

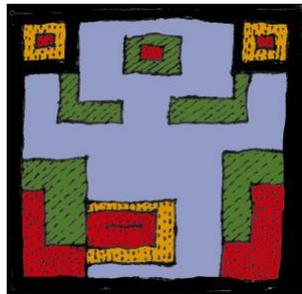
POLIFONIA IMPERIAL: FAMILIA Y AYLLU

PAISAJE SONORO EN CHILE CENTRAL Y NORTE CHICO DURANTE EL *TAWANTINSUYU*
(1470 – 1536)¹.

José Pérez de Arce A.

2017

Chimuchina Records, Las Canteras de Colina



¹ Hay bastante discusión respecto al inicio del dominio *inka* en nuestra región. Tradicionalmente se ubica entre 1450 y 1480, durante el reinado de *Topa Inka Yupanqui* (Cabeza 1986: 200, Gonzales 1998: 42, Cornejo 1999: 3, Falabella *et al.* 2007, MMSA 2008) pero arqueólogos argentinos y chilenos han hallado fechas desde 1300 DC. (Williams 2000: 62, ICVHNT 2003, Sánchez *et al.* 2004, Gómez 2006, Cornejo 2010: 75). El final se fija generalmente en 1536, fecha en que ingresa Diego de Almagro a Chile.

RESUMEN

El continuo anexamiento de nuevas zonas al imperio *inka* significó un gran aumento de diversidad cultural. La coordinación de todas esas diversas voces, que en música se conoce como polifonía ², tuvo consecuencias sociales, político-administrativas y artísticas. Revisaremos los aspectos sonoros en sus dimensiones sociales, desde el núcleo familiar, pasando por el grupo social hasta las grandes fiestas. Todo este universo de sonidos sociales está circunscrito al ámbito de las flautas. Quizá el paso del joven que buscaba parejas utilizaba la ‘qena’, que tanta importancia al respecto tuvo entre los *inka*: hay datos del uso de este instrumento antes de la llegada del *inka* entre los diaguita. La familia continuó seguramente con ritos musicales asociados a los trabajos agrícolas y otros. El paisaje sonoro era bastante silencioso, acompañado del ladrido del perro, casi único sonido de animales domesticados en la región. En el trabajo de la *chacra* (huerta) se dio entre los *inka* el único caso documentado de un instrumento musical de uso femenino, la *tinya* (tambor pequeño), pero ignoramos su uso en la región de Chile central. Las músicas dentro del grupo social debieron ocurrir asociados a funciones y ritos como hacer una nueva casa, arreglar acequias, caminos o puentes, o trabajos colectivos en que la música participaba como parte de un complejo sistema de reciprocidad social. En la corte del *inka* el ejemplo sonoro más elaborado en la *tropa de siku* (orquesta de flautas de pan) que persiste hasta nuestros días, en que podemos rastrear todos los ideales andinos respecto a temas sociales, estructurales y filosóficos, de liderazgo y de unión. Lo más probable es que el *siku* haya llegado durante este período a nuestra región, transformando y reforzando rasgos similares que preexistían. La repercusión de esta fórmula que permite expresar tan bien la cultura andina debió influir poderosamente, no solo en las orquestas de flautas locales, en otras danzas y ritualidades, sino en toda la sociedad. Las grandes fiestas locales probablemente alcanzaron durante el *Tawantinsuyu* un clímax en todo sentido, incluyendo una mayor la potencia sonora.

PALABRAS CLAVE

Chile, *Tawantinsuyu*, *inka*, sociedad, *qena*, *antara*, *siku*.

² El término *polifonía* fue inventado en Europa para designar un tratamiento de voces que no ocurre en otros lugares del mundo. Aquí lo uso en un sentido más amplio, para significar varias voces juntas con cierta independencia.

Este artículo se basa en fuentes etnográficas, históricas y arqueológicas para esbozar una perspectiva de lo que ocurría en términos sonoros durante el período en que el *inka* coloniza Chile central y Norte Chico, (desde Copiapó hasta el Maipo), zona a la que me referiré como “nuestra región”. Mi intención es reconstruir un cuadro de ciertos usos y funciones que probablemente cumplía el sonido en esas sociedades, dentro del ámbito de la familia, del grupo social y entre grupos sociales.

