáticas centro sur andinas. Este género musical y coreográfico es empleado principalmente en los territorios que bordean al lago Titicaca (departamento de Puno en Perú y de La Paz en Bolivia), el occidente boliviano considerando a sus valles andinos (Oruro y Potosí), el altiplano del norte grande de Chile (regiones de Arica y Parinacota; Tarapacá) y el noroeste de Argentina (provincias de Jujuy y Salta); considerando que a estos dos últimos países habría llegado a través de corrientes migratorias iniciadas desde el centro sur boliviano (Civallero, 2015).

Su nombre lo recibe desde la *tarka*<sup>67</sup>, una flauta de pico, maciza, con perforaciones frontales, tallada en un listón de madera, a veces de sección cuadrada y a veces de sección redondeada que además tiene un sonido, ronco, estridente y fluctuante (Copa Choque, 2010). La peculiaridad de ese sonido característico proviene de la oscilación del chorro de viento sobre el bisel asociado al campo acústico del tubo (Gérard, 2007) a lo que se le agrega un ligero *chaflán*, técnica de la *luthería* que desvía el soplo del intérprete más afuera del bisel de la ventana (González Bravo, 1969) , sufriendo una trepidación que determina el característico timbre del instrumento. Es este sonido rajado, también llamado *tara*, el que define la interpretación de la *tarqueada*. El sonido *tara* define a las cosas que son dobles, gemelas: dos papas atadas, dos cerros contiguos, recipientes contiguos, etc., y en el caso del aerófono se refiere a que el sonido sería doble (Stobart, 1996) cuestión que musicalmente definiríamos como la principal acción idiomática de este aerófono. Su origen es un tema controvertido ya que no existen pruebas concretas que relacionen al aerófono con un origen prehispánico aun cuando algunos investigadores lo propongan. Ciertamente hasta el momento se estima un origen postcolonial/republicano del instrumento siendo éste el fruto evolutivo de algún tipo de *pinquillo* existente en las cercanías del lago Titicaca que se fue modificando poco a poco, generando resultantes en otros

---

<sup>67</sup> *Tarka*” más el sufijo castellano “*ada*” que significa “agrupación de tarkas”.

departamentos tales como Oruro y Potosí y pasando a ser desde un viento fabricado de la caña de bambú o carrizo hasta ser el instrumento de madera *tarco*<sup>68</sup> con su particular embocadura que conocemos en la actualidad. (Borras, 2010; González Bravo, 1937; Mamani, 1987; Suárez Eyzaguirre, 1987). En la *tarqueada* son sus sopladores (12 o más) los encargados de generar un *tutti* melódico subdivido en tres medidas distintas: *ch' ilis* o *tiples* (*pequeños*), *malas* (medianas) y *taykas* (grandes).<sup>69</sup> Cada una de estas medidas posee una afinación estimada de quintas y octavas justas (aproximadas) que permite establecer líneas melódicas paralelas que avanzan armónicamente hacia lo que occidentalmente definiríamos como homofonía.

La *tarqueada*, rítmica y coreográficamente, es un hijo del multigénero *huayño*. En ella encontramos a una manifestación de alegría, ya sea por los muertos, por la buena producción, la marcación del ganado o en el marco de fiestas cívicas y patronales (Eveline, Sigl y Mendoza Salazar, 2012). Su nombre puede variar al de *anata* debido a que se interpreta y baila principalmente en épocas de carnaval (trad: *anata* en aymara).

---

<sup>68</sup>En la actualidad la mayoría de las tarkas no se construyen de tarco, sino que de madera mara (también conocida como caoba).

<sup>69</sup> En otras tropas es posible encontrar hasta 5 tipos de medidas distintas.



**Figura 45. Tres medidas de tarkas.**

Fuente: Elaboración propia

Este instrumento (al igual que todas las flautas de pico ya sean *pinquillos*, *rollanos*, etc...) y su performática son inherentes al contexto ritual y a los ciclos agrícolas definiéndose éste como un instrumento de tiempo de lluvia (Beltrán Henríquez, 2003), período que posee una entramada relación con las almas que conviven con los vivos desde el rito de todos santos, en noviembre, hasta el carnaval (Gérard, 2007) cuestión que hasta el presente se ve fielmente respetada en el contexto rural del instrumento (festividades de las diversas comunidades), incluyendo en esto último a algunos poblados aymara chilenos que llevan consigo la práctica de la tarka.

Gran parte de los géneros musicales autóctonos del centro sur andino (*sikuriadas, lakitas, qenaqenas, lichipayus*, etc.) responden en el presente a un patrón musical estructural conocido como forma canción binaria (Copa Choque, 2010). En él vemos a dos grandes frases (A y B) que van funcionando temporalmente (con leves alteraciones) hasta concluir, dando pie a un *da capo* que permite una perenne repetición.

Las *tarqueadas* toman este componente como un elemento estructural. Desde otro plano, resulta relevante también nombrar el trabajo en “*tropa*” o “*pandilla*” organizado desde el mando de un director – quien define los cambios de un tema a otro como también puede oficiar de arreglador o compositor–; el uso de los *llamados*<sup>70</sup> que vienen a ser el símbolo identitario de cada comparsa; o también el agregado de las *dianas*<sup>71</sup> en otros contextos anexos a la *tarqueada* “clásica”. Todos estos elementos permiten conjeturar hasta ahí un modo único de *tarqueada*, cuestión que se fragmentará al develarse en el corazón performativo de ésta a dos caminos viables que le permitirían autodefinirse musicalmente: la performática urbana y la rural.

Hoy en día es imposible resolver un modo único de interpretación de *tarqueada* puesto que aquello sería inherente a la naturaleza cambiante de

---

<sup>70</sup> El llamado es un elemento (que como bien dice su nombre) permite llamar a la tropa para iniciar la *tarqueada*. Éste es característico de cada agrupación diferenciándose unos de otros.

<sup>71</sup> Las *dianas* son breves e intensas piezas musicales de tradición occidental utilizadas por las tropas para cerrar su participación como también para celebrar algún suceso durante las festividades y ritos andinos.

este género andino. Ante eso, poblados como *Socoroma o Caquena* son fieles representantes de esta última acepción, aportando – a su manera- a la natural riqueza de un género que posee tal cual abanico la cualidad de generar variedad en las formas interpretativas según sea el territorio en donde se aplique.

Performáticas con una fuerte contradicción – *tarqueadas* urbanas en contextos rurales y viceversa-, con préstamos de repertorio que posibilitan el flujo musical que acaba en una idiomática propia, como también la vigente apropiación del género en otros poblados, es un tema recurrente que se extrapola a todo el territorio andino, y a un montón de géneros musicales que circulan sin pasaporte alguno por los territorios que colindan junto a lo que hoy conocemos como norte grande chileno.

Ante eso, y particularmente desde la *tarqueada*, no podemos negar el aporte realizado por músicas y coreografías surgidas desde naciones vecinas hacia las prácticas musicales del territorio andino chileno. Si bien se asume en los territorios chilenos, bolivianos y peruanos un proceso histórico cultural muy distinto desde 1879 -cuestión que ha mermado en los usos, desusos y transformaciones de algunas tradiciones- esto no se ha visto develado en prácticas intangibles capaces de afianzar lazos identitarios, cuestión que se moviliza desde la invisibilidad hacia la performática tangible con la *tarqueada* como un posible ejemplo.

- **4.3.4 Identidad boliviana: Representación y otredad local**

Adolfo Costa du Rels dijo alguna vez que “la música en Bolivia es el viento”<sup>72</sup>. Esta frase resume gráficamente lo que la musicalidad orgánica de un territorio ha sido capaz de realizar. Más de cien aerófonos de clasificación distinta, el desarrollo y producción de una centena de bandas de bronces, la proyección en el presente de diversos ritmos folklóricos y una constante auto renovación, son tan solo una parte de lo que la historia musical boliviana ha aportado al sonido musical de Latinoamérica. Negar el desarrollo o inmiscuirse en discusiones carentes que muchas veces, acompañada de nacionalismos vergonzosos, intentan denostar o expropiar el origen fecundo de un pueblo diverso y plurinacional, no hace más que remarcar la importancia que esta parte del territorio andino ha otorgado al panorama musical, al repertorio popular, a la investigación etnomusicológica y a los estudios sociales de música popular del continente.

---

<sup>72</sup> Adolfo Costa du Rels, escritor e intelectual boliviano (1891-1980)

	Tradición autóctona	Tradición Folklórica
<b>H</b>	Ayawaya-Alferez-Anatiri	Caporales-Doctorcitos-Inkas-Jalq'as
	Arachi de Inquisivi/Romero Pampa	Kallawayas-Kullawada-Llamerada
<b>U</b>	Cambraya- Chatre- Chayripuli	Misti sikuri- Morenada-Ollantay
	Chaxis- Chayaw anata- Chiriwanus	Paceñada-Potos-Suri sikuri (folklórico)
<b>A</b>	Ch'isqui- Choquelas-Inka sikuris-Jach'a siku	Tinku(folklórico)
	Jula julas-K'ita chumenos-Kirki	
<b>Y</b>	Lakita panqara/mocococo-Liberia	
	Lichiwayus-Marcada-Mimulas-Mokolulu	
<b>N</b>	Montoneros-Moseñada-Muyu-Much'ulis-Muyu	
	Palla palla-Tarqueada-Qhantus-Quena quenas	
<b>O</b>	Sangas- Sikuris de Italaque-Simp'anaku- Suri sikuri	
	Torito sikuris-Waychu-Wari wawita-Wititis...	

**Figura 46. El huayno en Bolivia.**

Fuente: Elaboración propia

Resulta interesante visualizar como hoy el panorama musical del centro sur andino se subordina al repertorio popular y a los ritmos surgidos desde la Bolivia actual. Cuando el pasado histórico y presente político del cordón umbilical andino (Bolivia, Perú, Chile) no hace más que tensionar las relaciones cotidianas, la música como patrimonio inmaterial se sumerge bajo estas discusiones y entabla diálogos basados en la tradición dinámica de la

cultura aymara que hoy se proyecta en grupos humanos mestizos con total naturalidad.

#### **4.4 PERÚ: Posibles presencias del huayno en el presente y evidentes legados en la musicalidad Tarapaqueña actual**

El *huayno* en Perú es parte del respiro cotidiano. Su uso se encuentra extendido desde la selva o región amazónica, cruzando la zona costera o desierto costero, hasta la sierra o región andina. Si bien la temática es profunda, nutritiva en sus variedades y posibilidades regionales, vemos respectivas debilidades en donde el ámbito académico no ha tenido el debido carácter, siendo este último el principal responsable de un inacabado estudio. Dice Raúl Romero que “a pesar de la abundante bibliografía disponible concerniente a la música tradicional andina del Perú, aún existen algunas áreas largamente ignoradas. Aquella irregularidad puede explicarse por el marcado carácter individualista de la investigación musical en el Perú, y la inexistencia de la carrera de musicología en el país.” (Raúl Romero, 2002). Este asunto –que en los últimos años ha pasado por una renovación epistemológica- ha intentado generar considerables mapeos y nuevas reflexiones al integrar panoramas musicales que antes no eran tomados en cuenta. Son estos panoramas – o subgéneros musicales- los que han terminado por influenciar a puntuales prácticas musicales de la región de Tarapacá. Separaremos a la inextinguible musicalidad peruana –de la cuál ocuparemos solo un bajísimo porcentaje- en dos acápite: Por una parte, realizaremos una general revisión de algunos ritmos de la

tradición autóctona, asunto que intentará realizar un paralelo para con las prácticas rituales realizadas en la región de Tarapacá, antiguo territorio de la vecina nación. En el presente es debido precisar la fuerte influencia musical boliviana, más no peruana -especialmente el ámbito musical 'tradicional'- dentro de las festividades de la región y particularmente desde la festividad de *San Santiago de Quebe*, cuestión que tendrá completa oposición al ingresar al segundo acápite. Esta subsección estudiará la importante influencia de la música mediática peruana.

“En sus variantes más difundidas, cantado por los *mistis* (miembros del antiguo sector señorial), los mestizos y amplios sectores de origen serrano en las grandes ciudades serranas y costeñas, el *huayno* alcanzó, en el Perú, el estatus de canción representativa de la cultura “*serrana*”. En este sentido, el huayno cantado llegó a ser, desde hace varios decenios, la canción andina más difundida y comercializada”. (Lienhard, 2005). Las maneras y modos de producción del *huayno* peruano para generar distintos subgéneros identitarios desde diversas esferas, sean ya *huayno electrónico*, *cumbia chicha*, *cumbia sureña*, *tecno cumbia*, etc., ha terminado por influenciar fuertemente el campo musical masivo de la región local chilena junto a las correspondientes festividades ligadas a la meseta andina. Esta influencia se ejercerá principalmente en el grupo etario juvenil apropiándose éste último del uso de repertorio, de la puesta en escena y por consiguiente de la generación –creación- de repertorio local basado en la idiomática musical andino peruana. Para eso nos centraremos fuertemente en el proceso de renovación de las músicas andinas

peruanas entendiendo su propio proceso para estimar una comparación con el proceso local.

#### 4.4.1 Ritmos de tradición autóctona y folklórica


Dentro de la maciza variedad de ritmos y danzas pertenecientes a la meseta andina peruana, abordaremos algunos de los registros obtenidos desde el departamento de etnomusicología de la PUCP. Todos estos ritmos buscarán sostener posibles y estrechos vínculos con el huayno ya sea por la performática del baile, por la rítmica, la diversidad del texto o los modos de interpretar los diversos aerófonos.

