

PERÚ

MÚSICA  
AYMARA

CHILE

BOLIVIA



### Los aymara en Bolivia

Los aymara, en el Estado Plurinacional de Bolivia, se encuentran en los *suyus* (regiones) de Jach'a Karangas y Jach'a Suyu Pakajaqis, que en la actualidad están ubicados en los departamentos La Paz, Oruro y en la parte occidental de Potosí.

Jach'a Karangas está conformado por doce *markas* (municipios): Totora, Choquecota, Curahuara, Turco, Huayllamarka, Mayacht'asita, Corque, Sabaya, Huachacalla, Andamarka, Orinoca y Rivera, que reúnen a más de 150 *ayllus* (comunidades), establecidas en 18 municipios y 8 provincias del departamento de Oruro. Este suyu no sufrió la fragmentación total de su territorio, sobreviviendo en calidad de pueblo originario aymará. Las *markas* están divididas en dos parcialidades, que son *urinsaya* y *aransaya*, a excepción de Corquemarka, en donde son *samancha* y *uravi*, respectivamente.

La *muyt'a* (el rodeo) territorial, costumbre milenaria de la cultura aymara y singularmente de Karangas, es uno de los valores que se conserva actualmente en los *ayllus* y *markas* (sistema de autoridad). La música autóctona es diversa en cada una de las *markas*; su interpretación se mantiene según el tiempo y está sujeta al calendario agrícola ganadero, sobre todo en los ritos a los centros ceremoniales en lugares sagrados en cada una de las doce *markas*.

El origen de este *suyu* es anterior a la llegada de los incas, aproximadamente en el siglo XII. El "señorío" de los Karangas, como los denominaron los españoles, comprendió un territorio ubicado en distintos pisos ecológicos: en el altiplano, que corresponde al actual espacio ocupado, y en valles interandinos y de la costa pacífica.

El pasado prehispánico de los Karangas se adscribe a la época de los Señoríos Regionales desarrollada entre los años 1100 y 1470 d.C. (Gisbert *et al* 1996; Michel 1997; Riviere, 198). Este periodo, denominado por los especialistas como Intermedio Tardío, se caracterizó por la emergencia de varios grupos o señoríos étnicos locales de habla aymara, entre ellos los

Karangas. Estos grupos habrían procedido del sur y al establecerse en la región altiplánica desplazaron o sometieron a otros grupos étnicos menores.<sup>1</sup>

Con la creación de Bolivia, el territorio étnico de Karangas se convirtió en la provincia Carangas del departamento de Oruro,<sup>2</sup> ambos creados por Ley del 5 de septiembre de 1826 (Bacarreza, 1910:89). La nueva provincia habilitó como capital al antiguo pueblo de Corque, que en tiempos de la Colonia también fue la capital administrativa de la región.

Por su parte, el territorio de Jach'a Suyu Pakajaqi se extendía desde el río Desaguadero en el suroeste hasta el límite con Sora, Karangas y Tarapacá. En los tiempos antiguos era una de las naciones más ricas del Qullasuyu y era famosa por sus ganados (llamas), que durante la Colonia valían más que otros por ser grandes y llevar más carga.

El nombre Pakajaqi (hombre águila) está relacionado con el carácter guerrero de la nación, cuyo territorio está lleno de imponentes *pukaras*, Axawiri, Jach'a Pasa. Los ejércitos Pakajaqis tuvieron un rol importante en la conquista Inca de Quito y en la defensa del territorio Qullasuyu durante la invasión de Gonzalo Pizarro en el año 1538.

El territorio Pakajaqi estaba dividido en dos grandes parcialidades: *urqusuyu* y *umasuyu*, el primero correspondía a las partes altas, aptas para la ganadería; y el segundo a tierras aptas para la labranza y cultivo.

Los españoles, que no comprendieron la estructura política territorial del Qullasuyu, y de Pakajaqi en particular, la dividieron en varias provincias coloniales, siendo las más

---

<sup>1</sup> Gisbert (1978) habla de que estos grupos de naturaleza guerrera habrían sido los que destruyeron (o terminaron de destruir) lo que quedaba de Tiwanacu.

<sup>2</sup> Al momento de su creación, la República de Bolivia se organizó en cuatro departamentos: Chuquisaca, Potosí, La Paz y Cochabamba. Posteriormente, en 1826 se creó el departamento de Oruro con dos provincias: Paría, con su capital Poopó, y Carangas, con su capital Corque.

importantes Pacajes, Omasuyu y Sica Sica. El año 1651 Antonio de Castro y del Castillo contabilizó 12 pueblos, que son: Viacha, Tiwanaku, Waqi, Jesús de Machaca, Ajawiri (hoy Caquiaviri), Calacoto, Caquingora, San Andrés de Machaca, Santiago de Machaca, Callapa, Julluma y Curaguara (hoy San Pedro de Curahuara).

Según el cronista Capoché, a quién se debe la memoria sobre las parcialidades *urqu* y *uma*, la Nación Pakajaqi estaba conformada bajo la siguiente relación *urqusuyu-umasuyu*: Q'araqullu, Jayu Jayu, Sicasica, Qalamarka, Qallapa, Wiyacha, Tiwanaku, Laja, Ajawiri (Caquiaviri), Guarina, Waqi, Pucarani, Caquingora, Achacachi, Jisk'a Machaqa, Chukiyawu y Jach'a Machaqa (Capoché 1959:135-137).

La historia colonial de la Nación Pakajaqi es de una continua y permanente desestructuración territorial, lo cual ha causado la conformación de nuevos pueblos, muchos de ellos ahora municipios, y su división en una cantidad de provincias que, sin embargo, conservan su identidad cultural.

Actualmente, habiendo resistido el latifundismo y preservado la libertad de los *ayllus* y comunarios, Jach'a Suyu Pakajaqi está en proceso de reconstitución de sus *markas*: Qallapa, Qaqinkura, Qalaqutu, Ullüma, Achiri, Jesús de Machaca, Berenguela y Santiago de Machaqa. El planteamiento de reconstitución fue iniciado con el regreso al *thakhi* (camino) y al respeto a los derechos de los pueblos indígenas, conservando una gran variedad de música autóctona en *Pakajaqi*.

En síntesis, hablar de las dos culturas milenarias: Jach'a Suyu Karangas y Jach'a Suyu Pakajaqi, es hablar de una profunda historia e identidad ancestral; del ser aymara, sus diversas expresiones culturales y su patrimonio cultural; de la espiritualidad; es tener *kamasa* y *ajayu* (temple y espíritu), la fuerza de la vida en sí misma, la fuerza que da la vida, permite la comunión, la fuerza del que espera y tiene fe, de la filosofía aymara, y de la vida eterna o *wiñay qamaña* (eterno vivir).

Por tanto, resguardar la identidad de estas culturas ancestrales y salvaguardar su patrimonio cultural inmaterial, es mantener vivo el arte, el idioma, la música, la gastronomía, la vestimenta, la religiosidad, la territorialidad, la forma de organización política y los nombres propios (ya sea en personas o toponimias) de estos *suyus* milenarios.

El proyecto Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en Género Musical Autóctona de las Comunidades Aymaras de Bolivia (PCI-Aymara Bolivia) se sustenta en la identidad cultural y la territorialidad ancestral de Jach'a Karangas y Jach'a Pakajaqis, sobre las cuales está constituida la Mancomunidad de Municipios Aymaras Sin Fronteras.



## La música aymara de Bolivia

### 1. Descripción general. A manera de introducción

En Bolivia, la diversidad cultural de los pueblos y nacionalidades que la habitan es la base fundamental para la constitución del Estado Plurinacional. Desde este principio, las políticas públicas se orientan al reconocimiento y aplicación de los derechos de la libre autodeterminación, autogobierno o autonomía, así como al resguardo y protección del patrimonio cultural inmaterial de todas las nacionalidades bolivianas.

Desde el año 2010, el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en América Latina-CRESPIAL, ejecuta el proyecto Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de las Comunidades Aymaras de Bolivia. La primera fase del proyecto incluyó el registro sonoro, en campo, de la música aymara en peligro de desaparición, abarcando 12 municipios en los departamentos de Oruro y La Paz, y obteniéndose 16 estilos musicales.

A partir de estos aspectos y del ámbito musical de las “culturas aymaras”, este documento intenta aproximarse a una reflexión sobre la identidad aymara, partiendo de la continuidad de ésta dentro los procesos de globalización y reivindicación política en los Andes. Si bien la definición y caracterización de *lo aymara* parte de un criterio lingüístico, este documento demuestra la existencia de otros elementos (espacios rituales y musicales principalmente) que caracterizan a esta población. La complejidad que trae esta aproximación de estudio implica lograr una visión más global a partir de un trabajo interdisciplinar, que desde un enfoque dialógico y horizontal rompa los preceptos exóticos que hasta la fecha se han dado sobre la música, la danza y el canto en *lo aymara*.