El continuo anexamiento de nuevas zonas conquistadas por el imperio *Inka*³ significó, antes que nada, un explosivo aumento del contacto entre diversos sectores de la gran diversidad cultural en todo el territorio. En efecto, la zona conquistada por el *inka* había una enorme diversidad cultural previa⁴. El intenso intercambio cultural era iniciado con el ingreso del ejército *inka* a nuestra zona, formado por huestes provenientes de distintas regiones, a lo que debemos agregar los *mitimaes* (pueblos trasladados) además de los cuerpos administrativos. Eso significó al Imperio un esfuerzo de coordinación de todas esas diversas voces, lo que en música se conoce como polifonía. Los términos sonoros de esta polifonía consisten en la diversidad preexistente en nuestra zona, que al parecer continuó con pocas modificaciones, a lo que se suman las nuevas voces que se fueron integrando. Probablemente en las ceremonias importantes se exhibieron músicas diversas, nunca antes escuchadas, lo que constituyó una novedad que nunca más volvería a ocurrir.

En nuestra zona los cambios que ocurrieron a nivel social de familia y *ayllu* probablemente se reducían a dos tipos de flautas muy características de los Andes centro-sur: la ‘qena’ y el ‘siku’⁶. Otros instrumentos eran probablemente el tambor, ligado a convocar y transmitir y el *pututo* (trompeta corta) y el suave tintineo metálico asociados a la autoridad, que no voy a considerar en mi análisis para concentrarme en el ámbito más doméstico de la vida diaria. El nivel de la familia, probablemente continuó teniendo sus sonidos, sin mayores cambios respecto al período previo al *inka*, así como el *ayllu* (poblado, conjunto de

³ A través del artículo me referiré al *inka* como el pueblo, y al *Inka* como el Imperio (siguiendo a la mayoría de autores), y al *Ynga* como el soberano (siguiendo a Manga 1994: 183, 184, quien fundamenta que los cronistas lo escriban así), distinción que me parece útil para la claridad del tema. Usaré los etnónimos inclusivos *aconcagua* para referirme a las poblaciones que habitaban entre el *Cachapoal* y el *Petorca*, *diaguita* para las que habitaban los valles *Iyapel*, *Choapa*, *Limari* y *Elki* y *copiapo* para las que habitaban los valles *Guasco* y *Copiapó* (siguiendo la nomenclatura arqueológica habitual), y los etnónimos *copayapus*, *mapochoes*, etc. para referirme a parcialidades que aparecen mencionadas en las crónicas (del valle *Copiapó* y *Mapocho*, en este caso). Los pongo en cursiva, al igual que todas las voces vernáculas, para destacar su valor fonético, como sonido de la época.

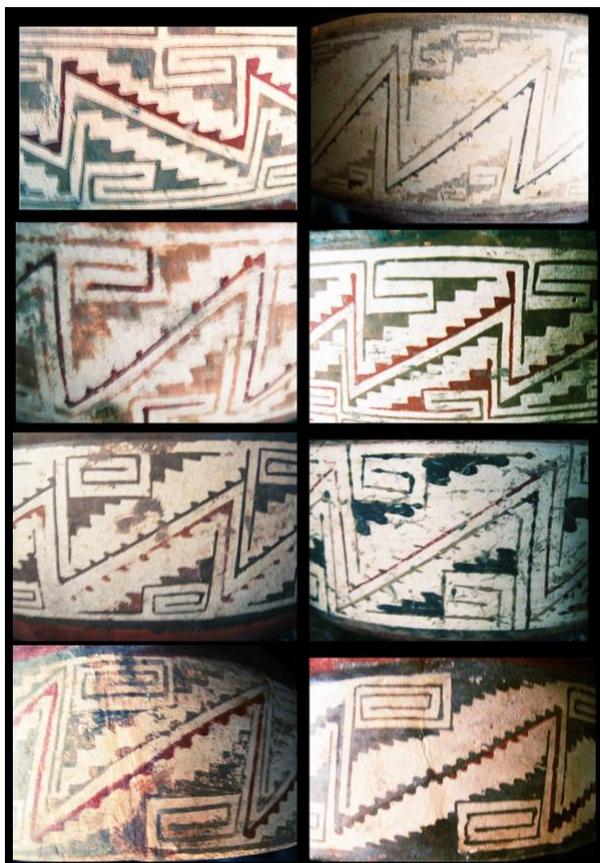
⁴ Sudamérica representa una de las regiones más diversas del mundo en términos de ecosistemas, de riqueza genética, de heterogeneidad genética intergrupala humana y de diversidad lingüística (en este continente se encontraba aproximadamente la mitad de los stocks lingüísticos del mundo), con cerca de 100 etnias diferentes (ver González-José 2003: 272, 273, Peláez 2001: 23, Cortés sf : 23; Mendoza 2001: 43; Eeckhout 2004).