Ritmos de adoración y agrícola:

1. **Palla:** Interpretado según sea el territorio por pinquillos, roncadoras<sup>73</sup> e incluso por bronces sumado a bombos *wank'ara*, La danza de las *pallas* será una representación de baile y canto femenino de tradición incaica en donde el ingreso del hombre aparecerá desde la interpretación musical como también desde la inserción de personajes figurines.

Moderato (♩ = 95)

bombo wank'ara



Transcripción 9. Bombo de la danza de las pallas.

Fuente: Elaboración propia

<sup>73</sup> Se estima un posible aporte afro desde la llegada de las roncadoras





**Figura 47. Huaylas.**

Fuente: Daniela Salazar

4. **Llamichus:** Danza y música asociada a la fiesta del agua. Se estima que en período de *Llanky Raymi* (trueque de productos) durante fines de Noviembre e inicios de Diciembre es posible ver a la danza con sus variables musicales. Estas musicalidades varían según el nivel de aculturación del poblado. Será posible escuchar los rasgos de paralelismos gramaticales en el uso del texto. La simple repetición del texto en quechua será una evidencia clara de *huayno*.
5. **Tupay:** *Tupay* es una palabra quechua que significa “encuentro”. Este ritmo/danza es interpretado en diversos distritos como *C’heqa*, *Q’ewe*, *Kunturkanki*, *Langui* y *Layo*; al interior de la provincia de *Canas* y de *Espinar* (Departamento de Cusco). De tipo carnavalesco, su danza se verá representada durante los meses de febrero y marzo al interior de la juventud. El uso del texto

en las cantantes femeninas se basará en la repetición simple del texto, cuestión que la música mediatizada tomará para reinterpretar invitando a reconocer al subgénero del *tupay*.

#### **4.5 Ritmos de tradición mediática**

¿Qué entendemos por música mediática? Definir lo mediático resulta un ejercicio natural para quienes nos toca vivir la sociedad post y sobre moderna. En un contexto en donde los usos musicales traspasarán conceptos, se redefinirán y se transformarán según el presente inmediato lo requiera, las innovaciones tecnológicas provocarán en la ejecución musical y la recepción de los circuitos musicales –público- cambios en lo sensitivo, cuestión que Carvalho entenderá como “una provocación que producirá “una constante renovación de la percepción del oyente de música (...) que homogeneiza el impacto sensorial de la música”.(De Carvalho, 1996). Este impacto, traducido a una cultura de masas específica llevará según Pelinski a “un gusto estandarizado, en el que el control electrónico de la alteridad anula las diferencias entre las músicas” (Pelinski, 1998). Ahora, esta estandarización del gusto musical navegará efectivamente entre un público definido y determinado, con características en común y con un interés explícito. En el caso de las músicas andinas de la tierra peruana, la experiencia surgida por grupos humanos migrados masivamente de zonas rurales hacia las grandes ciudades desde la segunda mitad del s. XX, llevó consigo una movilidad sonora de tradiciones y prácticas que se fueron adaptando a las necesidades de una población de fuerte

presencia que logró insertarse –primeramente- en un contexto político movedido y –posteriormente- en un mundo globalizado. Arguedas, en su texto “Nuestra música popular y sus intérpretes” (1977), relata la inserción de la canción popular de tradición folklórica de los andes en la ciudad: “La prodigiosa difusión alcanzada por la canción folklórica andina, especialmente de la huanca, ha hecho aparecer, como es natural, ‘estrellas’ intérpretes de esa música” (p. 27).

Con sugerente panteísmo nos indica: “Casi todos eligieron nombres de aves y flores para presentarse en público: *Flor Pucarina, Las Golondrinas, El Gorrión Andino, Raymi Tika, Sumac Tika, El Picaflor de los Andes, El Gavilán Negro*. Muchos de ellos son verdaderos ídolos, y sus palacios o templos son los coliseos de Lima y de las provincias, su reino, los millones de oyentes de discos y radio. “Posteriormente se sumerge en la definición del espacio público popular: “En el Perú la palabra coliseo nombra ahora a los locales abiertos o techados de carpas de circo en los que se ofrecen programas de danza y músicas folklóricas andinas. (Arguedas, 1977, p. 28).

Serán aquellos espacios públicos, *chicherías*<sup>75</sup>, coliseos, fiestas en plazas; los lugares centrales desde donde se comenzará a incubar una tradición musical andina masiva, con distintos exponentes, subgéneros y futuros renovadores de una forma musical establecida como tal después de la definición de la música andina establecida por la musicología occidental<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Restaurantes bailables marginales cuyo nombre deriva de la *chicha*, bebida tradicional.

<sup>76</sup> Mayor información, ver capítulo II



Figura 48. Gorrión andino, Picaflor de los andes y Flor Pucarina.

Fuente: Elaboración propia desde discos extraídos

Relata Arguedas en aquellos años:

En el Perú la palabra "coliseo" nombra ahora a los locales abiertos o techados de carpas de circo, en los que se ofrecen programas de danzas y músicas folklóricas andinas, cada vez más frecuentemente matizadas de música criolla y latinoamericana. Los "coliseos" son locales rústicos, "humildes", acogedores, decorados en sus fachadas y escenarios con figuras "incaicas" espectaculares o ingenuas (...) El 'coliseo' atrae al campesino temeroso aún de los secretos de la ciudad, al criollo de barrio o barriada, al hombre ilustrado y sensible. Frente a la puerta del 'coliseo' hay vivanderas, perros, basura menuda; se oye claramente, lazada por el alto-parlante del escenario, la voz de las 'estrellas' del arpa y violín, del charango, de la quena o del 'pinkullu'. (Arguedas, 1956, p. 28).

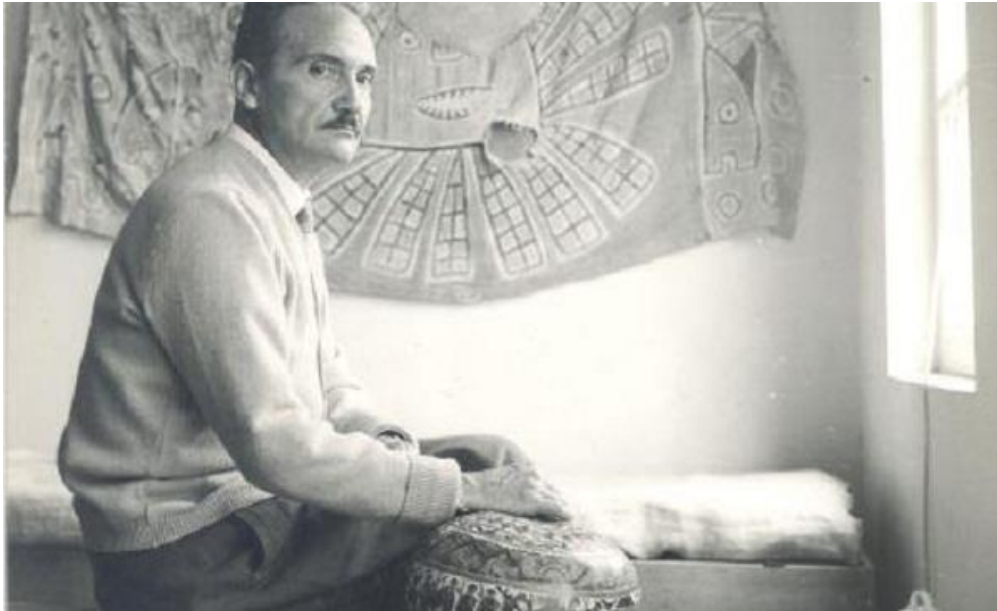
De Estas observaciones generadas por Arguedas (de valioso resguardo para la historia social de la música popular peruana), surge la invitación a interiorizarnos en un futuro –hoy presente- que se vincula a un mundo identitario fuertemente ligado a uno de los estado naciones más neoliberales de la actualidad, dando por conclusión un interesante hibridismo de tradiciones locales que se irán poniendo en tensión

ante una modernidad incómoda que irá insertándose en el ADN de quechuas y aymaras: “En treinta años, el Perú saltó del sistema de comunicación feudal al de las carreteras y aviones”. (Arguedas, 1956, p.28).

Este relato, de 1956, da pie a la muestra de un contexto inicial lleno de dificultades, cuestión abordada por García Liendo quien relata que:

(...) camiones llenos de indios, venciendo tres o diez días de duro camino, llegan a la capital del Perú por esas vías mecánicas; van transformando lentamente la imagen de origen colonial -aunque intensificada en la historia republicana- de dos mundos al mismo tiempo enfrentados e incomunicados. Con esos inmigrantes, la música andina emprende un viaje que la lleva hacia un complejo proceso de transformación. (García Liendo, 2012, p. 155).

Transformación que el mismo Arguedas registró minuciosamente junto a su fiel grabadora. Si se trata de hacer una acción comparativa con el proceso local, podríamos vislumbrar en la figura intelectual, creativa e investigativa de José María Arguedas el mismo peso recopilador de lo que fue el trabajo de Margot Loyola o Violeta Parra en Chile. Arguedas fue un incesante investigador de las músicas de los pueblos andinos enmarcados en el territorio de su estado nación, siendo testigo –al mismo tiempo- del proceso de cambio de una musicalidad tradicional que lentamente se insertaba en un campo mediático.



**Figura 49. José María Arguedas.**

Fuente: Anónimo.

De igual forma, fue un impulsor de este proceso:

Fue el éxito que obtienen en los ‘coliseos’ populares de Lima los conjuntos de música folklórica del valle del Mantaro lo que hizo decidirse a la agencia Philco, agentes de la casa Odeón, en Lima a imprimir los primeros discos de música andina. Nosotros les proporcionamos los discos matrices grabados en la Sección de Folklore del Ministerio de Educación, en 1949. (García Liendo, 2012, p. 157).

Paralelamente la masificación que proporcionaba la radio invitaba a masificar nombres de intérpretes y agrupaciones que habían sido previamente registrados por Arguedas, siendo incluso las grabaciones de éste mismo las utilizadas para los programas radiales.

La masificación de radios a baterías contribuía a crear un espacio común y simultáneo entre regiones del país que, a pesar de múltiples transformaciones y mayor movimiento migrante, permanecían aisladas entre sí. La pieza de música que era escuchada en una barriada de Lima podía ser escuchada en un remoto pueblo de los Andes, o de la selva. (García Liendo, 2012, p. 160).

Desde ese momento “con el incremento descomunal de los contactos culturales, directos y mediales, el lugar pierde en importancia para la construcción de la identidad cultural y nuestra cultura se desterritorializa”. (Huber, 2002).

#### **4.5.1 El huayno urbano electrónico**

El *huayno urbano* es parte de los nuevos acápites de la música andina peruana. Este tipo de posicionamiento del huayno desde la ciudad –y con sus elementos electrónicos- surge como necesidad de adaptación de la población –antes- rural que se sumerge en el cotidiano vivir ciudadano. Su principal característica se encuentra en la inclusión de instrumentos musicales de tipo eléctrico como lo son el bajo y la batería eléctrica, sonoridades que convivirán con un hibridismo de musicalidades acústicas que se verán fielmente resguardadas con el uso protagónico del arpa dentro de la conformación grupal. Ferrer comenta al respecto:

(...) en el contexto del *huayno* con arpa la amplificación del instrumento, que de por sí no tiene mucho volumen y se toca junto instrumentos eléctricos como el bajo y la percusión, a menudo eléctrica, se ha vuelto crucial, es decir que la presencia de los aparatos metálicos en el instrumento que perjudican su sonido puramente acústico es hoy indispensable en el nuevo estilo. El sonido electrificado y modificable desde la mesa de amplificación de los

agudos pertenece a la estética del *huayno* con arpa y asegura al mismo tiempo su incorporación a la modernidad. (Ferrer, 2010, p. 94).

Otro elemento de interés es el protagonismo femenino dentro de las diversas agrupaciones musicales de huayno eléctrico. Serán las mujeres las principales intérpretes de este subgénero. Nombre como *Dina Paucar, Sonia Morales, Alicia Delgado, Dulce Rubí*, entre otras; serán quienes se posicionarán como las grandes estrellas del huayno electrónico peruano, haciendo una escuela que será imitada en Bolivia y que tendrá fuerte repercusión en los medios de difusión locales como *Quebe*.



**Figura 50. Dulce Rubí, Dina Paucar y Sonia Morales.**

Fuente: Elaboración propia desde videos extraídos

A través de la vestimenta expresarán su identidad mediatizada. Costosos y detallados trajes con motivos andinos, especialmente hechos para cada una de las intérpretes, serán parte esencial de su performática. La música hablará por sí sola. La herencia cusqueña de la pentafonía andina será el principal vehículo idiomático que se sumergirá en una forma canción binaria especialmente elaborada para la masa musical mediática.

Una de las canciones de moda durante el año 2014 en Lima, Cusco, Arequipa, Arica y Parinacota y Tarapacá, fue la melodía “*Vas a llorar*”, interpretada por *Yolandita Ivon*.

Esta melodía fue realizada en *Quebe* por una cantante de *covers* de las intérpretes del repertorio clásico del *huayno electrónico* femenino. Fue esta cantante quien cantó esta famosa melodía desatando la euforia del público.



**Figura 51. Intérprete de Huayno electrónico en Quebe.**

Fuente: Elaboración propia.

# Vas a llorar

huayno electrónico

Jheyson Mandamiento

**Moderato** (♩ = c. 108)      A $\flat$       B $\flat$

Voz

*f* cuan do me va ya dea quí vas a llo

Percusión base

*f*

E $\flat$       B $\flat$       G7      C m

V. 3

rar tu no su pis te va lo rar mi ca ri ño te que da

P.B. 3

B $\flat$       E $\flat$       A $\flat$       E $\flat$

V. 6

rás so li to ró ga rás que vuel\_\_ va tar de se

P.B. 6

B $\flat$       E $\flat$       G7      C m      G7      C m

V. 8

rá yo es ta ré en brazos deo tro ca ri ño

P.B. 8

1. 2.      1. 2.