Un aspecto fundamental de la investigación es poder concebir y entender las manifestaciones y formas de expresión cultural como el arte y la ciencia y la presencia de la identidad cultural y política. Nada de esto se puede lograr sin la inclusión de una práctica descolonizadora como parte del análisis. La presente investigación implica un diálogo horizontal de saberes a partir de una reflexión sobre la historia aymara, para revelar la integralidad de los conocimientos, ritualidad y espiritualidad locales, vinculados al entorno natural y social, aspectos cruciales en la conformación de la epistemología y ontología del pueblo aymara.

Sin duda estos procesos son complejos, pero proyectos como este coadyuvan a construir, de forma conjunta y complementaria, el ideal de fortalecer a las sociedades aymaras y su proyección integral de acción.

### 2. Música y tiempo aymara: la interrelación de las prácticas musicales con las actividades agropecuarias, climatológicas, ritualidad a la Madre Tierra (Pachamama) y propias del ciclo vital aymara.

Cuando se emprende la tarea de explicar la música aymara, usualmente se hace referencia al momento de su práctica, vale decir los contextos festivos, rituales o los vinculados a las actividades que marcan los cambios o fases de la vida de las personas. Otra mirada más ortodoxa habla de la clasificación de la música de acuerdo a las características físicas de los instrumentos musicales, o de las formas musicales y rítmicas de estas expresiones. Poco se ha profundizado sobre la relación que se entabla en la práctica musical con los ciclos vinculados a aspectos naturales y sociales; y si existe, sólo es abordada desde una forma general, conformando únicamente calendarios anuales. Consideramos que la tarea de explicar la música aymara consiste en realizar la interrelación de estas vertientes; con la finalidad de conocer cómo los aymaras entienden, practican y viven la música.

Para aproximarnos a esta visión integral de la música aymara, tomaremos como base principal la información generada en los trabajos de campo realizados en este proyecto, así como la formación de vida de cada uno de nosotros, como investigadores y, principalmente, como personas que parten de la forma de vida aymara.

Antes de describir esta tarea conviene subrayar algunos elementos importantes. Primero, la palabra música no encuentra traducción en el idioma aymara, la música está “imbricada” e “implícita” en prácticas como la danza (*thuquña*: danzar), el canto (*kirkiña*: cantar), o la interpretación del instrumento musical (*phusaña*: soplar). Esto último nos lleva al segundo aspecto: entre los aymaras sobresale la interpretación de instrumentos de viento (aerófonos), haciendo referencia y énfasis al soplado y al viento mismo. El tercer aspecto está relacionado al criterio generalizado que tenía la interpretación de la música, vale decir, que su práctica era de dominio de todos: tanto hombres y mujeres, como niños y ancianos lo practicaban. Finalmente, hay que resaltar la concepción de práctica ritual y vital que tiene la música. Todos estos aspectos vinculan al instrumento musical con el entorno natural-ancestral-social.

En este marco comenzaremos hablando de la relación existente entre la música, o mejor dicho la práctica musical (*phusaña-thuquña-kirkiña-jaylliña*), con el *pacha* (tiempo-espacio). En el cotidiano, este elemento se manifiesta al descubrir que esta actividad no es del todo “libre”; o sea, se debe realizar en momentos y tiempos específicos y contempla todo un sistema de conocimiento: “cada música tiene su tiempo”, afirman músicos e intérpretes. Con esto no se hace referencia al contexto musical, solamente, sino a un macro-contexto de ejecución y práctica, que no sólo vincula la práctica musical con las actividades sociales o festivas, sino que, en medio de éstas, manifiesta la importancia del carácter ritual-vital de la música; ya que, según esta concepción, se vincula la práctica musical con dos grandes ciclos temporales: los ciclos agropecuarios y los climatológicos.

Como se sabe, gran parte del calendario festivo (religioso, católico y “pagano”) tiene una vinculación con los ciclos agropecuarios y vitales. Pero no es menos importante la relación que tienen los instrumentos (su práctica musical) con los ciclos climatológicos. A partir de este criterio se divide la actividad musical en dos tiempos: *jallupacha* (tiempo de lluvia) y *awtipacha* (tiempo seco). De esta manera, el aymara clasifica a sus instrumentos musicales, dependiendo del tiempo en que son ejecutados, distinguiendo instrumentos del tiempo de lluvia de aquellos de tiempo seco. El *pinkillu* y la *tarka* pertenecen al *jallupacha*; y el *siku* y la *qina* al *awtipacha*. Los primeros tienen la característica de poseer un “pico” o “tapa” (canal de insuflación) para producir el sonido; mientras que los segundos (*qina* y *siku*) no tienen pico (sin canal de insuflación).

Cuando una persona joven, en proceso de aprendizaje, quiere interpretar un instrumento es advertido de no tocar un *pinkillu* en *awtipacha*, o viceversa, no soplar un *siku* o *qina* en *jallupacha*. ¿Cuál la razón? Los abuelos y maestros afirman rotundamente que si se toca el *pinkillu* en *awtipacha*, vendrán las lluvias; y por otro lado, si se toca el *siku* en *jallupacha*, vendrá el viento y la helada excesiva afectando a la comunidad. Esta relación se puede entender también al contrario: se debe tocar el *pinkillu* en *jallupacha* para asegurar que caigan las lluvias; y se debe tocar la *qina* y el *siku* en *awtipacha* para asegurar el viento y la helada en beneficio de la comunidad.

El permiso o prohibición de la práctica musical (y por ende de los instrumentos musicales) tiene una relación interdependiente con los fenómenos climatológicos. Por ello, se puede concluir que la finalidad de cuidar este orden musical no es una costumbre sin fundamento; sino todo lo contrario, es parte integrante de un complejo conocimiento científico que busca “mantener el orden del tiempo”. De esta manera se apoya al crecimiento y brote de los productos agrícolas, en especial de la papa (en *jallupacha*); y por otro lado, se garantiza la llegada de la helada para la elaboración del chuño o *ch’uñu*, mediante la deshidratación de la papa.

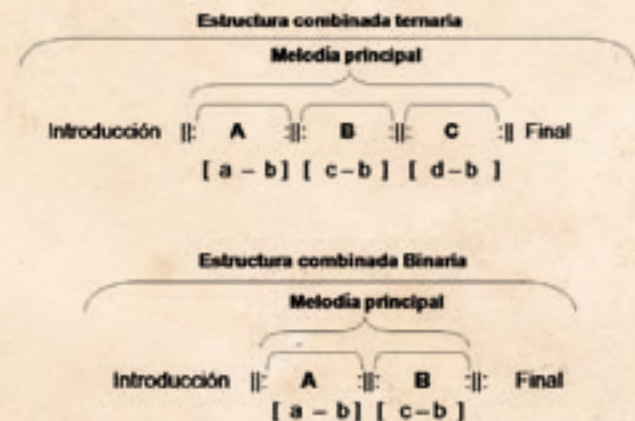
Con todo esto se confirma que la práctica musical no sólo es una actividad lúdica de distracción y júbilo, sino que a partir de su concepción ritual e integral también apoya y asegura la producción de las actividades agropecuarias, fortaleciendo así la continuidad del grupo social aymara, su cultura, su ciencia y su identidad.

### 3. Géneros musicales y sus posibles clasificaciones para los aymaras

A partir de lo mencionado líneas arriba se puede concluir que una forma de clasificación musical propia de los aymara, se da a partir de la relación “música-tiempo”, visibilizada en los instrumentos con “pico” o “tapa” del *jallupacha*, con los instrumentos sin tapa del *awtipacha*. En esta macro división también se ubican las festividades y, por ende, las danzas y las músicas. Por tanto, se puede decir que el aymara divide sus expresiones musicales en dos grandes géneros contextuales: músicas del *awtipacha* y músicas del *jallupacha*.

Al interior de las comunidades, sus manifestaciones y expresiones musicales poseen singularidades propias de acuerdo al lugar. En cuanto a sus tonalidades, formas de interpretación, sentidos y percepciones, cada paraje aymara posee su propio “estilo” de interpretación musical, el cual puede llegar a influir a toda una región, organizando así las músicas y conformándose como base de cada identidad local.