⁵ la política imperial era integrar, no desarticular, y todas las evidencias musicales que he logrado recoger (ver Pérez de Arce 2014)

⁶ A través del artículo los nombres entre comillas se refieren a especies organológicas. ‘siku’ es una flauta de pan (varios tubos de afinaciones diferentes unidas en un instrumento) de tubos cerrados organizados en forma descendente (421.112.211.112 según el sistema Sachs Hornbostel, ver Pérez de Arce Gili 2013). “Qena” es una flauta sin aeroducto (el ejecutante forma con sus labios la corriente de aire) longitudinal (el filo está en la abertura superior del tubo) de tubo abierto abajo, con agujeros de digitación (SH 421.111.12). Hay variantes sin agujeros de digitación (SH 421.111.11).

individuos). A nivel de contacto inter-ayllu, en cambio, ocurrieron situaciones nuevas; esos contactos se hicieron más frecuentes, más intensos y variados, integrando grupos humanos desconocidos, de lugares lejanos, con costumbres sonoras distintas. Los sonidos corresponden al soplo de la flauta, que en aymara se nombra *phusatha* (soplo, voz o tañer cualquier instrumento de viento) ⁷. Es decir, estamos en el ámbito del soplo, que es vida, y por lo tanto muy adecuado al ámbito de la familia, donde se gesta la vida humana, y los parientes, el pueblo. Los mapuches durante los siglos XVII Y XVIII usaban diferentes voces relativas a flautas (*pincullu, pincúllhue, pincúhue, picullhue, pivillhue, pivullhue, pivillcahue, pivilca, pivulca, pitucahue*) (Pérez de Arce 2007: 137).

Un rasgo interesante en el universo de flautas andinas en general es que la identidad sonora consiste en una marca muy leve que la diferencia, lo que para un auditor ajeno puede parecer que suenan igual, pero que ellos valoran mucho (Borras 1998: 43). En Conima (sur del Perú) a veces se cambia la afinación de los “siku” dentro de un semitono, y se discute largamente, porque puede ser una innovación que marca la creatividad e identidad (Turino 1988:83). Este principio es muy generalizado y permite que se puedan producir las polifonías multiorquestales típicas de los encuentros musicales que ocurren en los grandes rituales de los Andes Sur.



Los dibujos en la cerámica diaguita muestran el principio de contrastes pequeños que marcan la diferencia. Quizá estos dibujos identifican ayllus, y podemos relacionarlo con su correlato sonoro en las flautas de chinos, que sigue secuencias interminables, igual que los dibujos circulares alrededor de las vasijas de cerámica (cerámica del Museo Andino)

‘Qena’ y Familia

El joven, llegado a la mayoría de edad, debía pensar en casarse, en buscar esposa. Probablemente en nuestra zona operaba la máxima andina que “todo debe estar pareado, casado” cada cosa con su contraparte (ofrendas, chacras, aguas, rituales, dirigentes, etc.) para que sea completa, estable y equilibrada, operativa, eficiente y fértil (Rösing 2003:640).

⁷ *phusatha* está asociado a *phuskhatha* (soplar), *phusantatha* (meter con el soplo) y con *phusa sau*, o *phusa phusa* y *phusa kauña*, tipos de caña de la región altiplánica de Bolivia con las cuales se pueden confeccionar flautas (Bertonio 1612: 281).



La 'qena' andina ha existido por miles de años en un enorme territorio con pequeñas variaciones, lo cual nos permite deducir su probable aspecto en nuestra zona con bastante exactitud. (MCHAP, 3502, de Perú).