11 Cm B $\flat$

V. 11 vas a llo rar por mia mor

P.B.

13 A $\flat$  B $\flat$  E $\flat$  Cm B $\flat$

V. 13 vas aim plo rar me que te per do ne re cor da rás que mia mor

P.B.

16 G7 Cm

V. 16 si va lió la pe na

P.B.

### Transcripción 11. Vas a llorar.

Fuente: Elaboración propia

“Cuando me vaya de aquí vas a llorar

Tú no supiste valorar mi cariño

Te quedarás solito rogarás que vuelva

Tarde será yo estaré en brazos de otro cariño

Vas a llorar por mi amor

Vas a implorarme que te perdone

Recordarás que mi amor

Si valió la pena”

Con una explorada y definida cadencia armónica andina IV – V – I – III(V) – VI (I); el *huayno “vas a llorar”* se transforma en un claro ejemplo del género en la actualidad. Desde la rítmica base que se dejará influenciar por la cumbia mediática, pasando por los timbres de los sintetizadores que intentarán imitar a aerófonos andinos y arpas mestizas, integrando a la voz hablada como parte importante de la canción y con un texto de amor -propio de la canción mediática-; este tema se transformará en parte del repertorio clásico de la cultura andina en el presente. En definitiva una incesante reinención del género.

Como ocurrió a principios de los años ochenta durante la expansión del mercado productivo con la cumbia andina, y a fines de los noventa con la tecnocumbia, ahora, a principios del milenio, la música popular ha vuelto a reinventarse. Esta vez las líneas de renovación corren por cuenta del arpa “*chancayana*” de la “*Internacional*” *Sonia Morales*, la señorial guitarra ayacuchana hecha pop por los hermanos *Gaytan y Max Castro*, las acrobacias del huanca *Príncipe Acollino*, el requinto ancashino de *Raúl Arquínigo* y el *huayno sureño* de la aymara *Isaura de los Andes*. (Alfaro, 2005, p 2).

Este movimiento –como bien podríamos definir- pasa también por los mismos procesos que manifiesta cualquier otro género mediático. La crisis desatada por la tecnología con la llegada del mp3, la expansión de la piratería y otras, ha mermado en la multiplicación fonográfica de las intérpretes previamente citadas, generando como respuesta una descentralización del *huayno*.

La pletórica piratería, las migraciones transnacionales, la consolidación del proceso social iniciado por las migraciones y el propio culto provinciano a los

espacios sociales de encuentro, han multiplicado los lugares propicios para realizar conciertos, convirtiéndolos en las principales fuentes de ingresos para los productores y distribuidores de la música. El eje de estas industrias culturales ya no es la producción de discos sino la organización de espectáculos (...) Es justamente el circuito de la radio, los discos y los conciertos los que sirven de base para la producción de este gran mercado del folclore. Productoras como *Prodisar* o *Rosita Producciones* se encuentran a la cabeza de este fenómeno, que a su vez, va construyendo una nueva manera de integrarse socialmente. (Alfaro, 2005, p. 10).

La fuerte presencia mediática de este subgénero en el mercado peruano permite sin lugar a dudas establecer manifiestos identitarios renovados, en donde el indígena de antes no tendrá temor de expresar su musicalidad de antes. Hoy el “*cholo*” será más que un trato despectivo hacia el indígena, sino que, por el contrario, será un concepto lleno de identidad y orgullo. “La palabra cholo tiene muchas significaciones. *Cholear* es humillar al otro adoptando una actitud de superioridad y desdén. Sin embargo, *cholo* está surgiendo como categoría de auto-identificación. Hoy en día la palabra cholo también se usa como un nombre de batalla”. (Ypeij, 2013).

El *huayno* debe entenderse como una forma de tradición oral, a través de la cual el poblador andino expresa y transmite una diversidad de manifestaciones culturales, entre ellas su ideología, costumbres, formas de comportamiento, cosmogonía, valores ético-morales, así como sus diversos logros y frustraciones en la vida diaria

#### 4.5.2 La cumbia andina

El concepto de *tecnocumbia* invita a reconocer dos momentos especiales: por una parte, la inevitable llegada de la modernidad a la musicalidad peruana, y al mismo tiempo el asentamiento de uno de los géneros más importantes –sino el más– en la música latinoamericana; la *cumbia*. Estudiar a la *tecnocumbia* peruana implica revisar a distintos subgéneros que según sea el territorio, irán mutando en una expresión sutilmente distinta en el presente. Si bien la elasticidad del *huayno* en el país vecino ha permitido que éste sobreviva en la ciudad aun cuando la competencia mediática sea avasalladora, es la diversidad territorial la que definirá a las distintas particularidades de los subgéneros en el presente. No será lo mismo escuchar la cumbia amazónica, la de la capital limeña, la de Huancayo, Cusco, o la cumbia sureña. Cada una de ellas poseerá sus características particulares. Ante eso ¿Será posible encontrar definiciones que reflejen la genética del *huayno* al interior de cada una de ellas? Nuestra propuesta apuesta a que sí. En el caso del historial mediático de la cumbia peruana existe un gran protagonista heredero de la mediatización del *huayno*. Resulta imposible no referirnos a la *cumbia chicha* como el gran elemento aglutinador del *huayno* y sus vertientes herederas de la esfera colombiana; la *cumbia*. Es la *chicha*, el subgénero más importante dentro de la mediatización y mestizaje del *huayno* desde los años 60 hasta el presente. Martín López del “*Grupo Naranja*” expresa:

El folklor siempre estuvo separado de lo tropical, con la aparición de la música tropical andina me parece que ha habido la fusión y aceptación del público que prácticamente es el mismo: el público folklórico es el que consume la música tropical andina entonces hay esa vinculación y esa aceptación para que en un evento se puedan difundir estas dos corrientes sin ningún problema para el pueblo asistente. (López en Ruez y Romero, 2010, documental).

Comenzarán a surgir nombres. Las bandas pasarán a ser un fenómeno, y de fenómeno, el conjunto humano se irá transformando lentamente en un movimiento. Un movimiento que pervivirá hasta el s.XXI. “*Los destellos*”, “*Compay Quinto*”; “*Pedro Miguel y sus Maracaibos*”, “*Manzanita y su conjunto*”, “*Los ecos*”, “*Grupo Naranja*”, “*Los Mirlos*”, “*Génesis*”, entre otros; serán los principales nombres de una primera escena musical que fusionará melodías traídas del mundo rural, acordes de guitarra de cuerdas de nylon, funciones armónicas nacidas del *huayno*, y las interpretarán con instrumentos eléctricos, siendo la guitarra eléctrica el principal ingrediente. Es así como la chicha será una música de migración; según Villar:

(...) de desterritorialización, de nomadismo y transformación. Asimila tanto lo rural como lo moderno, lo indígena como lo occidental, el *huayno* con el rock, esta hibridez ya estaba en sus orígenes. Muchos de los guitarristas de la *chicha* están influenciados por las músicas nativas y folklóricas, es inevitable que ellos al venir a Lima trajeran sus músicas locales pero reinterpretadas bajo la sonoridad de la guitarra eléctrica. (2010, documental).

En cuanto al origen del nombre no existirá consenso. Algunos creerán que lo “*chicha*” será un homenaje a la bebida de los incas, otros opinarán que lo “*chicha*” será sinónimo de lo marginal y por lo mismo será bandera identitaria.

Ya en la década del 50 la música tropical en el Perú había tenido un auge con la llegada de músicos argentinos como Enrique Lynch, que venía con Pérez Prado en la época del mambo sin embargo a mediados de la década del 60 podríamos decir que ya se buscaba una identificación de lo nuestro cuando las orquestas tienen la influencia de la música andina. Muchos relacionan la palabra *chicha* con el tema “la chichera” de Baquerizo, con “Los demonios de Corocochay”, o sea (···) con las fiestas tradicionales que hemos heredado de nuestros ancestros, de la música Huanca, de la música del centro. Se vieron en la necesidad de interpretar música comercial para los bailes y es en ese momento que empieza a buscarse una identificación con lo que desencadenaría en lo que es nuestra música tropical peruana. (Cuestas en Raez y Romero, 2010, documental).

Es imposible no citar a dos importantes nombres de la primera etapa de la cumbia andina. Primeramente, hablar de “*Los Shapis*”, agrupación popular que ingresa un elemento importante del huayno de aquellos años: el texto social. “Cantamos al hombre andino, cantamos al ambulante, cantamos la vida social del país, al chofer, al héroe anónimo del volante, cantamos al estudiante, al médico, al amor, a la vida” (Simeón en Raez y Romero, 2010, documental).



**Figura 52. Los Shapis.**

Fuente: Anónimo.

# Chofercito

Los Shapis

Jaime Moreira

**Moderato** (♩ = c. 105)

Parte A

Tenor

Gm F Gm B♭ Cm B♭

*f* cho fer ci to ca rre te ro lle va me lle va me le jos  
me di cen que no me a mas me cuen tan que no me quie res

E♭ Cm Dm7 F D7 Gm

5 sien to que me de ses pe ro si la lla mo y no vie ne  
ya no quie ro yo la vi da si tua mor de mi seol vi da

PARTE B

Tenor

B♭ Cm F B♭ B♭ Cm F D7 Gm

ven mi cho li ta sies tas so li ta te ne ce si to ven mia mor ci to

## Transcripción 12. Chofercito.

Fuente: Elaboración propia

Con una instrumentación de guitarra primera, guitarra segunda, sintetizador, bajo eléctrico, güiro, percusión mayor y bongó; “*chofercito*” se ha transformado en un himno de la canción popular andina. Los primeros ocho compases del tema reflejarán el uso de las cinco notas musicales propias de la clásica pentafonía propagada en los andes durante el s. XX. Sib, do, re, fa y sol serán los cinco elementos tonales de Bb (Gm) a utilizar tanto en el A del tema como en el B (coro).

## Los Shapis – Chofercito

Chofercito carretero  
Llévame, llévame lejos  
Siento que me desespero  
Si la llamo y no viene

Me dicen que no amas  
Me cuentan que no me quieres  
Ya no quiero yo la vida  
Si tu amor de mí se olvida.

Ven mi cholita si estás solita  
Te necesito ven mi amorcito. (Los Shapis, 1984).

La canción posee dos estrofas de cuatro versos de ocho sílabas cada una. La coda, también llamada “fuga” en el huayno peruano, poseerá una estrofa de dos versos de 10 sílabas cada una. Instrumentalmente los “solos” de la guitarra utilizarán este mismo esqueleto:

Guitarra eléctrica

The image shows three staves of musical notation for guitar. The first staff is labeled 'Guitarra eléctrica' and features a tempo marking of quarter note = 105, a 'SOLO' instruction, and a dynamic marking of *f*. The second and third staves are labeled 'FUGA' and contain first and second endings for a two-measure phrase.

### Transcripción 13. Solo de “chofercito”.

Fuente: Elaboración propia

Insertando otros elementos funcionales del *huayno* en la canción, podemos citar al “animador”, elemento propio de la canción andina que desde ese momento se hará parte de la performance de la cumbia chicha. El animador como concepto extramusical se encargará de aprovechar los minutos de la canción para enviar distintos mensajes, saludos a familias afines, mensajes subliminales u otros. La canción andina no perderá ningún segundo, el metro musical será aprovechado en su máxima expresión:

Animador: “Contentos van los shapis por las carreteras de nuestro querido Perú. Adelante siempre primeros chapulín y Jaime Moreira. Vamos, Pepe Olivera por Huancayo. Vamos Julio Cristóbal, Flavio Moreira, Máximo Granados (···) Oye Pascual Salvatierra, baila con honor (···) y nos vamos con los microbuseros (···).  
(Canción “chofercito”, 1984).

Este elemento resulta muy interesante, puesto que desde el aporte de *los shapis*, todas las agrupaciones de cumbia andina heredarán al animador como un integrante más del conjunto musical.

Su aporte extramusical tendrá directa relación con el manifiesto implícito que poseerá la cumbia andina:

(···) es imprescindible observar el auge de este estilo musical como un resultado de los procesos transnacionales de intercambio cultural. La cumbia peruana puede servir como un caso de estudio para la determinación del

impacto positivo o negativo de la globalización en la cultura global. (Romero, El y Arce, 2010, p. 188).

En definitiva, serán *los shapis* quienes marquen la pauta estética de esta primera entrega de agrupaciones musicales.

Con la llegada de *los shapis* se rompe todo este tipo de esquemas, y es el pueblo peruano que sufre del centralismo de la época, en esos años, quienes trataron de identificarse con su música, quizás un poco ya actualizado por el hecho de venir a la capital, (...) no podían identificarse con *el huayno* porque había un temor, un miedo a Lima (...) pero aparecen los *shapis* y el huayno moderno, tocado con instrumentos modernos, le permite identificarse. Rompen esquemas, rompen todo tipo de tabúes, y es ahí cuando se convierten. De fenómeno a movimiento. (Santiago en Raez y Romero, 2010, documental).

El segundo nombre a resaltar es el de Lorenzo Palacios Quispe (Lima, Perú, 26 de abril de 1950 - Lima, 24 de junio de 1994) más conocido como "*Chacalón*", líder de "*Chacalón y la nueva crema*". Este músico e intérprete de la chicha peruana fue probablemente el cantante más popular de la cumbia andina del s.XX. Famosa era la frase "Cuando Chacalón canta, los cerros bajan", expresada a raíz del fervor generado por las capas bajas de la población que le seguían. Pueblo pobre en su mayoría de origen indígena.