Un análisis musicológico permite encontrar algunas peculiaridades en la música aymara. Partiendo de una segmentación del cuerpo musical (sin hacer uso de la transcripción en partituras) se revela que estas músicas poseen en común una estructura temática combinada, vale decir, están conformadas por frases musicales (grupos de motivos) de dos y tres cuerpos, acompañados de motivos que hacen de introducción y conclusión. El siguiente esquema grafica lo mencionado:



Con esto se podría afirmar que una de las características de la música aymara se hallaría en su estructura compuesta de tres y dos frases combinadas. En esto último, al mismo tiempo, destacan las particularidades de cada pieza musical de acuerdo a su contexto y procedencia. Los motivos ( $[a - b][c - d]$ ) que conforman cada frase ( $A - B - C$ ) varían mucho en cuanto a su longitud. En piezas como el *lichwayu*, *llano wayli* o *pinkillu* se presentan complejas y extensas frases que pueden contener hasta seis motivos. Por otro lado, también se encuentran melodías más sencillas en su estructura, como es el caso del *qusqu*, conformado por dos frases de dos motivos cada una, elemento que se equilibra con la intensidad en su interpretación musical.

Sin mencionar la complejidad de un análisis acústico respecto de las sonoridades de las músicas aymaras, pensamos que este breve bosquejo analítico puede introducir y motivar a otras investigaciones musicológicas propias de estas manifestaciones culturales inmateriales.



Mapeo de instrumentos



#### 4. Instrumentos musicales

Los instrumentos musicales empleados en la música aymara recolectada en este trabajo, desde una perspectiva occidental, responden a cuatro grupos de instrumentos presentados por la clasificación de Hornbostel y Such (1914): *membranófonos* (instrumentos de percusión con membranas), *idiófonos* (instrumentos de choque), *cordófonos* (instrumentos de cuerda) y *aerófonos* (instrumentos de viento). Estos fueron acomodados al caso de los instrumentos musicales aymaras, descritos líneas abajo.

Los aerófonos se subdividen en tres tipos: las flautas con embocadura o pico (*pinkillu*, *waka pinkillu* y *tarka* o *anata*), las flautas de soplo directo con muesca y sin embocadura (*qina qina*, *aywaya* y *lichwayu*), y las flautas de Pan o zampoñas (*siku*, *jach'a siku*, *llanu wayli* y *chiriwanu*). Todos estos instrumentos son fabricados por los intérpretes o por especialistas rurales de variedades específicas de caña o de carrizo. Gran parte de estos instrumentos son ejecutados por un conjunto (excepto el *qusqu* y *waka tinti*) de entre 30 y 40 personas, distribuidos en diferentes tamaños de dos a cuatro medidas de acuerdo a cada género.

Los membranófonos están conformados por una caja de resonancia y dos membranas que dependen del golpe de una baqueta o mazo para emitir su sonido. Para nuestro caso, podemos separarlos en dos principales tipos. Primero, aquellos que presentan mayores transformaciones, como el bombo, el tambor y la caja que acompañan a la *tarka* y *anata*. En segundo lugar están aquellos que conservan antiguas características morfológicas y rituales en su construcción, como es el caso del *wankara*, que acompañan a los distintos tipos de *sikus*, *pinkillus* y *qinas*.

Finalmente, entre los dos últimos grupos: cordófonos e idiófonos, están la *mandolina*, instrumento de cuerda (cordófono); y el *suxu suxu* y la castaña, instrumentos que producen sonido por el choque de sus cuerpos (idiófonos). Estos instrumentos sólo se emplean en la danza del *Qaqachi*, que se describirá posteriormente.

Como parte del análisis organológico, se puede decir que dentro de la concepción musical aymara, el énfasis se encuentra en los instrumentos aerófonos, ya que estos tienen la peculiaridad de definir los tiempos de práctica musical (*jallupacha* y *awtipacha*). Por ejemplo, en el registro realizado se encontró un total de 18 instrumentos musicales aerófonos; los membranófonos ocupan el siguiente lugar en interpretación, llegando a un total de 10 instrumentos de esta familia.





## Temas del disco

### 1. Anata

Título: Camino San Antonio a Corquemarka

Intérprete: Ayllu San Antonio de Nor Qala, Municipio Corquemarka del Suyu Jach'a Carangas, Oruro

#### Camino San Antonio a Corquemarka

San Juan de Quripata,  
San Juan de Kanalli Pata,  
San Juan de Wila Wila jallalla (voz varón)

Anatä Carnavalan uruna thuqt'asipxañani,  
Jichuru kumpari urun puripxtana jallallä,  
Wawita qaqullu salud umiri sapxista... (Sic) (Voz de mujer)

Anata San Antonio waturi saludo Corquemarkaru jallalla (voz de mujer)  
Salón de q'artata, salón de kallapata, salón de wilawila jallalla (voz varón)

Suma carnaval urupan, suma kusist'asiwi jichuru ...  
kumpari kumari jallallä (voz de mujer)  
Anat carnavalaru suma katuqt'pjañani (voz de mujer)  
Jallalla ponchos verdes, yuqalla alegría alegría (voz varón)  
Way way way... (sic)  
awichunakan thaqhipa aka carnaval urunakan amtastan,  
Suma thut'asiña jallallä (voz de mujer)

### Camino San Antonio a Corquemarka

San Juan de Quripata,  
San Juan de Kanalli Pata,  
San Juan de Wila Wila jallalla (voz varón)

Bailemos los días del carnaval,  
llegamos el día de compadres jallalla,  
salud me dicen al servirnos hijos... (sic) (voz de mujer)

Salón de q'artata, salón de kallapata,  
salón de wilawila jallalla (voz varón)

Alegrémonos los días del carnaval,  
los días de compadre y comadre  
Recibamos muy bien los días del carnaval (voz de mujer)

Jallalla ponchos verdes,  
hijos alegría alegría (voz de varón)  
Way way way... (sic)  
recordamos los caminos de nuestros antepasados días del carnaval,  
bailen bien (voz de mujer)

Instrumentos musicales: *Tarka*, instrumento musical aerófono elaborado de madera blanca, denominada *tarqu*, proveniente de la región del Chaco. Este instrumento posee seis orificios que permiten variar las notas. La *tarka* se presenta en tres medidas: *liku*, *mala* y *chili* (grande, mediano y pequeño, respectivamente). Antiguamente se utilizaba también el instrumento musical denominado *panrilla*, fabricado de *tuqura*. En cuanto a los membranófonos, se utilizan *cajas* elaboradas de madera y cuero que son tocados con un par de baquetas.

Época de interpretación: La interpretación de la *tarka* se realiza en *jallupacha* a partir de la fiesta de Todos Santos, a inicios de noviembre, pasando por la denominada *jisk'a anata* y *jach'a anata*, época de floración de la papa en carnavales, hasta antes de la Semana Santa, ligada a la estación de lluvia y el ciclo agropecuario.

Contenido del tema: La *anata* en San Antonio de Nor Qala, se realiza durante el sembradío. Dos grupos divididos ingresan a la chacra por los extremos hasta reunirse en el centro de la misma, todos girando al lado derecho. Las autoridades, ubicadas al centro, extienden la coca y la chicha; antes de ello *ch'allan* el sembrado e invitan a los bailarines y los músicos. Mediante este rito se comparte la música con lo sembrado para que la producción crezca. La comunidad se alegra y festeja, comparte y celebra la fecundidad de la Pachamama y retornan al *ayllu* bailando.

### 2. Aywaya

Título: Sik'imira sinturita

Intérpretes: *Ayllu* Parqomarka de la Marka Andamarka, Municipio Santiago de Andamarka, Suyu Jach'a Karangas, Oruro.

#### Sik'imira sinturita

Aywaya Kullaka, Sik'imir sintura aywaya,  
Munasanjan munitanta, Janis paninpaniraki aywaya  
Kurawareñita ay, ay  
(... patrona Suma estrellapan )  
(aynana nananayna...suma huraquipanaya...)  
(ukhamakiwa)

#### Sikimira Cinturita

Aywaya hermana, cintura de hormiga aywaya,  
Munasanjan munitanta, Janis paninpaniraki aywaya  
Kurawareñita ay, ay

(... patrona Suma estrellapa )  
(aynana nananayna...suma huraquipanaya...)  
(así nomás es)

Instrumentos musicales: El Instrumento musical del *aywaya* es un aerófono elaborado en caña o *toqoro* sin canal de insuflación (boquilla), posee sólo una muesca o “ventanilla” para la insuflación y cuenta con cinco orificios para modular los sonidos. Tiene dos medidas: *tayka phusa* y *mala phusa*. La percusión se basa en la *caja* hecha de madera y forrada con cuero de chivo que se toca con un mazo. La ejecución de los instrumentos es realizada por los varones mientras que las mujeres cantan. Al final del tema, hombres y mujeres cantan juntos.