El joven *inka* cuenta con la 'qena' para la comunicación de sus sentimientos a su amada. Era sólo ejecutada por hombres. La 'qena' permitía "cantar" romances cuya letra era conocida y así transmitir mensajes a su amada (Díaz Gainza 1977: 121). "El galán enamorado dando música de noche con flauta por la tonada que tenía, decía a la dama y a

todo el mundo, el contento o descontento de su ánimo... de manera que pudiera decir que hablaba por la flauta..." (Garcilaso de la Vega, ca. 1550, ver tb. Díaz Gainza 1977: 121). En nuestra zona no tenemos testimonio de este comportamiento en el pasado. La región más cercana que conserva algo semejante es el altiplano de Cariquima, donde la 'qena' fue reemplazada por la *bandola* (instrumento de cuerda); "Mi padre me decía prepárate tu *bandola*, tu atado de *pito*, y vaya a dar un paseo así, y como se conquista una mujer, hay que tocar la *bandola* de lejitos, cuando uno la mira y la niña ... la mujer dice ¿por qué vienes tocando esos valores sentimiento, esas canciones sentimiento?. Entonces el hombre le contesta diciendo *yo te quiero, yo me he sacrificado viniendo en tierra, con mi bandola y quiero conquistarte, te quiero, por eso vengo tocando estas canciones*. La mujer acepta o no acepta [...] mujer bonita, esta trabajadora, mujer con bastante *aksu*, bien nítida, con su alpaca, su llamo, una lana bien seleccionada, eso nos gustaba. Había que tocarle *bandola* de sentimiento" (Eugenio Challapa, entrevista 1994). Todo este contexto de enamoramiento a través de la 'qena' es probable que llegara a nuestra zona con los *inka* o sus *mitimaes*, o es probable que se superpusiera a un ritual de formación de parejas semejante preexistente en la zona. No conocemos 'qenas' prehispánicas en Chile Central, pero la probabilidad que existieran antes del *inka* es muy alta, tanto desde la perspectiva de probabilidades del sistema instrumental (el conjunto de instrumentos musicales utilizados por una comunidad), que en los Andes tiende a tener una 'qena' que llena un papel importante como objeto cantante, y porque es un instrumento sencillo de hacer y muy afín a la sensibilidad musical local. Las posibles 'qenas' de caña no se pudieron conservar en la región, y la evidencia prehispánica más austral consiste en un cerámico hallado en Ovalle que representa a un músico con una flauta que posiblemente sea una 'qena'. Si el instrumento ya estaba a la llegada del *inka*, probablemente se reforzaron significados y músicas con las nuevas interpretaciones provenientes del norte. En Perú hay dos leyendas muy extendidas acerca del origen de la 'qena': una de ellas habla de un músico, cuya amada muere, y el, desesperado, le saca un hueso largo de la pierna que convierte en flauta. En la otra, una mujer, atraída por la música

⁸ El uso exclusivamente masculino de las flautas fue muy frecuente en América y en otros continentes (Asia, Oceanía, África) (Beaudet 1997: 148, 153; Hill y Castrillon 2017: 10-14). Las pocas excepciones de flautas tocadas por mujeres en el continente sudamericano han sido descritas por Beaudet 1997: 148, 153; Mercado 2012 y Rivera 2015: 256.

de la 'qena', cae a un precipicio y muere (Díaz Gainza 1977: 133) ⁹. Ambas aluden al contexto amoroso de su sonido, con un matiz trágico atribuido a una mujer. Por eso dicen que la 'qena' "es suave y melancólica porque nació del dolor del amor" (Camba Anton sf.). Este campo semántico de la 'qena' alude a una característica común a muchos instrumentos vernáculos indígenas, como vehículos de expresión de ideas, anhelos, mensajes, textos, pero aquí dirigido al enamoramiento, fase preparatoria para la completación de ambos, hombre y mujer, en la pareja.

Luego de establecido el compromiso entre los jóvenes, se pasaba al matrimonio, o bien a un periodo de convivencia previo (como el *serviñaku* de Isluga), en que el suegro pone a prueba al muchacho para comprobar su capacidad de trabajo, de dedicación, de experiencia, de colaboración (Cisterna y Núñez 2008). Situaciones similares hay en otras regiones de los Andes (Vreeland 1988:186), y los *inka* las manejan con una cierta flexibilidad respecto a formar y disolver parejas (Calancha 1637 III: 56).