Su repertorio es diverso siendo las canciones sociales las más recordadas. Textos como "*Soy provinciano*"; "*Será mejor*"; "*Nadie conoce el mundo*"; "*La paz y la dicha*"; entre otras, reflejan la difícil realidad de la población que llegaba desde distintos

poblados a la capital del Perú. Probablemente sea el uso del texto lo que defina a Chacalón como la voz de los marginados de aquellos años:

Soy provinciano – Chacalón y la nueva crema

Soy muchacho provinciano

me levanto muy temprano

para ir con mis hermanos

ayayay a trabajar

no tengo padre ni madre

ni perro que a mi ladre

solo tengo la esperanza

ayayay de progresar

busco un nuevo camino en esta ciudad ah ah...

donde todo es dinero y hay maldad ah ah...

con la ayuda de Dios se que triunfare eh eh...

y junto a ti mi amor feliz seré oh oh...

feliz seré oh oh feliz seré oh oh...

Será esta mezcla de influjo mediático propiciado por los medios de producción musical –radio, tv, compañías disqueras-, sumado a la difícil realidad de dos mundos separados –urbano y rural- los encargados de afianzar y afirmar a un género que se

propagó por las ciudades invitando a generar distintas maneras de interpretar los nuevos modos de expresar la identidad andina.

Desde la década del sesenta gran parte del cancionero de los inmigrantes vino a reciclarse en los cantos de quienes trataron de confluir los mundos supuestamente divorciados entre los que se desenvolvían: en la música chicha, esa mezcla de elementos musicales andinos con géneros foráneos como la cumbia o el beat. Pronto los hijos de los provincianos se fueron entregando a los gustos y a las modas que desparramaban los medios de comunicación masivos y las guitarras chicheras más temprano que tarde empezaron a interpretar el repertorio tradicional, más con un sabor a modernidad que no aparentaba ser afín con el estático carácter que Arguedas ahora sabemos injustamente- le había estampado. (Mendivil, 2002)<sup>77</sup>

Renovación o continuidad, será la *cumbia andina* la nueva plataforma expresada desde una peruanidad que se difundirá por distintos poblados, cuestión que no quedará exenta de conflictos:

Por una parte debió enfrentar desde mediados de los 80 ´s la competencia con variantes de cumbia, provenientes de otros países latinoamericanos, que se hicieron populares en nuestro medio. Primero fue la cumbia mexicana. Y últimamente la cumbia argentina. En este sentido, las recientes variaciones de la chicha son reacciones al desplazamiento de los últimos años. Por otra parte, la cumbia peruana tuvo un conflicto de tipo intra cultural en tanto sus compositores e intérpretes entraron en competencia con la música andina más tradicional. Fue una mezcla de conflicto generacional y de competencia por el mismo espacio artístico y cultural. Incluso los *chicheros* se vieron envueltos en problemas de

---

<sup>77</sup> <https://grupo-alturas.com/pag-ventana/mendivil-locas-ilusiones>

apropiación de huaynos y otros temas andinos, cuyos compositores originales se vieron afectados por el falta de pago de regalías y, más exactamente, falta de reconocimiento cultural. (Llorens,1999, p. 81).

Es evidente que el camino de la *cumbia chicha* no ha acabado, al igual que el *huayno* –y al ser un subgénero hijo del ya nombrado- la *chicha* se re amoldará a las constantes necesidades del mercado generando un espacio de posibilidades que con el tiempo podremos medir.

Existe incluso la tentación de proponer que la *chicha* todavía podría llegar a una etapa de mayor depuración, como la que el vals experimentó con Chabuca Granda, Manuel Acosta Ojeda...Las tendencias actuales de la *chicha* parecen apuntar más bien a una creciente fascinación con la tecnología sonora. (Llorens,1999, p. 82).

Herencia de la *cumbia chicha* será la llamada “*cumbia sureña*”. Perteneciente a territorios del Perú como Cusco, Arequipa y Tacna. Será la “*sureña*” la encargada de influir fuertemente en las regiones de Arica y Parinacota, Tarapacá y Antofagasta. Con autores actuales de fuerte importancia como “*Los genios*”, “*Grupo Nobleza*” o “*Sangre Fiel*”, esta *cumbia* que hereda la idiomática del *huayno* ingresadas por la guitarra eléctrica de la *chicha*, sumado al uso del animador, adaptación de canciones provenientes de la música folklórica, entre otras; funcionará como el principal canal musical en el presente inmediato de las festividades locales.

Herederos de una fuerte tradición sureña que dialogaba entre la frontera peruano-boliviana, la *cumbia sureña* será parte de la fusión de la *música chicha* y de la llamativa *tecnocumbia mexicana*, generando un nuevo subgénero andino que tomará protagonismo desde la década de los 90 ´s hasta la actualidad. Serán estas:

(...) expresiones nuevas con un ropaje viejo, de una trayectoria vieja que nunca se va a desligar porque no es una innovación (...) es una especie de continuidad, un cordón umbilical que está traspasando desde las músicas regionales de flor pucarina, picaflor de los andes hasta la tecnocumbia. (Altamirano en Raez y Romero, 2010, documental).

En ese intertanto, las músicas surgidas en el territorio andino local se dejarán influenciar fuertemente por la idiomática de la *cumbia sureña* sumándole al repertorio de bronces y *lakas*, los sonidos de las guitarras eléctricas y sintetizadores. Grupos como *Amerika ´n Sound*, *Alegría*, *Tró-pika ´l Sound*, *Primicia*, *Eclipse musical* serán parte de las agrupaciones locales que comenzarán a incursionar con la experiencia musical de Perú, adaptando repertorios del vecino país como también generando nuevas composiciones para el uso popular.

## V. ANÁLISIS: MUSICALIDAD EN SAN SANTIAGO DE QUEBE

El siguiente acápite tendrá como objetivo el intento de proponer una organización etaria en base a las diversidades musicales que ofrecerá el multigénero *huayno*. La primera observación obtenida al sumergirnos en las musicalidades de la meseta andina, acotándose a la región de Tarapacá y delimitándonos aún más hacia la festividad de *San Santiago de Quebe*, tuvo directa relación con la dialéctica etaria de los grupos integrantes del quehacer musical.

Por una parte –y resumiendo en parte la difícil labor del presente trabajo- fue posible comprender a través de la influencia mediática de la música sumado a los procesos político culturales del sistema económico imperante el cómo las músicas se irán adaptando a los procesos de aculturación occidental o, a la inversa, arraigándose de modo distinto hacia procesos de menor aculturación.

Todas estas músicas tendrán elementos comunes que la harán parte de la idiomática musical andina. La propuesta del multigénero *huayno* como ente aglutinador del proceso será la respuesta al manto de posibles dudas en torno a relaciones dinámicas y entre un subgénero y otro dentro de un mismo espacio.

Ante eso proponemos el siguiente esquema organizativo:

- Primer grupo etario: Músicas tradicionales o de tradición autóctona.

Para el caso de *San Santiago de Quebe* agruparemos en este espacio a los *lichwayus* y a los *sikuras*.

- Segundo grupo etario: Músicas intermedias

Para el caso de *San Santiago de Quebe* agruparemos en este espacio a las comparsas de *lakitas* y bandas de bronces.

- Tercer grupo etario: Nuevas Músicas

Para el caso de *San Santiago de Quebe* agruparemos en este espacio a las agrupaciones de cumbia andina y *huayno* electrónico.

Primer grupo etario	Segundo grupo etario	Tercer grupo etario
Sikuras	Bandas de bronce	Cumbia andina
Lichiwayus	lakitas	Huayno electrónico

**Tabla 2. Diversidad etaria en la festividad de Quebe.**

Fuente: Elaboración propia

### **5.1 Primer piso etario musical: Las músicas tradicionales**

Probablemente sean las músicas tradicionales –extensamente descritas anteriormente- de *Quebe* el elemento de mayor proximidad con la expresión del “*huayno rural*” al interior del territorio abordado.

Su musicalidad en ambos aerófonos será idónea para mantener y respetar el uso musical para los ritos agrícolas y animistas de antaño. Sus sopladores –todos mayores de 50 años hacia arriba- serán los depositarios, encargados de perpetuar la musicalidad en un contexto atemporal.

La espacialidad acompañará. El estado de intemperie será relacional al uso animista de los *sikuras*, quienes se vestirán con sus plumas de *parina* para tan íntimo momento.

Los *lichwayus*, en cambio, se vestirán según la usanza colonial, aún cuando su vestuario –símil al *lichwayu* de Oruro- tenga posibles relaciones con la búsqueda de la nieve o la imagen del ángel católico. Al mismo tiempo –y adaptándose al vestuario local, integrarán los penachos tricolores en sus sombreros.

Sus momentos de ingreso a la festividad tendrán relación con la característica de sus sopladores. La edad y la experiencia serán tema de peso para la performática de estos.

El *lichwayu*, flauta de gran dimensión (entre 30 y 60 cm.de largo y 5 cm. de diámetro) y los *sikus*, flautas de hileras de tubos de caña de diversos tamaños, serán el ente emisor del sonido. La tierra será el receptor.

Musicalmente, distintos *huaynos*, con diferentes cadencias, timbres y tempo serán el medio para canalizar el espacio ritual. La población asistente bailará en pareja. La música y la danza serán, en el espacio ceremonial andino, el principal canal de relación para sus diversas necesidades de tipo mágico, religioso, festivo, o ritual.

En este caso el texto no será necesario. El texto hablado o cantado se utilizará en otros momentos. Por ahora solo el sonido capturado del aire desde el soplido

será el protagonista. Al mismo tiempo, la imperfección natural y necesaria de la interpretación no occidental será parte de la musicalidad misma.



**Figura 53. Atardecer bailando y bebiendo al compás de lichwayus.**

Fuente: Elaboración propia.

El jolgorio no estará exento. Las dinámicas de relación entre el rito y el grupo humano serán similares en la vida relacional del poblado. Sea éste agrícola, ganadero, mortuorio, festivo, etc., la cerveza, el *phusi*, el mastiche de la hoja sagrada, el baile, el sacrificio y tantos otros –propios de la peculiaridad de cada festividad- serán un extenso y pedal acorde que sostendrá la eterna melodía ritual de los *lichwayus* y *los sikuras*.

# Melodía I de sikuras

Antevíspera de la fiesta

The musical score is divided into four systems. The first system includes Sikuras (piano) and Bombo wankara (drum). The Sikuras part starts with a tempo of  $\text{♩} = 50$ , followed by an *accel.* section, and then a section with a tempo of  $\text{♩} = 80$  and *a tempo* marking. The Bombo wankara part consists of rhythmic patterns. The second system includes Skras. (piano) and B.W. (drum), starting at measure 16. The third system includes Skras. and B.W., starting at measure 31, with a tempo of  $\text{♩} = 50$  marking. The fourth system shows Skras. and B.W. from measure 47 onwards, with the piano part being mostly silent.

Transcripción 14. Melodía I de sikuras.

Fuente: Elaboración propia

Con una instrumentación exclusiva de sikus de caña –de distintas medidas que aportarán a realizar diadas y triadas-, junto a la percusión del bombo *wank´ara*; la performática de los *sikuras* será enérgica más no sobrepasará la sutilidad de los momentos a acompañar su música.

Con un ritmo binario –escrito en 3/8 para visualizar bien la línea melódica- los *sikuras* integrarán una introducción de “llamado” (c.1 a 12), en donde el crescendo musical aglutinará a los sopladores para iniciar inmediatamente el A del tema. Todo este suceso se manifestará con cambios de temporalidad rítmica naturales en las músicas del espacio rural. Estos *huaynos* responderán a otros procesos epistemológicos más no a la realidad musical de occidente. El A (c.13 a 28) funcionará con seis notas musicales (do, re mi, sol, la, si), generando un efecto modulante al final del período. Este efecto es particular en los *sikuras* puesto que en su confección las cañas poseerán todas las notas de la escala diatónica aun cuando la esencia se encuentre en el modo pentáfono. Esta sonoridad escalar será motivada por el *luriri* occidental quien le confeccionará los instrumentos a los sopladores. El B (c.29 A 44), funcionará como respuesta ocupando los mismos elementos que el A pero con otra organización melódica. Para finalizar, el llamado volverá a aparecer.

Una mención aparte merece el uso del *pututu* en ciertos momentos de la música. Dado que este elemento no se repetirá constantemente, sino que en momentos se decidió no agregar en la parte.

Esta descripción musical de los *sikuras* responderá a la dinámica de los *huaynos* con aerófonos tradicionales de la meseta andina, en donde la métrica será más rica a diferencia del *huayno* urbano. Será posible encontrar similitud de esta música en algunos poblados de Bolivia pertenecientes al Departamento de Potosí.

## Lichiwayus de Quebe

$\text{♩} = 90$

Lichiwayus *f*

Bombo *mf*

Lch.

B.

The musical score is arranged in four systems. The first system contains the Lichiwayus and Bombo parts. The Lichiwayus part is in 4/4 time, marked *f*, and features a melody of eighth notes with triplets. The Bombo part is in 4/4 time, marked *mf*, and features a bass line with eighth notes and triplets. The second system contains the Lch. and B. parts. The Lch. part is in 5/4 time, marked *f*, and features a melody of eighth notes with triplets. The B. part is in 5/4 time, marked *mf*, and features a bass line with eighth notes and triplets. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 90$ .

Transcripción 15. Lichiwayus de quebe.