Época de interpretación: El *aywaya* se ejecuta en la época de *awtipacha* (época seca) y, dentro de ésta, en el *juyphipacha* (época de helada), desde la fiesta de la Pascua (abril) hasta fines de octubre. Por su coreografía pausada se deduce que son pasos posiblemente empleados en el proceso de elaboración del chuño y la tunta (chuño blanco). Además, el *aywaya* se interpreta para agradecer la buena cosecha de papa y ofrecer ritualidades al Tata Inti Wilka y la Pachamama.

Contenido del tema: El *aywaya* integra distintos aspectos del *ayllu*. La danza, dedicada a la preparación de la tierra para la siembra, especialmente la papa, pero también al enamoramiento y cortejo de la pareja, que incentiva a los y las “solteritas” a buscar pareja. La tradición local relata que dos hermanitas llegaron a la región de Parkomarka, una de ellas pasó a Qhanaquullo y la otra se quedó en Yunguyo cerca de Parkomarka y “por ello se baila al *aywaya*... sobre todo los solteros”. Posteriormente, durante la Colonia se adaptaron a las fiestas patronales de Santiago y San Felipe.



### 3. *Pinkillu* (pinquillo)

Título: Sajama Qullu Sajama

Intérprete: Distrito Municipal Indígena Originario Curahuara Marka del Suyu Jach'a Karangas, Municipio de Curahuara de Carangas, Provincia Sajama, Oruro.

Letra de canción: Esta pieza musical cuenta con acompañamiento vocal de mujeres, quienes elevan su canto junto a la melodía, prolongando su voz y aumentando su potencia. Instrumentos musicales: El *pinkillu*, instrumento musical aerófono con canal de insuflación elaborado de cañahueca; en la parte superior lleva una “tapa” de madera conformando un “pico” por donde se insufla el aire. Cuenta con siete orificios dispuestos para la digitación y la generación de la melodía.

Época de interpretación: La interpretación del *pinkillu* se realiza en *jallupacha*, que se inicia en el mes de diciembre y se prolonga hasta febrero, fiesta de la *anata*. Por lo tanto, está vinculada a la estación de lluvia y al ciclo agropecuario.

Contenido del tema: El *pinkillu*, conocido hoy como *pinquillada*, se ejecuta principalmente el 25 de diciembre, fecha acuñada por los clérigos, durante la Colonia, para celebrar la fiesta de Navidad con el baile del “Niño Manuelito”. Sin embargo, su origen data de antes de la colonia española, cuando se interpretaba para el *jawustaphiwi* o *tumpasiwi* (llamar o visitar). Esta tradición aún es practicada por las autoridades originarias entrantes que inician la *muyt'a* (la vuelta) a los ayllus, acompañando también las visitas realizadas a un ser querido. Asimismo, la *pinquillada* era ejecutada por cada *ayllu* en la entrada de carnaval.

### 4. *Uxusiri*

Título: Ch'uqi Ilamayu, phasa qhati

Intérpretes: Comunidad de Wakullani del Municipio de Tiwanaku, provincia Ingavi, La Paz.

Instrumentos musicales: Los instrumentos musicales empleados en este tema están elaborados con *toqoro* (caña hueca) con características bitonales, vale decir que emiten dos sonidos, los cuales suenan por la fuerza de la insuflación del aire (armónico), ya que estos

instrumentos no poseen orificios de ningún tipo, ni siquiera muesca en la boquilla. Además, los instrumentos no poseen un tamaño definido, lo que proporciona una diversidad de tonos y variantes simultáneas en su ejecución; posiblemente antes del uso del *toqoro* era la voz humana la que hacía este mismo sonido.

#### Phasa qhati

Phasa qhati, Phasa qhati, Phasa qhati,

Phasa qhati, Phasa qhati, Phasa qhati,

Ju ju ju ju ju ju ju ju

Época de interpretación: El *uxusiri* se ejecuta en *awtipacha*, durante la fiesta de Pascua, iniciada la época de la cosecha de papa, mientras se hace la vigilancia nocturna para proteger la producción.

Contenido del tema: El *uxusiri* es una manifestación propia de la comunidad Wakullani. Sus personajes son considerados “guardianes” de la cosecha de papa. El *uxusiri*, “el que hace bulla o ruido”, sale todas las noches para ahuyentar a las personas o animales que tienen la intención de realizar la *qhespiaña* (llevarse un poco de los productos cosechados y amontonados en varias *phina*, montón de papa cubierta con pajas). Para atemorizar a los traviesos, los *uxusuri* vocalizan, de manera natural, el “Ju ju ju ju”, que es una forma de asustar y también de darse fuerza uno mismo, mientras golpean en el piso con el *toqoro*. Otro elemento de importancia, parte de la indumentaria, es la “pollera”, la cual está hecha de paja (ichu) con detalles de trenzados en la parte de la cintura junto al poncho negro, que lleva figuras de estrellas, y sirven para pasar desapercibidos durante la noche.

## 5. *Qina Qina*

Título: Luru Markata Mistunta

Intérpretes: Comunidad de Santiago de Callapa, Provincia Pacajes, La Paz

Letra de canción: Este tema musical cuenta con el acompañamiento de las voces de mujeres que siguen la melodía de la tonada, especialmente en la parte final de la misma.

### Luru Markata Mistunta Callapa

Loromarkat mistuta patapampam (sic) ayy ayy (bis)

Santiago Kallapan tuqt'siri luritut

La Paz markans tuqutastha (bis)

Janq'u pampam

Chuxaña pampa tuqt'siriya ayyy ayy ayyy ayyy

### Loro Markata Mistunta Callapa

He salido a los Andes

del pueblo del loro (sic) ayy ayy (bis)

Baile de Lorito en Santiago de Callapa

y bailo en La Paz (bis)

En pampa blanca y en pampa verde

sé bailar ayyy ayy ayy

Instrumentos musicales: El *qina qina*, instrumento musical aerófono que en la parte superior lleva una muesca o "ventana"; por ello se lo considera también un instrumento "sin tapa". Sin embargo, actualmente, para que toquen los más ancianos, le añadieron una tapadura (pico) facilitando así su interpretación. Este instrumento es elaborado de caña hueca y cuenta con siete perforaciones, seis frontales y una posterior, que permiten alcanzar distintas notas. Poseen dos medidas: el *qina qina* "normal" y su *ch'ili* (pequeño). La melodía es acompañada por un instrumento de percusión denominado *wankara*, hecho de madera con membranas de cuero de chivo. En su repertorio se presenta principalmente dos tipos de tonadas: *wayñu* y *q'uchu*.



Época de interpretación: Se realiza en la *awtipacha*, que se inicia luego de Semana Santa, en abril, y concluye antes de la Fiesta de Todos los Santos en noviembre.

Contenido del tema: El *irpa* o *likuira* (guía de la agrupación) que toca el *qinachu*, explica que esta era la música de las aves (*qiwla*) que cantan bailando; por otro lado, también se identifica a la danza como una guerrera y ritual. El *qina qina* se interpreta en la fiesta de Santiago (25 julio), fiesta de Rosario (octubre) y especialmente para la celebración de la Virgen de Natividad (8 de septiembre). En estas fiestas los *qina qina* realizan un rito de danza y música en la Iglesia de Santiago de Callapa pidiendo perdón, salud y prosperidad para cada familia y la comunidad. Al ingresar a la iglesia ejecutan el *q'uchu* (saludo en la capilla miserere, que es considerada un sitio sagrado). Después de la fiesta, realizada en la cancha con *wayñus* de *qina qina*, se interpreta el *q'uchu* de “despedida”, en la puerta de la Iglesia, haciendo al mismo tiempo la promesa de volver el siguiente año.

## 6. Lichiwayu

Título: Salviani Tunante

Intérpretes: Ayllu Sullkawi del Municipio de Corque de Jach'a Carangas, Oruro.

Instrumentos musicales: El instrumento usado en este género pertenece a la familia de la *qina* (quena) pero es de mayor tamaño y tiene presencia en toda la región aymara. Tiene seis orificios en la parte frontal y uno en la parte posterior; no lleva boquilla (pico) sino una muesca denominada “espijiru” (espejillo), que es el lugar por donde se sopla el instrumento para emitir el sonido. Ambos extremos del instrumento son abiertos.

Época e interpretación: Tiene un carácter ritual vinculado a la producción de la papa, especialmente a la cosecha; por otro lado, también se practica en la elaboración del chuño. De forma general, el género musical *licheiwayu*, se manifiesta en la época de *awtipacha* (tiempo seco), que se inicia desde el mes abril y se extiende hasta a inicios de noviembre. Tiene una función ritual orientada a la Pachamama y al Tata Inti Willka como forma de agradecimiento



por la buena producción de los productos agrícolas. Se interpreta también durante el *juyhipacha* (época helada de mayo a julio) o para atraer la helada para la elaboración del chuño y la tunta.