La familia era referente de la dualidad que existe en el mundo, el padre asociado al sol, la madre a la luna (Calancha 1637 III: 51) ¹⁰. La pareja pasaba a ser parte del engranaje social del *ayllu*, a través de la *minga* (sistema de colaboración social de trabajo), con responsabilidades en los trabajos comunitarios (reparación o construcción de vivienda, cercos, puentes, caminos, barbecho, siembra, limpieza de canales y pozas, marca de ganado, etc. (Ráez 1988: 282), cada uno de los cuales implicaba una ritualidad sonora específica. La habilidad musical era uno de los factores que iban ordenando la participación individual en esta trama social, definiendo la identidad del grupo. El concepto de *minga*, como retribución de servicios y obsequios, es hasta hoy el principal articulador de la vida social y ritual de las comunidades andinas (Cóndor 1992-1993: 114). Cada *minga* es una ayuda que obliga a devolver el favor, en una cadena interminable. La primera que debía convocar la nueva pareja era la construcción de la casa. Los materiales, la fabricación y construcción corrían por cuenta del *ayllu*. Los novios, ayudados por su familia, ponían la alimentación y bebida para la fiesta que se producía después, con canto, tambores, baile y bebida. El inca introdujo el uso de adobes en la construcción, lo que debió variar las performances del grupo (Tellez y Thomson 2010). En el altiplano boliviano les cantan la canción de techar, o la canción para que traigan la paja desde lejos, a centenares de llamos jóvenes en hilera, cargados con varios tipos de paja (Arnold y Yapita 1998: 413; Pease 1999: XL, XLI).

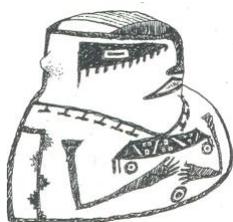
Durante el período incaico la vida familiar de Chile central transcurre en forma bastante aislada, en casas dispersas por el territorio (Métraux 1970:63). El ambiente sonoro habitual era silencioso, como cualquier lugar aislado en la actualidad. Aparte del habla, del canto y de sonidos discretos de trabajo u otras actividades, los sonidos de la naturaleza (perros, pájaros, zorros, viento, etc.) eran indicadores del clima, de las temporadas, de los cambios y permanencias, del ciclo vital. Un sonido que debió ser importante en el ambiente familiar fue el ladrido de los perros. En un medio sin animales domésticos, salvo la llama

⁹ Hay otro mito en Bolivia, menos extendido, en que varios pájaros (el picaflor, el carancho, el gavián colorado), que tratan de enamorar a dos hermanas con su flauta (Pérez Bugallo 1979: 242 – 247).

¹⁰ Rostorowski (2009: 355, 356) destaca un aspecto inquietante en los mitos inca, sin explicación: la ausencia de la figura paterna. La figura paterna no existe; ha muerto, ha desaparecido, ha sido asesinado, o no es mencionado.

que casi no emite sonidos, el ladrido debió ser una marca importante en el paisaje sonoro, tal como lo es hoy en los ambientes rurales, donde su ladrido marcar en el paisaje sonoro el tránsito de las personas; el amo que vuelve a casa con una señal, el juego de los niños otra, y la llegada de un completo extraño despertaba una señal que se expandía a todos los perros del vecindario, alertando de su llegada mucho antes que esta ocurriera. Cobo menciona que en Cuzco no había indio, por pobre que fuera, que no tuviese en su casa tantos perros como podía, los cuales amaba como si fueran sus hijos, durmiendo con ellos (Allison et al. sf.: 295). El perro es anterior al *inka* en nuestra región, y posiblemente había varios tipos, que la llegada del *inka* probablemente incrementó con nuevas razas provenientes de otros lugares del Imperio, como los perros tipo *terrier* o tipo *airdale* (Allison et al. sf.: 292, 296). Servían de compañía, para calentarse los pies en la noche, y una herida lamida por un perro sanaba más rápidamente. También se comían, usaban su suave piel y su grasa y órganos curaban varias enfermedades (Allison et al. sf.: 295, 296).