Fuente: Elaboración propia

La musicalidad de los *lichipayus* será más próxima a una organización musical occidental. La pentafonía será evidente en cuanto al uso melódico (fa, sol, la, do, re).

El uso de tresillos en la línea melódica invitará a propiciar un movimiento cercano al *huayno* rural. El bombo funcionará como patrón rítmico. El momento de interés surgirá entre el A (c.1-2) y su homólogo B, cuando este último integre un alargue métrico de 5/4.B (c.3-4).

## **5.2 Segundo piso etario musical: Las músicas intermedias**

Sin lugar a dudas serán las músicas intermedias las encargadas de expresar al mayor grupo etario del diverso grupo humano asistente a la celebración. Incluso, nos arriesgamos a proponer que sean estas músicas las encargadas de poseer la hegemonía cuantitativa –en cantidad de agrupaciones y partícipes- para por el territorio andino perteneciente al N.G.C.

La tímbrica de metales en paralelo con los tubos de PVC de los *lakas*, será un estímulo natural para dos momentos de importancia trascendental en la fiesta. Por una parte, la utilización de estas agrupaciones para los ritos católicos (himnos y marchas), y por otra, la alegría desbordante del repertorio de estas comparsas para los momentos de jolgorio. *Huaynos* diversos -tradicionales y también adaptaciones de canciones de moda-, *morenadas*, *sambos caporales*,

*cumbias, taquiraris, etc.*, todos géneros de identidad andina. Algunas de estos – como pudimos apreciar con anterioridad- tendrán un estrecho vínculo con el multigénero huayno siendo sus depositarios subgéneros. Sus intérpretes- quienes ya no serán ‘sopladores’ sino que ‘músicos’- navegarán en un margen etario desde la adolescencia hasta los 50 años. La excepción a la regla la ejecutarán durante la fiesta los “*lakitas de Chiapa*”, conjunto integrado exclusivamente por adultos mayores quienes interpretarán la performática de los *lakitas* aunque con algunas variantes. Será posible observar para este caso musical algunas tradiciones perdidas del concepto *lakita* tales como la prescindencia de los platillos en la sección de percusiones de la comparsa.



**Figura 54. Lakitas de Chiapa.**

Fuente: Elaboración propia.

La espacialidad será afín. Los espacios cerrados serán el ambiente perfecto para amenizar cualquier momento de juega dentro de la festividad, aun cuando sea posible verlos en las debidas procesiones por el poblado. El otro espacio afín será el templo. Al interior de la iglesia estas agrupaciones mostrarán su devoción hacia el culto católico y la imagen de “*San Santiaguito*”. Con ello se compondrá una imagen de aculturación entre la tradición andina y la tradición católica.

En cuanto al vestuario no existirán mayores intervenciones dentro de la performática de estos. La tenida de calle –sport-, con lentes de moda, casacas de marca, jeans, zapatillas, u otros similares; serán el sello de los conjuntos de bronce. En el caso de los *lakitas* se repetirá el patrón previamente descrito sumándole a esto el uso de sombrero con *penachos*<sup>78</sup> y de chaquetillas<sup>79</sup> en algunos casos.



**Figura 55. Músico de banda “Fusión sonora”.**

Fuente: Elaboración propia.

---

<sup>78</sup> El sombrero de un lakita se reconoce por el tricolor de sus cintas y penacho, junto al espejo circular. (Mora Rivera, 2010).

<sup>79</sup> Las chaquetillas se utilizan como medio identitario de cada comparsa. Así será posible ver el logo de la agrupación o algún distintivo que los distinga por sobre las otras agrupaciones.

Sus momentos de ingreso a la festividad no tendrán mayor relación con su nivel etario. Será más bien funcional a las necesidades de la fiesta, aunque un momento interesante a remarcar es la llegada de estas agrupaciones al poblado y su recepción al interior del calvario<sup>80</sup>, cuestión en donde se dará inicio al jolgorio oficial sin perder el sentido ritual.

Los bronces occidentales –trompetas, barítonos, eufonios e incluso bajos- junto a una completa sección de percusiones – timbaleta, platillos y bombo-; sumado a la tropa completa de lakas junto a una sección similar de percusiones, serán el *tutti* tímbrico a emplear como medio durante la manifestación sonora en donde el receptor será el poblado entero. Musicalmente, distintos *huaynos*, con diferentes cadencias, timbres y tempo serán el medio para canalizar el espacio ritual. La población asistente bailará en pareja. La música y la danza serán, en el espacio ceremonial andino, el principal canal de relación para sus diversas necesidades de tipo mágico, religioso, festivo, o ritual.

Musicalmente el repertorio estilístico será similar entre ambos polos musicales. *Huaynos* de entrada, de intermedios y *cacharpayas*; sumado al uso de *morenadas*, *taquiraris*, *sambos caporales*, *cumbias* varias serán la ofrenda para mantener al poblado entretenido, despierto y con ganas de seguir en pie en el transcurso de toda la festividad. La danza -de carácter más libre para los ritmos

---

<sup>80</sup> Ver capítulo III.

más aculturados al canon occidental- será de pareja, o grupal en el caso de los *huaynos*. En este caso el sonido musical tendrá completa relación con los estados anímicos del grupo humano. Un estado anímico que requerirá de la inyección tímbrica y rítmica de estas agrupaciones.



**Figura 56. Banda “Fusión sonorama”.**

Fuente: Elaboración propia.

El uso de repertorio “oficial” también será parte del carácter de estas agrupaciones. La cueca y los vales para el inicio de la fiesta indicarán la afinidad nacionalista de las agrupaciones y del poblado. Al mismo tiempo las marchas y “adoraciones”, serán el estímulo católico hacia el rito católico. Es debido expresar que este repertorio será minoritario ante el total de subgéneros previamente descritos.

En estos casos musicales (*lakitas* y bronces), el uso del texto se verá supeditado a las decisiones del *capora*<sup>81</sup>. Será éste quien proponga cantar alguna melodía de moda ya sea para descansar del uso del soplo hacia el instrumento, como para estimular aun más a la población.

Lakitas	Bronces
“Lakitas de Chiapa” Lakitas “Contrapunto musical”	Banda “Fusión sonorama”

**Tabla3. Agrupaciones musicales en Quebe.**

Fuente: Elaboración propia

Particular será el caso de los *lakitas* “*Contrapunto musical*”, quienes tendrán una relación particular con el círculo mediático de las agrupaciones de *lakas*.

---

<sup>81</sup> Director musical de la agrupación



**Figura 57. Lakitas “Contrapunto musical”.**

Fuente: Elaboración propia.

Su exposición al interior de festividades, tambos y carnavales al interior de la región-y del país- los harán parte importante de la nómina de agrupaciones musicales *lakitas*. Su modo de emitir el sonido del *siku*, sumado a la impecable ejecución musical de sus intérpretes, pondrán al conjunto en un destacado sitio de agrupaciones andinas en “vías de profesionalización”. Este caminar mediático, desde una agrupación de festividades hacia una agrupación mediática, aún no ha sido estudiado puesto que se encuentra en proceso de desarrollo.

# Ay rosita

## Sambo caporal

$\text{♩} = 85$

Trompetas

Bajos

6

Tpt.

B.

12

1.

2.

1.

2.

*f*

18

Tpt.

B.

23

Tpt.

B.

Transcripción 16. "Ay Rosita". Sambo caporal.

Fuente: Elaboración propia

El tema “*Ay rosita*” es parte del repertorio de caporales mediáticos pertenecientes al territorio boliviano. Con evidentes influencias del *huayno* urbano, el caporal en bronce mantendrá el bombo de “*huayno sambeado*”

El texto también tendrá influencias directas:

“Sin ti no viviré sin ti yo lloraré  
eres razón de mi vida que nunca olvidare”.

A diferencia de la forma canción, en los *caporales* en bronce –pasacalle, fiestas o similares- la duración de la música se extenderá hasta que el *caporal* lo requiera necesario.

### Cacharpaya tradicional

♩ = 150

lakitas

lk.

#### Transcripción 17. Cacharpaya en lakas.

Fuente: Elaboración propia.

En el caso de la *cacharpaya* de los *lakitas*, esta melodía permanecerá intacta dentro de la tradición de sopladores de *lakas* en Chile. *La cacharpaya* será un

huayno de despedida en donde el elemento coreográfico de los participantes de la fiesta incluirá pasos definidos en el acápite anterior. En algunos casos esta melodía incluirá el texto, y en otros no. Esta melodía funcionará como *huayno rural* en vías de urbanización, que en el caso de las músicas actuales será interpretado según los cánones de la música occidental. En el caso de la sección de percusión decidimos no incluirla puesta que acá el 'bombero' tendrá completa libertad para ir generando variaciones según los parámetros del huayno revisados anteriormente.

### **5.3 Tercer piso etario musical: Las nuevas músicas**

Los hombres y mujeres vivimos de estados. Estados de alegría, tristeza, de acompañamiento, soledad, jolgorio, exaltación, violencia y sigilo. Dentro de estos estados el sonido será fundamental. En el caso de los sonidos organizados –músicas- veremos cómo estos influirán fuertemente para propiciar ciertas necesidades básicas dentro del vivir humano. El tercer piso etario musical será la exploración del estado máximo de jolgorio en la meseta andina. Un territorio que –como gran parte del continente- será fuertemente influenciado por un presente global que exigirá que el movimiento corporal, el ritmo y melodía deban confluir según las cadencias y estructuras regidas por la mediatización.

¿De qué manera se puede mediatizar sin perder identidad? Las nuevas músicas andinas tendrán la llave a aquella respuesta.

La sonoridad explícita de sonidos eléctricos que tomarán la bandera musical de los anteriores ya descritos, será la señal que invite a presenciar la plenitud máxima de los asistentes a la festividad. Búsqueda y encuentro identitario en conjunto a la necesidad de encontrar un espacio en el exigente y excluyente mundo global.

El uso musical de las agrupaciones de *cumbia andina* y *huayno electrónico* se limitará exclusivamente a los momentos de festividad ligadas a la libación y celebración. Mientras más música exista, más baile llegará y con ellos, la alegría y las emociones múltiples encontrarán el anhelado nicho.



**Figura 58. Bailando cumbia andina en la plaza**

Fuente: Elaboración propia.

La relación de estos conjuntos con el quehacer andino no se restringirá exclusivamente a la participación en el espacio físico, sino que, por el contrario, tomará prestamos performáticos para traducirlos a la llamada forma canción.

El uso del texto tendrá en algunos casos directa relación con el *huayno* cantado del pasado s. XX. Igualmente se hace necesario evidenciar el uso de un texto más libre en algunas canciones. Esto refleja aún más la evidencia del cruce con la forma canción.

Al mismo tiempo, la inevitable presencia del animador de los conjuntos musicales será esencial para estimular al público, para devolver la mano a los señores pasantes quienes los contrataron, para delinear la presencia de autoridades presentes, como también para remarcar la importancia de cada una de las agrupaciones, o para tan solo conseguir próximas contrataciones. La imitación tímbrica de los sintetizadores recordará la antesala ocupada en otro momento por arpas, *sikus*, bombos y otros. El compás binario será dibujado por figuras musicales de corcheas con semicorcheas fuertemente delineadas como si se quisiese definir explícitamente la matriz de estas músicas. A ratos se recurrirá al ya estudiado patrón rítmico del "*huayno sambeado*", en un intento de demostrar renovación y tradición.

En cuanto al repertorio, será el formato de la adaptación de *huaynos* clásicos y otros ya mediatizados -y tomados como préstamo de los países vecinos- , los principales títulos a resaltar. Canciones como "*Amigo*", "*Vas a llora*", "*Yo te quería*", "*La última vez*", entre otros., serán definidos como el *peak* de la fiesta misma.

Un proceso de continuidad musical que estará a cargo de las nuevas generaciones de aymaras -hoy chilenos- entre 15 y 30 años, quienes tomando la tradición

heredada del proceso musical peruano, invitarán a utilizar el vehículo de la cumbia como medio para llegar a la identidad andina. Citando a Guerrero:

El paisaje musical popular nortino y luego nacional, se vio interpelado por esta forma musical que invadió al país. La gracia de la música sound es que supo abrir sus fronteras más allá de las fronteras étnicas que su cultura de origen le fijaba. Más allá del éxito de grupos nacidos en esta zona como Amerikan Sound y Tropikal Sound, los jóvenes aymaras de Tarapacá, tanto en sus pueblos de orígenes, con ocasión de las fiestas patronales o en la ciudad, siguen articulándose en torno a esta música. La proliferación de grupos musicales así lo indica. (Guerrero, 2007, p. 24).



**Figura 59. “Los shamanes de la cumbia”**

Fuente: Elaboración propia.

Nota aparte merecen las *morenadas y los caporales*, géneros ya estudiados y que se definirán como subgéneros mediáticos. Su presencia -a cargo de las músicas intermedias y nuevas músicas- será vital para cerrar el proceso de (re)afirmación identitaria. Hits como “*Idilio*”, “*ese lunarcito*”, “*lágrimas de amor*” o “*lejos de ti*”, formarán parte del intenso repertorio de músicos aficionados y profesionales que se pondrán a tono con la jornada.

Su vestimenta deberá ser especial. Las mujeres del *huayno electrónico* ocuparán el vestuario aprendido de las cantantes de cumbia sureña peruana. Los hombres utilizarán ternos hechos exclusivamente para la presentación musical. Nadie pasará desapercibido.

Cumbia andina y Huayno electrónico
“Los shamanes de la cumbia”
Agrupación “Eclipse”
Cantante de <i>covers</i> de estrellas del Huayno electrónico peruano

**Tabla 4. Agrupaciones de Nuevas músicas.**

Fuente: Elaboración propia

# Te quería porquería

Solo

Carlos Alarcón

♩ = 100

D Bm Em G

D A D A G Em

1. A Bm A Bm

2.