Contenido del tema: Los relatos dan cuenta que este género musical se habría practicado desde tiempos inmemoriales, extendiéndose a todas las *markas* de Jach'a Karangas especialmente en su extremo sur. Culturalmente, el varón estaba obligado a saber tocar este instrumento desde su niñez; y con el tiempo esta práctica representaba un referente para mostrar hombría dentro el ayllu (*chacha-yoqalla*) y ser parte del grupo en las festividades. Esta característica era bien apreciada por las mujeres jóvenes (*tawaqu*). Por su parte, las mujeres estaban obligadas a saber tejer (*sawt'iri tawaqu*), desmotar sus prendas en estas ocasiones y formar parte del baile.

### 7. Jach'a siku

Título: Chullumpiri Pampa

Intérpretes: Comunidad Taypihuta Collana, Taypi Qullana, Salla Collana de la parcialidad Aransaya del Suyu Jach'a Karangas, Provincia de-Sajama, Oruro.

Instrumentos musicales: El *jach'a siku* (zampoña grande), instrumento aerófono elaborado con *chhalla* (cañas de bambú). Tiene tres medidas: *siku sanká*, *siku mala*, *siku requinto* (grande, mediano y pequeño respectivamente). Toda la escala de sonidos está dispuesta en una sola fila haciendo que cada instrumento conste de 16 tubos. En su interpretación se utiliza la técnica dialogal de la música, llamada *jaqt'apiña* (interacción entre el guía y seguidor); esta consiste en el diálogo entre el *irpiri*, que toca el instrumento *ira*, y el *arkiri*, que ejecuta el *siku arka*. Cada tubo cuenta con su "resonador", un tubo de caña de la misma medida, pero destapada en el extremo opuesto, cuya finalidad es que cada nota tenga mayor fuerza. En cuanto a la percusión, se usa la *caja*, elaborada de madera con membranas de cuero de oveja. Además le acompaña el *pututu*, un instrumento aerófono tipo trompeta, elaborado de cuerno pulido de buey.

Época de interpretación: En *awtipacha*, luego de las lluvias, que se inicia luego de Semana Santa, en abril, y concluye antes de la Fiesta de Todos los Santos en noviembre. Se hace referencia específica al tiempo de helada (*juyhipacha*) desde el mes mayo a junio.

Contenido del tema: En la región existe el mito del *jach'a siku*, el cual refiere que en las cumbres de las montañas más altas (*salla*), al atardecer, entre las lomas, un pastor escuchó unos sonidos melódicos producidos por el viento de la cordillera que azotaba las rocas y la vegetación que se encontraban junto a ella. Al mismo tiempo, el *tata mallku* (cóndor) correteaba a sus animales para defenderlos. Ya en su casa, movido por la curiosidad del sonido escuchado, el pastor construyó un órgano de viento y compuso dulces melodías. Así nace el instrumento; lo sucedido con el cóndor forma parte de la representación de la danza. Durante la Colonia fue adoptada como una fiesta católica que se celebra el 24 de junio en honor a la festividad de Corpus Christi. Por sus características de origen se asocia la danza con el frío y el viento, orientados luego a la elaboración del *ch'uñu* y la *tunta* (chuño banco). La danza está compuesta por: *jach'a*, *tata mallku* (cóndor), autoridades originarias, *phusiris* (hombres intérpretes del *siku*) y *aywayas* (mujeres danzantes), que se ubican al medio de las filas de los *phusiris*. La música se interpreta también para agradecer la buena cosecha de papa y ofrecer ritualidades al Tata Inti Wilka y a la Pachamama.

### 8. Qusqu (Qosqo)

Título: Lima wiraqocha

Intérpretes: Ayllu Urinsaya del Municipio de Belén de Andamarca, Oruro.

Instrumentos musicales: La *qinilla* (un *pinkillo* pequeño), que es ejecutada por un varón, quien sopla digitando sus tres orificios con la mano izquierda; al mismo tiempo con la otra mano ejecuta un pequeño tambor o "bombito" que cuelga de su brazo izquierdo, marcando así la melodía y el ritmo de la danza. A su alrededor danzas dos parejas de hombres y mujeres (*chacha-warmi*).

Época de interpretación: Actualmente, el *qusqu* tiene su presencia en las festividades religiosas católicas, con mayor énfasis en la fiesta de la virgen de Concepción, celebrada el 8 de diciembre; iniciándose una semana antes en la denominada “octava”. Por ello, corresponde a un género musical que se toca exclusivamente en *awtipacha* (época seca). Contenido del tema: Es un baile de los *ayllus* de *Urinsaya*. El *qusqu*, traducido literalmente al castellano quiere decir “grasoso” (*q’usqu*). Fue creado como mofa a los españoles, quienes pasaban por ahí viajando desde Lima a las minas del Potosí. Esta afirmación trae la hipótesis de vinculación entre el denominativo de la danza y la ciudad peruana de Cusco. Por otro lado, según explican los pobladores, esta danza puede expresar la protesta y rebelión contra los españoles que constantemente reclutaban a los hombres para llevarlos a trabajar a las minas de Potosí, sin retribución alguna, y además saqueaban sus hogares y se aprovechaban de sus mujeres e hijas. La indumentaria de la danza es similar a la del español de aquella época; la utilizaban para confundir a los invasores.

La danza es organizada por el *mayurdumu* (preste), quien tiene como misión ofrecer un ritual y ceremonia a la virgen de Concepción, los cuales se inician semanas antes con varias ceremonias que están a cargo del “turno mayor”. Cada fecha está dedicada a una *illa* o *wak’a* de los jilaratas, tales como: *jila waras*, *sullca wara*, *pichu mayor*, *alferados*, primera *alfaraza capirina*.

## 9. Llanu wayli

Título: *Phisqa Patak Mara Chuquichambi*

Intérpretes: Ayllu Chukichambi, Suyu Jach’a Karangas, Provincia Nor Carangas, Oruro

Instrumentos musicales: El *jach’a siku* (zampoña grande), aerófono elaborado con *chhalla* (cañas de bambú). Tiene tres medidas *siku sank’a*, *siku mala*, *siku requinto* (grande, mediano y pequeño respectivamente). Cada *siku* consta de una sola fila con 17 tubos con “resonador”; las *cajas* son elaboradas de madera con membranas de cuero de oveja.

## Phisqa patak mara

Phisqa patak mara jil t’aqistana Aka uraqinxä (bis)  
Jichuru uruq puriniwa thuqt’asiñä, Jisa jisa jisa (bis)  
Phisqa patak mara jil t’aqistana Aka uraqinxä (bis)  
Jichuru uruq puriniwa thuqt’asiñä, Jisa jisa jisa (bis)  
Phisqa patak mara jil sufritawa Aka uraqinxä (bis)  
Jichuru uruq puriniw thuq’siña, Jisa jisa jisa (bis)

## Phisqa patak mara

En esta tierra hemos sufrido quinientos años (bis)  
Hoy llegó el día del baile si, si, si (bis)  
Más de quinientos años hemos sufrido en esta tierra (bis)  
Hoy llegó el día del baile si, si, si (bis)

Época de interpretación. Se ejecuta en *awtipacha*, que se inicia luego de Semana Santa, en abril, y concluye antes de la Fiesta de Todos los Santos en noviembre, coincidiendo así con la época de helada (*juyphipacha*) desde el mes mayo hasta junio.

Contenido del tema: Este es un baile que se interpreta en el *awtipacha*, específicamente en la época de helada (*juyphipacha*); es utilizada para llamar la helada y elaborar así el chuño y la tunta (chuño blanco), luego de la cosecha de la papa.

A partir de los conflictos que surgieron entre las poblaciones de Gualberto Villarroel, Saucar, y las mismas *markas* adyacentes de Jach’a Karangas, esta interpretación musical se convirtió en una danza que expresaba los triunfos y las derrotas por el territorio, por lo que su sentido musical empezó a cobrar un “contenido guerrero”. Además, a partir de la muerte del cacique José Santos Manuel Mendieta, las fiestas fueron innovando el color rojo en la indumentaria y los pantalones negros en los hombres, a pesar de que la región se identifica con el color verde.

## 10. Lichiwayu

Título: Misi qallu

Intérpretes: Ayllu Urinsaya del municipio de Choquecota, del Suyu Jach'a Carangas, Provincia Carangas, Oruro.

Instrumentos musicales: El instrumento usado en este género pertenece a la familia de la *qina* (quena) pero es de mayor tamaño y tiene presencia en toda la región aymara. Tiene seis orificios en la parte frontal y uno en la parte posterior; no lleva boquilla (pico) sino una muesca denominada "espijiru" (espejillo), que es el lugar por donde se sopla el instrumento para emitir el sonido. Ambos extremos del instrumento son abiertos.

Época de interpretación: Tiene un carácter ritual vinculado con la producción de la papa especialmente con la cosecha; por otro lado, también se practica en la elaboración del chuño. De forma general, el género musical *licheiwayu* se manifiesta en la época de *awtipacha* (tiempo seco), que inicia desde el mes abril y se extiende hasta inicios de noviembre; teniendo la función ritual de agradecimiento a la Pachamama y al Tata Inti Wilka por la buena producción de los productos agrícolas. Las familias solían almacenar este producto en gigantes *pirwas*, garantizando de esta manera la soberanía alimentaria.

Contenido del tema: Los relatos dan cuenta que este género musical se habrían practicado desde tiempos inmemoriales. Con mayor visibilidad se recuerda desde la fundación de Choquecota Marka; después se habría extendido en todas las *markas* de Jach'a karangas, especialmente al lado sur.

Durante la Colonia, con la llegada de los españoles, este género fue distorsionando su esencia cósmica originaria, conjugándose con las fiestas patronales de la iglesia católica, como el Corpus Christi, la Virgen de Candelaria, el Apóstol San Pedro, la Virgen del Carmen y la Virgen de Concepción. Actualmente, estas fiestas se celebran con bandas de música y orquestas, relegando aun más la música autóctona. El ritmo del baile es lento, ritual y ceremonial.

## 11. Jaylli waka tinki

Título: Thanta Umaleño

Intérpretes: Comunidad de Pinaya del Municipio de Umala, Provincia Aroma, La Paz

### Thanta Umaleño

Phinay turuway way, yaqa turuway way way  
Janiway turujakiti, yaqa turuway wayay wayay (voz de mujer) (bis)  
Jinay wawanaka thut'asimaya (voz de varón)  
Jallalla turunaka jallalla (voz de varón)  
kantat kantata wayay, puwrita puwrita wayay  
Lindo phinayinuta way way (voz de varón) (bis)  
Uka turuq millunaw kuwistitu way way (bis)  
Ayray ayray (bis)  
Phinay yuqalla way way  
Chipchi chipchi kamaki yuqalla  
Way way way (voz de mujer)(bis)  
Awir wawanaka jallalla Phinaya, jallalla turunä (voz de varón)  
Pobre pobre imillatwa way way (voz de mujer) (bis)

### Thanta Umaleño

Soy Toro de Phinayaway, soy otro toro way way  
No es mi toro, es toro ajeno wayay wayway (bis)  
Vamos hijos e hijas bailen (voz de varón)  
Jallalla toros jallalla (voz de varón)  
cantado, cantado wayay, soy pobre soy pobre waray  
Soy lindo Phinayeno way way (voz de varón) (bis)  
Ese toro me cuesta millón way way (bis)  
Ayray ayray (bis)  
Muchacho de Phinaya way way  
toro de varios colores

way way way (voz de mujer) (bis)  
Hijos e hijas jallalla Phinaya, jallalla toros (voz varón)  
Soy pobre soy pobre niña way way (voz de mujer)(bis)

Instrumentos musicales: Esta danza generalmente es interpretada con dos *waka pinkillus* y dos *wankaras*, pero en este caso la pieza musical no presenta instrumentos musicales sino tres *jaylliri* (cantantes): un hombre y dos mujeres.

Época de interpretación: Se interpreta durante la siembra de la papa, antes de iniciar la danza, las autoridades cumplen un acto ritual mediante *wajt'as*, simulando la realización de la *wilancha* y *t'ikanchas*, como respeto y adoración sus seres protectores: la Pachamama y *Mallkus uywiris*, solicitando prosperidad para todo el año y, principalmente, permiso para iniciar la danza. En la realización de la coreografía los cuatro *negros*, con espada en mano, se colocan en la parte delantera guiando el grupo; le siguen la yunta de toros y el *negro yapuchiri* (sembrador) sujeta el arado representando la siembra de forma simbólica; detrás de él las *lichiras* van colocando simbólicamente las semillas de papa.



## 12. Waka tinti

Título: Waka Tinti

Intérpretes: Comunidad Phinaya, Municipio de Umala, Provincia Aroma, La Paz.

Instrumentos musicales: Esta danza es interpretada con dos *waka pinkillus* y dos *wankaras*. Los primeros son aerófonos con canal de insuflación (pico) o boquilla, con dos orificios en la parte frontal inferior del instrumento y uno al contrario, haciendo un total de tres orificios. Este género musical es ejecutado por dos varones, quienes soplan el *pinkillu* digitando sus tres orificios con la mano izquierda. Al mismo tiempo, con la otra mano, tañen la *wankara*, un tambor hecho de madera con membranas de cuero curtido de chivo con varias varillas que hacen de “resonadores”. De esta forma, los músicos van marcando la melodía y el ritmo de la danza. Además, resalta el sonido de cascabeles que llevaban los negros y el chasquido de los chicotes empleados por autoridades y lecheras.

Época de interpretación. Pese a que el instrumento tiene boquilla o pico, se ejecuta en *awtipacha*, que se inicia luego de Semana Santa, en abril, y concluye antes de la Fiesta de Todos los Santos en noviembre. En Umala se interpreta para el 25 de julio, celebrando la fiesta de Santiago.

Contenido del tema. El *waka tinti* es una danza que caracteriza la presencia colonial española con el ganado vacuno; pero refleja sobre todo la adaptación de estos animales a la producción agrícola, especialmente en la siembra de la papa. En la comunidad Phinaya se conserva con mayor relevancia la práctica de esta danza; la relación que se ha establecido entre lo humano y la naturaleza es fuerte.

Los personajes que sobresalen en esta danza son las *yuntas* de toros, los *negros* (capataces), el *yapuchiri* (sembrador), *ch'uxña* (hombres con tocados de plumas) y el baile de las *lichiras* (mujeres).

## 13. Sikuri

Título: Suma Kullakita

Intérpretes: Ayllu Parkomarka, Marka Andamarka, Suyu Jach'a Karangas, Municipio de Andamarka, Provincia Sur Carangas, Oruro.

Instrumentos musicales: El *siku*, instrumento aerófono elaborado de *chhalla* (caña de bambú) y dispuestos en pares *arka-ira*. Uno de los músicos toca el *sawu sawu-ira* (*siku* de 7 tubos) y la *illa*, y el otro el *sawu sawu-arka* (*siku* de 8 tubos) y el *sariri*. En ocasiones, como en el *qarwa k'illpawi*, bastan dos músicos para deleitar la fiesta. En cuanto a la percusión, se utiliza un *bombo* hecho de madera con membranas de cuero de llama y es acompañado por el canto de las mujeres y hombres.

Época de interpretación. Se realiza especialmente para el ritual del *qarwa k'illpa* (marcado de las llamas), entre los meses de septiembre y marzo cuando las lluvias ya se han marchado en la región; empero, es practicada en *jallupacha*, especialmente en la fiesta de comadres y compadres.

Contenido del tema. El *wayña* es una de las principales músicas de la fiesta dedicada a las llamas (camélidos) que es de nivel familiar y comunal. En esta fiesta se realiza el *k'illpawi*, que tiene como objetivo la demarcación de los animales para diferenciar la pertenencia del ganado de cada miembro de la comunidad, también se conoce a este procedimiento como el *wayñaña*.

Para iniciar la *k'illpa* se cumple con una serie de rituales previos, como las ofrendas realizadas por *jilakatas*, *yatiri* y la comunidad. Se realiza un ritual con 12 *inkuñas ch'iq'a* (tejidos con hilado torcido a la izquierda). Las ofrendas se entregan al "Tata España" en el sitio sagrado que se encuentra en la base del *Marka Qollu*, cerro de la comunidad.

Luego de ello se recibe al *yatiri* con mucha alegría y en retribución se sacrifica una llama. Al día siguiente se inicia el *k'illpawi* en la *cancha uyu* (corral de agarres), empezando con los mejores *Tatakillos* y *Mamakillas* (llama hembra y llama macho respectivamente); es aquí donde los padres de cada familia hacen compensaciones a sus hijos obsequiándole *lakacha* (ganado obsequiado) por su buen comportamiento, cumplimiento y ayuda a la familia. Por otro lado, en esta semana ritual, toda la familia come una comida sin sal durante 9 días y las mujeres están prohibidas de comer con la cuchara. En caso de infringir esta regla, las crías de las llamas podrían nacer con defectos congénitos, como las piernas torcidas o su nariz tapada, etc.