## Transcripción 18. “Yo te quería porquería”. Solo.

Fuente: Elaboración propia.

Primeramente, presentamos el ‘solo’ de esta forma canción. Interpretada con sintetizadores que imitarán al sonido del arpa y posteriormente el *siku*, será posible encontrar desde la tímbrica imitativa del teclado las posibilidades relacionales entre un subgénero y su matriz. En este caso la línea melódica se diluirá en cuanto al patrón pentáfono integrando elementos de la canción mediática occidental.

# Te quería porquería

VOZ

Carlos Alarcón

$\text{♩} = 100$

*f* ten goel co ra zon mal he ri do pues mal di toy ve ne no so fue tua  
so lo tris te zas he co no ci do tan in fa méy cruel ha sí do tu trai

1. mor ción qui sie ra ol vi dar te de mi men tea rran car te so loe con se  
2.

10 1. yo te que ri a por que ri a aho ra tea bo  
2.

15 rres co yo te de se o lo pe or en la vi da  
1. 2.

## Transcripción 19. “Yo te quería porquería”. Línea melódica.

Fuente: Elaboración propia.

Para el asunto de la voz cantada encontraremos en esta canción de origen peruano elementos de acompañamiento. Reaparecerá el animador insertando los elementos del huayno mediático:

“Porque lo nuestro es innovar somos tu grupo shamanes internacional”.

“Y nos vamos a Isluga, Cariquima, Quebe, sí o no, la familia Mamani Castro”

“Oye Sergio Gregorio, gracias por tu apoyo. Muévete”

Este es el caso del animador del conjunto Shamanes de la cumbia desde donde se repetirá el patrón de agradecimiento, saludos al territorio y reafirmación identitaria del conjunto.

Este tema, al mismo tiempo, funcionará como canción mediática movable a otros subgéneros. Será posible encontrarla en *sambo caporal*, *huayno electrónico* y en *cumbia para banda de bronces*.

## CONCLUSIONES

Por medio de la puesta en contexto del objeto de estudio y de los datos aportados desde el análisis musical de diversas músicas dentro de la zona tripartita andina chileno-boliviana-peruana, y sobre diversas músicas relacionadas con el género matriz *huayno*, la hipótesis ha quedado en gran parte demostrada a través de los siguientes aspectos:

1. Se comprueba la relación inherente entre diversos subgéneros musicales de la zona centro sur andina a raíz de los diversos patrones estilísticos que aporta el *huayno*, especialmente rasgos paramétricos de tipo rítmico, tímbrico, performático, textual (de texto en cuanto letra de una melodía y “texto como sustrato cultural o correlato), dancístico y contextual; siendo todos estos elementos aglutinadores con fines estilísticos que definirán en algún momento el parámetro sonoro “andino” expresado desde el género matriz antes nombrado.
2. De todos estos elementos, el factor correlato cultural y el parámetro ritmo, resultaron esenciales para considerar que la hipótesis tenía un sustento coherente y consistente. El ritmo y sus especificidades vienen a ser el parámetro musical más pregnante, el que más pertenencia e identidad presta a un discurso musical. Por otro lado, la unidad cultural (texto o correlato cultural) del *huayno* ha probado ser resistente a fenómenos de mestizaje e

hibridismo. La unidad cultural del *huayno* absorbe injertos culturales sin afectar su núcleo generador

Por tanto, el *huayno*, se puede comprender como un ente aglutinador capaz de modificar sus representaciones según sea el espacio físico a desenvolverse. Una vez que alguno de los diversos patrones estilísticos del género *huayno* se encuentran en un estado de activación, los parámetros de los distintos subgéneros que giran en torno a él se despliegan con la esencia cultural (podríamos decir, (“ideología”) del género madre un género influenciado e influyente, pero, por sobre todo, soberano de sí mismo. Esto último ha permitido establecer una polifacética gama de ritmos y danzas con características propias.

3. Se ha podido apreciar la saga del *huayno* desde su posible origen tradicional hasta su presente global. Se demuestra que el género matriz históricamente se ha visto influenciado por diversas culturas, dando como resultante un multigénero perteneciente a un proceso vivo y no a un fenómeno cultural congelado en el tiempo. Ante eso, se pueden inferir características que dan al *huayno* patrones de asentamiento como fenómeno social aglutinador de carácter dinámico, desde donde convergen distintas expresiones dancístico-musicales que -con algunas características comunes reunidas para y por un

fin común- concentran las condiciones idóneas para expresar las tradiciones de los distintos grupos humanos pertenecientes al centro sur andino.

4. La festividad de *San Santiago de Quebe* presenta un formato de distribución etaria tripartita. En ella los distintos grupos humanos convocados para la performática músico-ritual, ingresan al ámbito de su *experticie* y afinidad. Así los más jóvenes se relacionarán con una musicalidad *pop*, los grupos etarios medios se relacionarán con una musicalidad concentrada en la historia social del N.G.C durante el siglo XX y los grupos etarios de edad avanzada conformarán el canal de difusión musical de tipo tradicional, espacio hermético en donde el canon nacionalista chileno no obtuvo resultados. Si bien las tres dimensiones poseen distintos rasgos, entre estos existen préstamos más allá del espacio territorial común. Su relación se ve supeditada a la musicalidad del *huayno*, género aglutinador de la festividad. Esta conclusión puede aplicarse a gran parte de las festividades rurales del N.G.C y de la meseta andina perteneciente a Bolivia y Perú.
5. Se presenta al *huayno* como un multigénero vivo, con una capacidad de continuidad y renovación equivalente al rol protagonizado por las músicas costeñas y las músicas norteñas en todo el subcontinente. Esta presencia masiva se verá fuertemente influenciada –al igual que los géneros previamente nombrados- por la mediatización. Esta última será presentada e impuesta desde el sistema económico capitalista y será absorbida y

reinterpretada desde las capas bajas que escucharán, integrarán repertorio y renovarán el mismo para las necesidades de la población

6. Se comprueba empíricamente el aporte realizado tanto por las musicalidades bolivianas como peruanas al interior de la identidad chileno-tarapaqueña. Esta desprendida e inmaterial contribución ha permitido mantener al interior de la población aymara chilena espacios de desarrollo musical a través de la búsqueda identitaria. Sin ese soporte creativo, también llamado diálogo cultural, la población local pudo haberse visto profundamente afectada y dañada debido a las políticas de chilenización establecidas por el estado local después de la Guerra del Pacífico.

La presente investigación pretende posicionar al multigénero *huayno* como uno de los protagonistas de la diversidad musical mediática de Latinoamérica. Su capacidad de permanecer atento al contexto, traspasando fronteras nacionales, pisos ecológicos, capas sociales, rasgos migratorios, procesos políticos, económicos y culturales, dan pie para comprender a éste como un género dancístico musical de carácter matriz en la realidad musical andina perteneciente al período de los s.XX y XXI.

Aún cuando *San Santiago de Quebe* sea un poblado desplazado del presente pos-moderno, es posible ver en él a todos los rasgos extensamente descritos en la parte central de esta tesis.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aceituno, P., Ibarra, M., y Pineda, M. (2011). *Aymara[Grabación sonora]. (1976-1983): región de Arica y Parinacota y Región de Tarapacá*. Santiago, Chile: CNCA.
- Aedo, J. A. (2008). Percepción del espacio y apropiación del territorio entre los aymara de Isluga. *Estudios Atacameños*, n° 36, pp. 117–137.
- Albó, X. (1994). El mundo de adentro en el ciclo vital del Aymara. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*.
- Alfaro, S. (2005). *Las industrias culturales e identidades étnicas*. Lima: Pinilla, Carmen María (Ed.).
- Alviña, L. (1929). La música incaica. Lo que es, y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días. *Revista Universitaria*, n° 58 pp. 299–318.
- Anselle, J.-L. (1985). Ethnies et espaces: pour une anthropologie topologique. En E. M' bokolo (Ed.), *Ethnies, tribalis- me et état en Afrique* (pp. 11–48). Paris: La Découverte.
- Apaza Ticona, J. (2009). La crianza del agua. En *Ponencia en XVI Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina y Amazónica "Julio César Tello Rojas"*. Lima.

Arguedas, J. M. (1956). José Sabogal y las artes populares en el Perú. *Folklore Americano, IV*, pp. 241–245.

Arguedas, J. M. (1977). *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca azul y Horizonte Editores.

Arguedas, J. M. (1997). *Dos estudios sobre Huancayo: evolución de las comunidades indígenas y estudio etnográfico de la feria de Huancayo*. Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú.

Arnol, D. (1991). *Hacia un orden de las cosas*. La Paz, Bolivia: HISBOL ILCA. Talleres gráficos Historia de Bolivia.

Arzubiaga, J. P. (2011). Regiones fronterizas y flujos culturales: La peruanidad en una región chilena. *UNIVERSUM*, nº 26, pp 123–137.

Barrientos, L. (1978). La cruz de mayo: un ritual aymara en el interior de Arica. *Revista musical chilena*, nº 38, pp. 119–124.

Baumann, P. (1979). *Comentario. Música andina de Bolivia*. Cochabamba.

Beltrán Henríquez, P. (2003). Las nociones del tiempo y espacio en el calendario ritual de Cariquima. *Liminar. Estudios sociales y humanísticos*, nº 1, pp. 76–86.

Beltrán Heredia, A. (1956). *El carnaval de Oruro*. Oruro. Bolivia.: Universitaria.

Bertonio, L. (1984). *Vocabulario de la Lengua Aymara*. (1612ª ed.). Cochabamba: Ceres/Ifea/Musef.

Bolaños, C. (1988). *Las antaras Nazca* (Lima). CONCYTEC.

Borras, G. (2010). Organología de la tarka en la zona circunlástre del titicaca. En *Diablos tentadores y Pinkillus embriagadores ...en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en Los Andes de Bolivia. Tomo 1* (pp. 41–67). La Paz, Bolivia: Universidad Autónoma Tomás Frías / FAUTAPO / Plural Editores.

Bresson, A. (1886). *Bolivia. Sept Années d'explorations, de voyages et de séjours dans l'Amérique australe*. Paris: Challamel Ainé.

Caballero Farfán, P. (1947). *Influencia de la música incaica en el cancionero del norte argentino*. Buenos aires: comisión nacional de cultura.

Cabral, J. (1915). La música incaica. *Anales de la facultad de derecho*, V, pp. 581–612.

Cáceres, E. (1925). *Conferencia sobre la música incaica*. Lima: Imprenta Peters.

Calderón Barquín, M. (2002). *Sociomedicina. Medicina Social / Salud pública* (4º ed.). México D.F: Mendez editores.

- Carreño, G., Leal, J. P., Moller, C., Bajas, M. P., Alvarado, M., Maturana, F. A., ...  
Castro, A. (2012). *Andinos. Imágenes y visualidades del desierto y el altiplano*.  
Santiago, Chile: Editorial Pehuén.
- Castro, J. (1938). Sistema pentatónico en la música indígena precolonial del Perú.  
*Boletín Latino-Americano de Música, IV*, pp. 835–848.
- Chacama Rodríguez, J., Briones, L., & Espinosa, G. (1988). El arte mural en las  
iglesias coloniales de la primera región y la tradición pictórica andina en el  
extremo norte de Chile. *Diálogo andino*, n° 07-08, pp. 7-8.
- Chacama Rodríguez, J., & Díaz Araya, A. (2011). Cañutos y soplidos. Tiempo y cultura  
en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica. *Revista musical  
chilena*, n° 216, pp. 34–57.
- Chamorro, A. (2013). Carnaval Andino en la ciudad de Arica: Performance en la  
frontera norte chilena. *Estudios Atacameños*.
- Chamorro, A., Donoso, J. P., & Huanca, R. (2014). *Kitiraki rodomiro*. [Video]. Arica,  
Chile: CNCA.
- Civallero, E. (2015). *Introducción a las tarkas*. Madrid.

Cooley, T. J. (1997). Casting shadows in the field: an introduction. En *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (pp. 3–19). Oxford University Press.

Copa Choque, L. (2010). La tarqueada tradicional aimara: Curahuara de Carangas y San Pedro de Curahuara. En *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores. Tomo II* (pp. 25–98). La Paz, Bolivia: Ed. Plural.

Corvalán, S. (2010). *Lakitas del Carmen y la fiesta del 16 de Julio: Modos de inserción de la comparsa en la estructura católica de la fiesta de Conchi viejo*. (Tesis de licenciatura en musicología). Escuela de música PUC.

Cuba, S. (s. f.). La ciudad de Nuestra Señora de La Paz de Ayacucho. Origen de la Danza de los Morenos. En *Boliviana, 100% paceña. La morenada*. La Paz, Bolivia: Universidad Mayor de San Andrés.

D´Harcourt, M., & D´Harcourt, R. (1920). La musique dans la sierra andine de La Paz à Quito. *Société de américanistes de Paris, XII*, pp. 21–53.

D´Harcourt, M., & D´Harcourt, R. (1922). La indienne chez les anciens civilisés d´Amérique. En *Encyclopédie de la musique et dictionnaire de conservatoire* (pp. 3337–3371). Paris: librairie Delagrave.

D´Harcourt, M., & D´Harcourt, R. (1925). *La musique des incas et ses survivances*. Paris: Librairie Paul Geunthner.

De Carvalho, J. J. (1996). Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea. *Cuadernos de música iberoamericana*, pp. 254–255.