#### 14. Qaqachi

Título: Willi Willi

Intérpretes: Municipio de Belén de Andamarca, Suyu Jach'a Karangas, Provincia Sud Carangas, Oruro

##### Willi Willi

Corocorotay mistuntha palomitay (sic), purintha (bis)  
Awaminaruw purtantha viditay (sic), purintha (bis)  
Mamitayku parisapalumay purintha (bis)  
Awaminaruw mistuntha viditay (sic), purintha (bis)  
Sucabunata mistuntha viditay, paris palomitay purt'astha (bis)  
Sucabunata mistuntha viditay, täqi markatay mistutha (bis)  
Sucre markaru purt'antha, williwilliruw purt'asta viditay  
Parisapalumay purt'asta (bis)

Mamitlayku, parisapalumay purt'asta (bis)  
Mamitlayku, suma esperanza, suma (sic)  
Ayray ayray ayray (bis)

##### Willi Willi

Salí de Corocro palomitay, Llegue (sic) (bis)  
Llegue a Aguamina viditay (sic) (bis)  
Mamita Llegue dos palomas (bis)  
Salí a Aguamina viditay (sic), Llegue (bis)  
Salí del socavón viditay, Llegue dos palomas (bis)  
Salí del socavón viditay, de todos los pueblos salí (bis)  
Llegué al pueblo de Sucre, Llegué a williwilli viditay (bis)  
Dos palomas he Llegado (bis)  
He Llegado dos palomas por mi madre (bis)  
Buena esperanza (sic)  
Ayray ayray ayray (bis)

Instrumentos musicales: Este género musical es ejecutado por varones, unos tocan la mandolina y otros siguen el ritmo con castañuelas; y con los *sojosojos* en los pies marcan el ritmo alegre; todo como parte de las celebraciones de las fiestas patronales. La música es acompañada por el baile de las mujeres, autoridades y los mismos *alferados* encargados de la organización de la fiesta (antiguamente llamados mayordomos).

Época de interpretación: El *qaqachi* está presente en las festividades patronales, con mayor énfasis en la gran fiesta de la Virgen de Concepción, una semana antes de la denominada "octava de Concepción". Es un género musical que se interpreta exclusivamente en *awtipacha* (época seca).

Contenido del tema: El *qaqachi*, tiene su origen en tiempos coloniales. Fue creado para ridiculizar a los españoles, quienes viajaban de Lima a las minas del Potosí. Esta danza también expresa la protesta y rebelión contra los invasores explotadores que reclutaban a los hombres para llevarlos a trabajar a las minas sin retribución alguna, saqueaban sus hogares y se aprovechaban de sus mujeres e hijas. Por ello, el *qaqachi* es un varón vestido con un pollerón (pollera), aparentando ser una mujer que protege a sus esposas y las mujeres del *ayllu*.

### 15. Llanu wayli

Título: Wariwawa

Intérprete: Municipio de Choquecota, Choquecota Marka, Suyu Jach'a Karangas, Provincia Carangas, Oruro.

Instrumentos musicales: El *siku*, instrumento aerófono elaborado con *chhalla* (cañas de bambú). Se presentan en tres medidas o tamaños: *sanka sikuri*, *mala sikuri* y *ch'ili sikuri*, zampoña grande, mediana y pequeña respectivamente; cada uno de una sola hilera con 17 tubos. En la percusión se utilizan *cajas* construidas de madera, con membranas de cuero de chivo; la *caja* se interpreta con la *jawq'aña* para obtener el ritmo. La música emplea la técnica dialogal, entre el *siku arka* e *siku ira*, llegando a conformar un grupo de 40 músicos. Época de interpretación. La interpretación del *jach'a siku* se realiza en *autipacha*, que se inicia luego de las lluvias de Semana Santa y se extiende hasta finales de octubre antes de la fiesta de Todos Santos; en plena época de helada (*juyhipacha*).

Contenido del tema. Es una danza de carácter ritual con la cual se realizan “saludos” a la Pachamama y al Tata Inti Wilka. Se realiza mayormente en el mes de junio para el Mara T'aka (año nuevo aymara). Su interpretación está ligada enteramente al ciclo agrícola y pecuario. Antes de la Colonia, se interpretaba para llamar la helada para elaborar el chuño y agradecer por la buena producción de la papa. El *llanu wayli*, durante la Colonia, fue adoptado para celebrar la festividad de Corpus Christi; además, la danza forma parte de los

festejos de la inmaculada Virgen de la Concepción el 8 de diciembre. En la actualidad estas fiestas patronales se festejan con bandas y orquestas, relegando a la música autóctona.

### 16. Sikuri

Título: Mama Julina

Intérpretes: Ayllu Cupiasa del Municipio de Corque del Suyu J'acha Cakangas, Provincia Carangas, Oruro

#### Mama Julina

Mamala julina, tatalay julina

Anallajchi way guiyatam tatalay julina (bis)

Anallajchi way guiyatam mamalay julina (bis)

Aka maratix purisma, (sic) phuqchisma

Limalimaruy chakchisma

Mamlay juluna (bis)

Mamala julina, tatalay julina

Anallajchi way guiyatam tatalay julina (bis)

Mamala julina, tatalay julina

Anallajchi way guiyatam mamalay julina (bis)

Aka maratix purisma, ... phuqchisma

Limalimaruy chakchisma

Mamlay juluna (bis)

#### Mama Julina

Mama alpaca, padre alpaco

El cerro de Analajchi te guiará padre alpaco (bis)

El cerro de Analajchi te guiará madre alpaca (bis)

Este año llegarás al final (sic) al final de año

cuidado en los bofedales se entre

madre alpaca (bis)

Madre alpaca, padre alpaco  
El cerro de Analajchi te guiará padre alpaco (bis)  
Madre alpaca, padre alpaco  
El cerro de Analajchi te guiará padre alpaco (bis)  
Este año llegarás al final (sic) al final de año  
cuidado en los bofedales se entre  
madre alpaca (bis)

Instrumentos musicales: El *siku*, instrumento aerófono elaborado con *chhalla* (cañas de bambú). Se presentan en tres medidas o tamaños: *sanka sikuri*, *mala sikuri* y *ch'ili sikuri*, zampoña grande, mediana y pequeña respectivamente; cada uno de una sola hilera con 17 tubos. En la percusión se utilizan *cajas* construidas de madera, con membranas de cuero de chivo; la *caja* se interpreta con la *jawq'aña* para obtener el ritmo.

Época de interpretación: La interpretación del *sikuri* se realiza en *autipacha*, época que inicia luego de Semana Santa y se prolonga hasta fines de octubre, antes de la fiesta de Todos Santos.

Contenido del tema: El *sikuri* de este sector forma parte de los rituales orientados a la celebración de los animales, en este caso del *julina*, nombre ritual de la alpaca (camélidos). En la canción se hace mención de la importancia de los animales y su relación con los cerros sagrados, por otro lado enfatiza la dualidad (*mamala-tatala*) (hebra y macho).



### 17. Pinkillada

Título: Carnaval de Karangas

Intérpretes: Comunidad Taypihuta Collana, Taypi Qullana, Salla Collana de la parcialidad Aransaya del Suyu Jach'a Karangas, Provincia Sajama, Oruro .

Acompañamiento vocal: Esta pieza musical cuenta con el acompañamiento de voces de mujeres, quienes elevan la voz junto a la melodía prolongando la misma y aumentando progresivamente su potencia.

Instrumentos musicales: El *pinkillu*, instrumento musical aerófono con canal de insuflación elaborado de cañahueca; en la parte superior lleva una “tapa” de madera conformando un “pico” por donde se insufla el aire. Cuenta con siete orificios dispuestos para la digitación y la generación de la melodía. La *wankara*, instrumento membranófono que acompaña esta música, consiste en una caja de madera con membranas de cuero curtido de chivo; cuenta con “charlera” y se utiliza una *jawk'aña* o mazo para ejecutarlo.

Época de interpretación: La interpretación del pinquillo se realiza en *jallupacha*, que se inicia en el mes de diciembre y se prolonga hasta febrero, fiesta de la *anata*. Por lo tanto, está vinculada a la estación de lluvia y al ciclo agropecuario.