Díaz Araya, A. (1998). Toquen, soplen sin parar. Antecedentes etnomusicológicos de las lacas tarapaqueñas. *Percepción*, n° 2, pp. 73–94.

Díaz Araya, A. (2009). Los andes de bronce. conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile. *Historia*, //, pp. 371–399.

Díaz Araya, A. (2011a). Del ruido de la euforia al silencio del simulacro. Instrumentalización del carnaval en el norte de Chile (1929-1939). *aisthesis*, n° 50, pp. 54–71.

Díaz Araya, A. (2011b). En la pampa los diablos andan sueltos. Demonios danzantes de la fiesta del santuario de La Tirana. *Revista musical chilena*, n° 216, pp. 58–97.

Díaz Araya, A., & Chacama Rodríguez, J. (2012). Procesos de idolatría, discursos nativos y religiosidad en el mundo andino colonial. *Taller de letras*, n° 51, pp. 53–74.

Díaz Araya, A., Galdames, L., & Muñoz, W. (2012). Santos patronos en los andes. Imagen, símbolo y ritual en las fiestas religiosas del mundo andino colonial (siglos XVI-XVII). *Alpha*, n° 35, pp. 23–39.

Díaz Araya, A., Martínez, P., & Ponce, C. (2014). Cofradías de Arica y Tarapacá en los siglos XVIII y XIX . Indígenas andinos , sistema de cargos religiosos y festividades. *Revista de Indias, LXXIV*, pp. 101–128.

Díaz Araya, A., Mondaca, C., Aguirre, C., & Said, J. (2012). Nación y ritualidad en el desierto chileno. Representaciones y discursos nacionales en Iquique (1900-1930). *Polis*, nº 31, pp. 1–12.

Díaz Araya, A., Mondaca, C., & Ruz, R. (2000). Música y músicos aymaras del norte chileno. *Diálogo andino*, nº 19, pp. 61–84.

Díaz Araya, A., & Mondaca Rojas, C. (2000). El sonido de las tarkas entre músicos aymaras chilenos y bolivianos. En *Música y músicos aymaras del norte chileno* (pp. 63–70). Diálogo Andino.

Díaz Araya, A., & Tapia Ladino, M. (2013). Los aymaras del norte de Chile entre los siglos XIX y XX. Un recuento histórico. *Atenea*, nº 507, pp. 181–196.

Díaz, H. (2013). UTA Newsletter. Recuperado a partir de <http://www.uta.cl/ddinoticias/2013/ex-alumno-de-pregrado-hoy-como-academico-de-la-uta-lidera-la-investigacion/>

Díaz Silva, R. (2012). *Cultura originaria y música chilena de arte: hacia un imaginario de identidad*. Santiago, Chile: Amapola editores.

Díaz Silva, R. (2013). La flauta traversa del Nuevo Mundo surgió en Tiwanaku. *Revista musical chilena*, nº 219, pp. 12–41.

Díaz Silva, R. (2014). *Apuntes de clase. Etnomusicología II*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Droorgers, A. (1991). Visiones paradójicas sobre una religión paradójica. Modelos explicativos del crecimiento del pentecostalismo en Brasil y Chile. En *Algo más que opio. Una lectura antropológica del pentecostalismo latinoamericano y caribeño* (pp. 101–137). San José de Costa Rica: Editorial DEI.

Duque, G., & Celedón, M. (2011). Aymara.[Video]. En *La primera música*. Santiago, Chile: CNTV.

Escobar, G., & Escobar, G. (1981). *Huaynos del Cusco*. Cusco, Peru: Editorial Garcilaso.

Ferguson, S. B., Packer, J. I., & Wright, D. F. (1988). *New Dictionary of Theology*. New York: IVP Academic.

Ferrer, C. (2010). *El huayno con arpa. Estilos globales en la nueva música popular andina*. Lima: PUCP / IFEA.

Follari, R. (2005). La interdisciplina revisitada. *Andamios. Revista de investigación social. UNAM.*, nº 1-2, pp. 7–17.

Fortún, J. E. (1976). Panorama del folklora boliviano. En *Bolivia mágica*. La Paz, Bolivia: Los amigos del libro.

Fortún, J. E. (1995). *Festividad del gran poder*. La Paz, Bolivia: Casa de la Cultura.

Fuentes Gutiérrez, M. (2008). *Informe sobre el estado de la producción etnográfica de Margot Loyola*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso.

García, C., & Jiménez, R. (2011). La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical. *Sociedad de Etnomusicología*, nº 1, pp. 80–108.

García Liendo, J. (2012). Las chicherías conducen al coliseo: José María Arguedas, tecnología y música popular. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, nº 75, pp. 149–170.

Gavilán, V. (2005). Identidades étnicas en Tarapacá a inicios del siglo XXI. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LX, pp. 77–102.

Gavilán, V., & Carrasco, A. M. (2009). Festividades andinas y religiosidad en el norte chileno. *chungara, revista de antropología chilena*, nº 41, pp. 101–112.

Gérard, A. (1997). Multifonías en aerófonos andinos de Bolivia. *Revista Boliviana de Física*, nº 3, pp. 40–59.

Gérard, A. (2007). Primera aproximación a la acústica de la tarka. *Revista boliviana de física*, nº 13, pp. 33–38.

González Bravo, A. (1937). Kenas, pincollos y tarkas. *Boletín Latino-Americano de Música*, n° 3, pp. 25–32.

González Bravo, A. (1969). Generalidades y ciertos detalles de fabricación en algunos instrumentos musicales indígenas. *Archivos bolivianos de folklore*, n° 1, pp. 23–33.

González Holguín, D. (1989). *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qqui chua o del Inca*. (1608<sup>a</sup> ed.). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

González, J. P. (2005). Tradición , identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960. *aisthesis*, n° 38, pp. 193–213.

González, J. P. (2012). Música chilena andina 1970-1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada. *Cuadernos de música iberoamericana*, n° 24, pp. 175–187.

González, J. P. (2013a). La revuelta multidisciplinar. En *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

González, J. P. (2013b). Musicología y América Latina. En *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- González, J. P. (2013c). *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Santiago, Chile, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- González Miranda, S. (2006). La presencia indígena en el enclave salitrero de Tarapacá: Una reflexión en torno a la fiesta de la Tirana. *chungara, revista de antropología chilena*, nº 38, pp. 35–50.
- Grebe, M. E. (1980). *Generative models, symbolic structure, and acculturation in the panpipe music of the Aymara of Tarapaca, Chile*. Queen's University.
- Grebe, M. E. (1981). Cosmovisión aymará. *Revista de Santiago (Museo B. Vicuña Mackenna)*, nº 1, pp.61-79.
- Grebe, M. E. (1983). Migración, Cambio cultural y transformaciones simbólicas en la Primera región de Chile. En *primer encuentro científico sobre el medio ambiente chileno (versiones abreviadas)* (pp. 1–3). La Serena, Chile: CIPMA.
- Grebe, M. E. (1986). Migración, identidad y cultura aymara. *Chungara, revista de antropología chilena*, nº 16-17, pp.16-17.
- Grebe, M. E., & Barrientos, L. (1983). *La música tradicional andina y sus estructuras simbólicas en el contexto urbano de Arica y sus valles*. Manuscrito inédito.
- Gruszczynska-Ziółkowska, A. (2000). Tocando los números. Las antaras nasquenses desde una perspectiva acústica. *Estudios Latinoamericanos*, nº 20, pp. 99–110.

- Gudemos, M. (2011). «Pichqa-tawa», sistema de medición andino prehispánico. *Anales del museo de América*, n° 19, pp. 233–257.
- Gudemos, M., & Gil García, F. (2012). Espacios ceremoniales andinos. de tradiciones, creencias y coexistencias. *Diálogo andino*, n° 39, pp. 5–8.
- Guerrero, B. (1997). Violencia y conflicto religioso entre los aymaras del norte grande de Chile. *Diálogo andino*.n° 16, pp.61-78.
- Guerrero, B. (2007). Identidad musical de los jóvenes aymaras : La música sound. *Ultima década*, n° 27, pp. 11–25.
- Guerrero, B. (2014). *Cuando la memoria era un río: Cantares de Osvaldo Torres*. Iquique, Chile: Gobierno regional de Tarapacá.
- Gutierrez, R., & Gutierrez, I. (1998). Los lichwayus en la fiesta de Santiago Apostol. En *Anales de la Reunión Anual de Etnología*. (pp. 295–306). La Paz, Bolivia: Musef.
- Hall, S. (2003). ¿Quién necesita identidad? En *Cuestiones de identidad cultural*. Madrid: Amorrortu Editores.
- Hirschberg, W. (1988). *Neues Wörterbuch der Völker kunde*. Berlín: Dietrich Reimer.
- Huber, L. (2002). *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado. Estudios de caso en los Andes*. Lima: IEP.

- Ibarra, M. (2005). *Sonidos del Cancosa Anata*[Grabación sonora]. Museo chileno de arte precolombino.
- Lavín, C. (1950). La Tirana. Fiesta ritual de la provincia de Tarapacá. *Revista musical chilena*, n° 6, pp.12-36.
- Lienhard, M. (2005). La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionales. *Acta poética*, n° 26, pp.485-513.
- Llorens, J. A. (1999). Reflexiones en torno a la música chicha. *Revista cuestión de estado*, n° 24, pp.80-83.
- Madrid, A. L. (2010). Música y nacionalismos en Latinoamérica. En *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 227–235).
- Maidana, F. L. (2004). *Taraq. Cuna de la Morenada*. La Paz, Bolivia: S.Ed.
- Mamani, C. (2012). *Las formas como sentimos el mundo*. Editorial Quatro Hnos.
- Mamani, M. (1987). Los instrumentos musicales en los andes bolivianos. En *Reunión anual de Etnología*. La Paz, Bolivia: Musef.
- Mamani, M. (1988). *Structure of the livestock marking ritual in the chilean andes*. Universidad de Florida.

- Mamani, M. (1989). Rol de la música en el ritual marca y floreo del ganado en el altiplano chileno. *Diálogo andino*, 7/8.
- Mamani, M. (2002). El rito agrícola de Pachallampi y la música en Pachama , precordillera de Parinacota. *Revista musical chilena*, nº 198, pp. 45–62.
- Mamani, M. (2010). Kirkir Warmi: identidad y rol de la mujer aymara en el desarrollo musical del norte chileno. *Revista musical chilena*, 64(213), 90–102.
- Maturana, F., & Bajas, M. P. (2008). Procesos de visibilización andina en la fiesta de la virgen del Perpetuo Socorro de Huara. [Video]. En *La representación de las alteridades: fotografías de los indígenas del norte grande (1911-1990)*.
- Mendivil, J. (2002). Las locas ilusiones. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, nº 5.
- Mendivil, J. (2004). Huaynos híbridos : Estrategias para entrar y salir de la tradición. *Revista Lienzo*, nº 25, pp. 27–64.
- Mendivil, J. (2012). Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica. *Resonancias*, nº 31, pp. 61–77.
- Mendoza Salazar, D. (1995). Las matracas del eterno retorno. En *Anales de la Reunión Anual de Etnología*. (pp. 94–97). La Paz, Bolivia: Musef.

- Mercado, C. (1996). *Carnaval en Ayquina*[Grabación sonora]. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino/Chimuchina Records.
- Mistral, G. (2013). *Caminando se siembra. Prosas inéditas. Selección y prólogo de Luis Vargas Saavedra*. Santiago, Chile: Editorial Lumen.
- Mora Rivera, G. (2010). Lakitas de vinilo en Arica. En *Discursos andinos coloniales. Soportes, confluencia y transformaciones* (pp. 1–33).
- Mora Rivera, G. (2011). Etnografía, imagen y sonido en el norte grande de Chile. *nómadas*, n° 35, pp. 166–181.
- Muñoz, P. (2013). *Etnográfica*. [Vídeo]. Valparaíso: Derejo comunicaciones.
- Olsen, D. A. (2005). *Music of El Dorado. The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures*. University Press of Florida.
- Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial La Habana.
- Paredes de Salazar, E. (1976). *Presencia de nuestro pueblo*. La Paz, Bolivia.
- Pease, F. (2001). *Del Tawantinsuyu a la Historia del Perú* (PUCP - Fon). Lima.
- Pelinski, R. (1998). Etnomusicología en la edad posmoderna. *Codexxi*, n° 1, pp. 46:67.

Perez de arce, J. (1995). La música prehispánica. En *Música en la piedra: Música prehispánica y sus ecos en Chile actual* (pp. 19–33), Museo chileno de Arte precolombino.

Perez de arce, J. (2004). Análisis de las cualidades sonoras de las botellas silbadoras prehispánicas de los andes. *boletín del museo chileno de arte precolombino*, n° 9, pp. 9–33.

Pérez de Arce, J. (1995a). *Carnaval de Cariquima*[Grabación sonora]. Santiago, Chile: museo chileno de arte precolombino.

Pérez de Arce, J. (1995b). *Carnaval de Isluga*[Grabación sonora]. Santiago, Chile: museo chileno de arte precolombino.

Pérez de Arce, J. (1995c). *Música en la piedra: Música prehispánica y su eco en el Chile actual*. Santiago, Chile: museo chileno de arte precolombino.

Quispe, F. (2008). *La Quena Mollo. Supervivencia y persistencia de música y danza tradicional andina*. La Paz, Bolivia: Plural editores.

Raez, O., & Romero, R. (2010). *Ciudad Chicha*. [Video]. I. de Etnomusicología PUCP.

Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. D.F México: Siglo XXI.

Ramos Rodillo, I., & León, M. (2011). Sonidos de un Chile profundo: Hacia un análisis crítico del archivo sonoro de de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folclore en Chile. *Revista musical chilena*, n° 215, pp. 23–39.

Robinson Wright, M. (1905). *Bolivia. The central highway of South America, a land of rich resources and varied interest*. Philadelphia: George Barrie y Sons.

Romero, R. (2002). *Sonidos andinos, una antología de la música campesina del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Romero, R., El, C. F., & Arce, M. (2010). RAÚL R. ROMERO. Andinos y tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global.

Rosaldo, R. (1991). La erosión de las normas clásicas. En Grijalbo (Ed.), *Cultura y verdad: nueva propuesta de análisis social*. México D.F.

Sanchez Canedo, W. (2010). Sin perezas y con mezclas. Las cambiantes identidades sonoras negro-africanas en Bolivia. En *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 115–123). Madrid: Markus Hei.

Sánchez Canedo, W. (2008). Los sonidos del tambor mayor. Presencia, imágenes acústicas y representaciones de los negros en Bolivia. En *El tambor mayor. Música y cantos de las comunidades negras de Bolivia*. (pp. 7–56). Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.

Sanhueza Tohá, C. (2008). Territorios, prácticas rituales y demarcación del espacio en tarapacá en el siglo XVI. *boletín del museo chileno de arte precolombino*, n° 13, pp. 57–75.

Sigl, E., & Mendoza Salazar, D. (2012). *No se baila así no más: Poder, política, género, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danzas del altiplano boliviano. Tomo I*. La Paz, Bolivia.

Sigl, E., & Mendoza Salazar, D. (2012). *No se baila así nomás: danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia, tomo II*. La Paz, Bolivia.

Soto, H. (s. f.). El charango en Chile. Recuperado a partir de [http://www.charango.cl/paginas/charango\\_en\\_chile.htm](http://www.charango.cl/paginas/charango_en_chile.htm)

Soux, M. L. (1992). *La música en la ciudad de La Paz: 1845-1885*. Universidad Mayor de San Andrés.

Stobart, H. (1996). Tara and Q'iwa: Worlds of Sound and Meaning. En *Cosmología y música en los Andes*, pp. 67–81. Madrid: Biblioteca Iberoamericana and Vervuert Verlag.

Suárez Eyzaguirre, N. (1987). La música para tarka y su carácter repetitivo. En *Reunión anual de Etnología*. La Paz, Bolivia: Musef.

Toland, J. (2009). *Adeisidaemon, Sive Titus Livius A Superstitione Vindicatus (1709)*.

La Haya: Kessinger Publishing, LLC.

Turino, T. (1993). *Moving away from silence: music of the Peruvian Altiplano and the experiment of urban migration. University of Chicago Press (ethnography of panpipe music performance in the Puno region of southern Peru and among migrants to the capital city)*. Chicago: The University of Chicago Press.

Turino, T. (2003). Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Latin American Music Review*, n° 24, pp. 169–209.

Turner, V. (1988). *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: ediciones taurus.

Uribe Taboada, E. (s. f.). Precisiones en torno al siku. En *Folklore, arte, cultura y sociedad. Revista del centro universitario de Folklore UNMSM. Año 1, N° 1. Pp.277-300*.

Valeriano, E. (2004). Importancia de la música. En *Origen de la danza de los morenos* (p. 30). La Paz, Bolivia: Soboce S.A.

Van Kessel, J. (1970). *El desierto canta a María. Vol I y II. Bailes chinos de los Santuarios Marianos del Norte Grande*. Santiago, Chile: Mundo.

- Van Kessel, J. (1973). Los santuarios de La Tirana, Ayquina y Las Peñas. *Revista de la Universidad Técnica del Estado*, nº 11-12, pp. 197–216.
- Van Kessel, J. (1975a). *Bailarines en el desierto. Vol I. Sociedad de baile Pieles Rojas del Carmen de Alberto Madrid. Tocopilla*. Antofagasta, Chile: Autoedición.
- Van Kessel, J. (1975b). *Bailarines en el desierto. Vol II. Sociedad de baile Chuncho Promesante de Abdón Rosales. Chuqui-Calama*. Antofagasta, Chile: Autoedición.
- Van Kessel, J. (1975c). *Bailarines en el desierto. Vol III. Sociedad de baile Moreno Nuestra Señora de Las Peñas de Hilario Aica. Arica*. Antofagasta, Chile: Autoedición.
- Van Kessel, J. (1981). *Danzas y estructuras sociales en los Andes*. Cusco, Peru: Instituto de pastoral andina.
- Van Kessel, J. (1984). Los bailes religiosos del norte chileno como herencia cultural andina. *chungara, revista de antropología chilena*, nº 12, pp. 125–134.
- Van Kessel, J. (1991). Los aymaras contemporáneos de Chile (1879-1990); su historial social. *Diálogo andino*, nº 10, pp. 49–72.
- Van Kessel, J. (1992). *Cuando arde el tiempo sagrado*. (H. Editores, Ed.). La Paz, Bolivia.

- Van Kessel, J. (2001). El ritual mortuorio de los aymara de Tarapacá como vivencia y crianza de la vida. *chungara, revista de antropología chilena*, nº 33, pp. 221–234.
- Vega, C. (1932). Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos, tomo I. En *Actas y trabajos científicos del Congreso Internacional de Americanistas*, pp. 349–381.
- Villalba Muñoz, A. (1910). Estudio sobre un importante descubrimiento musical. En *Conferencia literario-musical*, pp. 19–42. Lima: Rosay.
- Villanueva, L. (2013). *El huapango ya esta en red. El trio huasteco y la estructura dinámica de sus variantes sonoras*. D.F México.
- VV.AA. (2010). *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (Markus Hei). Madrid.
- Ypeij, A. (2013). Cholos, incas y fusionistas: El nuevo Perú y la globalización de lo andino. *Revista europea de estudios latinoamericanos y del caribe*, nº 94, pp. 67-82.

### **Links de videos (por orden de aparición en texto)**

“Moseñada internacional Colquiri de prov. Inquisivi. La Paz, Bolivia”, en <https://youtu.be/t3Qw7MFEMKw> (revisado el 21-09-22).

“Tarqueada Unión San Pedro de Totora”, en <https://youtu.be/OrH8CtzWoDg> (revisado el 21-09-22).

“Orquesta super mañaneros de Perú – Huaylash matador”, en <https://www.youtube.com/watch?v=XNkY9QNRoWU> (revisado el 21-09-22).

“Banda San Juan del empedrado en Cotacachi”, en <https://www.youtube.com/watch?v=r1Oe1oORNEQ> (revisado el 21-09-22).

“Anatiri”, en <https://www.youtube.com/watch?v=xVWZLHamKnl> (revisado el 21-09-22).

“Lichiwayus de venta y media”, en <https://www.youtube.com/watch?v=SXOv15dWKYo> (revisado el 21-09-22).

“Centro cultural Sajama, sikuriada”, en <https://www.youtube.com/watch?v=r0YvKoz-zTM> (revisado el 21-09-22).

“Los chévere- Selección de Kullawadas”, en [https://youtu.be/Bf\\_MuVkWRA8](https://youtu.be/Bf_MuVkWRA8) (revisado el 21-09-22).

“Sambos caporales Proyección Sambo de corazón”, en <https://youtu.be/9Dgar8PCFHw> (revisado el 21-09-22).

“Vico Karicia – madre soltera”, en <https://www.youtube.com/watch?v=SNUCV2MRhOk> (revisado el 21-09-22).

“Grupo Alegría – mujeres y cerveza”, en [https://youtu.be/Lv\\_oZaL5nSI](https://youtu.be/Lv_oZaL5nSI) (revisado el 21-09-22).

“Movimiento cultural Saya afroboliviana”, en <https://www.youtube.com/watch?v=lmWSxfMIDDo> (revisado el 21-09-22).

“Lakitas Real juventud de Iquique”, en <https://www.youtube.com/watch?v=3FABaQJII8I> (revisado el 21-09-22).

“Inti Illimani – Fiesta de San benito”, en [https://www.youtube.com/watch?v=yUrZQ276\\_gw](https://www.youtube.com/watch?v=yUrZQ276_gw) (revisado el 21-09-22).

“Los Jairas – Fiesta de San Benito”, en <https://youtu.be/Vk4UXoY75JE> (revisado el 21-09-22).

“Illapu – Baila caporal”, en <https://www.youtube.com/watch?v=OxRmJnnJvdw> (revisado el 21-09-22).

“Arak pacha – caporal”, en <https://youtu.be/fnPevHVJJgk> (revisado el 21-09-22).

“Los Kjarkas – Mi samba mi negra”, en <https://youtu.be/4e68s6CVfS8> (revisado el 21-09-22).

“Llajtaymanta – Mix de caporales”, en <https://youtu.be/qAUYWChnnWM> (revisado el 21-09-22).

“Mariajuana – Aun me duele”, en <https://www.youtube.com/watch?v=ce6xxjMUCGw> (revisado el 21-09-22).

“Flor pucarina – Mix de oro”, en <https://youtu.be/FwYnWpM-sBk> (revisado el 21-09-22).

“Dúo las golondrinas – El obrero”, en <https://youtu.be/sXooD-ymC0o> (revisado el 21-09-22).

“Lo mejor del gorrión andino”, en <https://youtu.be/y58ZgitG2sE> (revisado el 21-09-22).

“Picaflor de los andes – Yo soy Huancaíno”, en <https://youtu.be/XZp-nqOSaHY> (revisado el 21-09-22).

“Dina Paucar – Que lindos son tus ojos”, en <https://youtu.be/JAIGr-WSRlo> (revisado el 21-09-22).

“Sonia Morales – Perdóname”, en <https://youtu.be/6xGGUn5SsMg> (revisado el 21-09-22).

“Alicia Delgado – Cáncer de amor”, en <https://youtu.be/9mPPB8LwgXM> (revisado el 21-09-22).

“Dulce rubí – me enamoré”, en <https://youtu.be/Sofm5En5mU4> (revisado el 21-09-22).

“Los demonios del Mantaro – La chichera”, en <https://youtu.be/0zacWyKEoGQ> (revisado el 21-09-22).

“Los demonios de corocochay – La chichera”, en [https://www.youtube.com/watch?v=\\_fjcoNEYQI](https://www.youtube.com/watch?v=_fjcoNEYQI) (revisado el 21-09-22).

“Los shapis – Chofercito”, en <https://www.youtube.com/watch?v=khgZPsf3CY> (revisado el 21-09-22).

“Chacalón y la nueva crema – Soy provinciano”, en <https://www.youtube.com/watch?v=5xFYKehN-pw> (revisado el 21-09-22).

“Chacalón y la nueva crema – Será mejor”, en <https://www.youtube.com/watch?v=5jkRA8CUnNI> (revisado el 21-09-22).

“Chacalón y la nueva crema – Nadie conoce el mundo”, en <https://www.youtube.com/watch?v=CHreNf9Y3-k> (revisado el 21-09-22).

“Chacalón y la nueva crema – La paz y la dicha”, en <https://www.youtube.com/watch?v=BuY7Wc74T6Y> (revisado el 21-09-22).

“Los genios – juguete de nadie”, en <https://youtu.be/sXwLYi28n8U> (revisado el 21-09-22).

“Grupo nobleza – amor fugaz”, en <https://youtu.be/cRA8NB8fOwY> (revisado el 21-09-22).

“Agrupación Sangre fiel – Búscame”, en <https://youtu.be/vWC2AeRnBi4> (revisado el 21-09-22).

“Amerikan sound – Mix”, en <https://youtu.be/OwExq4Dn9X0> (revisado el 21-09-22).

“Grupo Alegría – Super ladrón, el teléfono”, en <https://youtu.be/TaHibCmCDjE> (revisado el 21-09-22).

“Tropi-ka ´l Sound – Homónimo”, en <https://youtu.be/dRbVhG1-jEw> (revisado el 21-09-22).

“Grupo primicia – El boleto”, en <https://www.youtube.com/watch?v=m9XSyXzU-yc> (revisado el 21-09-22).

“Gran eclipse musical – Sueño egoísta”, en <https://www.youtube.com/watch?v=-0GZ0hCAfGU> (revisado el 21-09-22).

“Yarita Lizeth – Amigo”, en <https://youtu.be/tJq5iRaSITE> (revisado el 21-09-22).

“Muñequita Milly – Vas a llorar”, en <https://youtu.be/rWFf9NTR4oA> (revisado el 21-09-22).

“Los genios – Te quería porquería”, en <https://youtu.be/kQC5JJNdCdQ> (revisado el 21-09-22).

“Los shamanes – La última vez”, en <https://www.youtube.com/watch?v=ArnF2RcFLcl> (revisado el 21-09-22).

“Maria juana – Idilio”, en <https://www.youtube.com/watch?v=exiQ6dY2zW0> (revisado el 21-09-22).

“Llajtaymanta – Ese lunarcito”, en [https://youtu.be/vtStbc1B\\_W0](https://youtu.be/vtStbc1B_W0) (revisado el 21-09-22).

“Valeno – Lágrimas de amor”, en [https://youtu.be/Vng\\_iinrSsQ](https://youtu.be/Vng_iinrSsQ) (revisado el 21-09-22).

“Pelo D´ Ambrosio – Lejos de ti”, en <https://youtu.be/l45KQCyr8OY> (revisado el 21-09-22).

“Renovación andina – Te quería porquería”, en <https://youtu.be/0usQY1xKHSk> (revisado el 21-09-22).

“Mely Melissa – Te quería porquería”, en <https://youtu.be/fFG-7tPtCvQ> (revisado el 21-09-22).

“Sol andino de Huanja – Te quería porquería”, en <https://youtu.be/x-CQQ5gmovl>  
(revisado el 21-09-22).