Contenido del tema: La danza y música del *pinkillu* ahora se conoce como *pinkillada*. La danza se asemeja al baile de un ave conocida como *kiwla* o *p'isaqa* (perdiz); y la música busca parecerse al canto del *kiwla machu*, que comúnmente es acompañado por las hembras en una especie de baile que hacen a su alrededor. Por otro lado, en el contexto festivo, el *pinkillu* también se tocaba para conquistar a las mujeres en pretensiones que se hacían en los campos de pastoreo, las cuales eran respondidas con el grito “*wij way*”. Su interpretación se da a partir del 25 de diciembre, fiesta de Navidad, para el baile del niño Manuelito.

Además, este tema acompaña al *jawsthapiwi* o *tumpasiwi* (llamar o visitar). Esta práctica es realizada por las autoridades originarias “entrantes” que inician su *muyt'a* (residencia), con visitas realizadas a familiares. De la misma manera, el pinkillo es ejecutado para la entrada de la *anata* en carnavales; allí el *tamani*, máxima autoridad del ayllu, cumple el *jawsthapiw* (acogimiento), y a cambio los comunarios le retribuían con un saco de papas o un ganado en pie (vacuno o camélido), entre otros.

### 18. Anata

Título: Jinay Jinay Sarxañani

Intérpretes: Ayllu Chuquichambi, del Municipio de Huayllamarca, Suyu Ja ch'a Carangas, Provincia Nor Carangas, Oruro.

Instrumentos musicales: *Tarka*, instrumento musical aerófono elaborado de madera blanca, denominada *tarqu*, proveniente de la región del Chaco. Este instrumento posee seis orificios que permiten variar las notas. La *tarka* se presenta en tres medidas: *liku*, *mala* y *chili* (grande, mediano y pequeño, respectivamente). Antiguamente se utilizaba también el instrumento musical denominado *pantilla*, fabricado de *tuqura*. En cuanto a los membranófonos, se utilizan *cajas* elaboradas de madera y cuero que son tocados con un par de baquetas.

Época de interpretación: La interpretación de la *tarka* se realiza en *jallupacha* a partir de la fiesta de Todos Santos, a inicios de noviembre, pasando por la denominada *jisk'a anata* y *jach'a anata*, época de floración de la papa en carnavales, hasta antes de la Semana Santa, ligada a la estación de lluvia y el ciclo agropecuario.

Contenido del tema: La *anata* de Chuquichambi se realiza durante la época de lluvia (Jallupacha). Dos grupos divididos ingresan a la chacra por los extremos hasta reunirse en el centro de la misma, todos girando al lado derecho. Las autoridades, ubicadas al centro, extienden la coca y la chicha; antes de ello *ch'allan* el sembrado e invitan a los bailarines y los músicos. Mediante este rito se comparte la música con lo sembrado para que la producción crezca. La comunidad se alegra y festeja, comparte y celebra la fecundidad de la Pachamama y retornan al *ayllu* bailando.

### 19. Chiriguano

Título: Chiriguano

Interpretes: Comunidad de Yaurichambi del Municipio Umala, Provincia Aroma, La Paz

Letra canción: La grabación cuenta con una interpretación instrumental, sin embargo en la fiesta suele ser acompañada por cantos ejecutados por hombres y mujeres.

Instrumentos musicales: La danza está acompañada únicamente con zampoñas de diferentes tamaños: *liku* (zampoña pequeña), *riquina* (zampoña mediana) y *liwara* (zampoña grande). Los instrumentos de mayor tamaño están envueltos en lana de varios colores. La caña empleada para la construcción de los instrumentos es propia del lugar y la realizan personas de la comunidad. La interpretación, antiguamente, estaba acompañada con un silbador esférico llamado *wislulu*.

Época de interpretación: Se interpreta durante la fiesta de carnavales, específicamente en la festividad de la Virgen de Candelaria. Esta danza está compuesta por aproximadamente 20 a 30 músicos y dos capitanes que se colocan en hileras para tocar sus instrumentos. Los primeros llevan un sombrero de bayeta de la tierra, un poncho pequeño de color guindo, un pañuelo en la espalda y un pantalón negro con aberturas a la altura de los tobillos. Los dos capitanes visten un sombrero hecho de plata bordeado de plumas de color verde y rojo, un pañuelo grande amarrado en el cuello, un poncho pequeño de color rojo y verde, un cinturón de plata, una pañoleta blanca pequeña que es usada alrededor de la muñeca, un sobre puesto de color negro con aberturas sobre el pantalón, además de un pantalón negro. Portan un palo cilíndrico de dos y medio metros de largo con un plumaje rojo y blanco asegurado en el centro.

Contenido del tema: En la provincia Aroma, en especial en Umala, se mantiene la creencia de que la danza representa a los guerreros que luchaban con lanzas adornadas con plumas. Por ello, es una danza que demuestra fuerza y orden a la vez, recordando a los pobladores de la región de tierras bajas.



## 20. *Tarka* (Tarqueada)

Título: Parqo

Intérpretes: Ayllu Parco del Municipio de San Pedro de Totorá, Provincia Nor Carangas, Oruro.

Instrumentos musicales: *Tarka*, instrumento musical aerófono elaborado de madera blanca, denominada *tarqu*, proveniente de la región del Chaco. Este instrumento posee seis orificios que permiten variar las notas. La *tarka* se presenta en tres medidas: *liku*, *mala* y *chili* (grande, mediano y pequeño, respectivamente). En cuanto a los membranófonos, se utilizan dos tipos: un *bombo* de membrana plástica y madera, el cual se interpreta con un mazo; y un *tambor* de estructura metálica con membranas de plástico que se tañe con un par de baquetas.

Época de interpretación: La interpretación de la *tarka* se realiza en *jallupacha* a partir de la fiesta de Todos Santos, a inicios de noviembre, pasando por la denominada *jisk'a anata* y *jach'a anata*, época de floración de la papa en carnavales, hasta antes de la Semana Santa, ligada a la estación de lluvia y el ciclo agropecuario.

Contenido del tema: La interpretación de la *tarka* se realizaba en el sembradío para festejos de la chacra. Dos grupos divididos ingresan a la chacra por los extremos hasta reunirse en el centro de la misma, todos girando al lado derecho. Las autoridades, ubicadas al centro, extienden la coca y la chicha; antes de ello *ch'allan* el sembrado e invitan a los bailarines y los músicos. Mediante este rito se comparte la música con lo sembrado para que la producción crezca. Actualmente, la denominada "tarqueada", se ha expandido mucho en todo el Municipio a partir de la realización de festivales autóctonos.



**Música aymara: Bolivia, Chile y Perú**

Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina  
Calle Maruri s/n, Cusco, Perú.  
[www.crespial.org](http://www.crespial.org)

Primera edición, setiembre 2012

Edición y corrección: Daniel Rodríguez  
Diseño y diagramación: Giuliana Campodónico

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

ISBN 978-612-45825-3-0

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

Impreso en LucentPerú S.A.C.  
Calle Elías Aguirre 126, oficina 1002, Miraflores, Lima, Perú.

***Música aymara, Bolivia***

**Producción:**  
Núcleo Focal del CRESPIAL en Bolivia  
Unidad de Patrimonio Inmaterial – Ministerio de Culturas

**Investigación y textos:**  
David Crispín Espinoza, Dolores Charaly Mayorga, Richard Mujica Angulo,  
Johnny Guerreros Burgoa y Lenard Gery López Silva

**Registro de sonido de campo:**  
Juan Carlos Cordero

**Post producción y masterización:**  
Juan Carlos Cordero – Sikus Records

**Fotografías:**  
Unidad de Patrimonio Inmaterial



# LISTA DE TEMAS BOLIVIA

## TÍTULOS / GÉNEROS MUSICALES

1. Camino San Antonio a Corquemarka / Anata
2. Sik'imira sinturita / Aywaya
3. Sajama Qullu Sajama / Pinkillu (pinquillo)
4. Ch'uqi llamayu, phasa qhati / Uxusiri
5. Luru Markata Mistunta / Qina qina
6. Salviani Tunante / Lichiwayu
7. Chullumpiri Pampa / Jach'a siku
8. Lima Wiraqucha / Qusqu (qosqo)
9. Llanu wayli / Phisqa Patak Mara
10. Misi qallu / Lichiwayu
11. Thanta Umaleño / Jaylli waka tinki
12. Waka Tinti / Waka tinti
13. Suma Kullakita / Sikuri
14. Willi Willi / Qaqachi
15. Wariwawa / Llanu wayli
16. Mama Julina / Sikuri
17. Carnaval de Karangas / Pinkillada
18. Jinay jinay sarxañani/ Anata
19. Chiriguano / Chiriguano
20. Parqo / Tarka ("tarqueada")



ESTADO PLURINACIONAL  
DE BOLIVIA



MINISTERIO  
DE CULTURAS