La familia se componía de individuos que eran comprendidos en categorías según su edad y género, las cuatro esenciales (joven-niña, abuelo-abuela) tal como lo expresa la cosmogonía mapuche, las cuales pueden subdividirse. En Isluga reconocen 8: *yocalla* (niño entre 5 y 12 años), *wayna* (joven entre 12 y 18), *chacha* (esposo, entre 18 y 60) y *achichi* (abuelo, entre 60 y 80), y por otra parte las *imilla* (niña entre 5 y 12), *tawajo* (muchacha entre 12 y 18), *warmi* (esposa, entre 18 y 60) y *achache* (abuela entre 60 y 80) (Cisterna – Núñez 2008). A esto se agrega la compleja estructura de lazos parentales, que en mapudungun, hablado en gran parte de nuestra zona, eran *wep'ñen* (guagua), *weche* (muchacho), *yall* (hijos), *fot'm* (hijo), *ñawe* (hija), *peñi* (hermano), *gapiñ* (novia), *kulguen* (novio), *chan* (padre), *chachai* (papá), *ñuke* (madre), *papai* (mamá), *f'ta* (Marido), *wentru* (esposo), *kurre* (esposa), *kurewen* (matrimonio), *inankurre* (esposa por segunda vez), *inanf'ta* (esposo por segunda vez), *chok'm* (sobrino(a), hijo de la hermana), *palu* (tía (hermana del padre), *m'na*: (prima), *m'ne* (primo), *nan'g* (suegra), *p'ñmo* (suegro), *malle* (tío paterno), *weku* (tío materno) (Sir 2002: 43).



Tres imágenes de la mujer; arriba a la izquierda, un “jarro pato” diaguíta-inka (de probable uso ritual) muestra una imagen muy serena, con sus signos (¿textiles?) en el pecho, y los pezones y el ombligo o vagina recordando su condición femenina (Museo del Limarí 165). A la derecha, una mujer inca noble (la *Colla Himpu Oollo*) de la región de Cuzco, con su vestimenta de noble (Murua 1590–1600: 26 rev.). Abajo, a la izquierda, un “jarro zapato” del pucará de Manflas (Copiapó), de uso doméstico, muestra la mujer desnuda (Museo Regional de Atacama 04.39).



La música a nivel de familia, de hogar, de individuo, se organiza de acuerdo a estas divisiones¹¹. El papel de la música en este contexto, en la sociedad andina en

¹¹ desconocemos como operaba el concepto de género en nuestra región, que en algunas comunidades andinas puede llegar a una gran complejidad, como ocurre en *Amarete* (región *Kallawaya*, altiplano boliviano), en que los rituales reconocen diez géneros simbólicos (hombres masculinos, hombres masculinos-masculinos, hombres masculinos-femeninos, hombres femeninos-masculinos, hombres femeninos-femeninos, etc.) (Rösing 2003:106-107, 636, 640)

general, es servir de enlace entre la vida real y el mundo sobrenatural, marcar y simbolizar los diferentes estados de desarrollo del ser humano, como ceremonias del ciclo vital; corte de pelo, matrimonio, funeral y complementar las actividades espirituales y laborales de la actividad diaria (Mamani 1988-1989: 27, 28). El primer rito con participación sonora del cual tenemos alguna información es el corte de pelo. Al igual que las uñas, el pelo cortado significaba apartar algo de la persona, y esto requería de cuidados especiales. Entre los *inka* el primer corte de pelo se hacía a los dos años; cada pariente cortaba una mecha de pelo con un cuchillo de pedernal, hasta que el niño quedara trasquilado. Luego se le daba un nombre que llevaba hasta la pubertad. Al tiempo se le cortaba por segunda vez en la ceremonia *rutuchikui* (Feldes *et al.* 1957:33), conocida como *chucharruto* en Humahuaca (Cámara 2006: 254, ver Vreeland 1988:186, Izikowitz 1935: 172). Había también ceremonias para poner las primeras ropas a los hijos, para la primera menstruación de sus hijas (Calancha 1637 III: 55), y en la compleja ceremonia *juara chicyuy* de iniciación de los hijos durante su pubertad, en que sus orejas eran perforadas y se le ponía calzón, que duraba muchas semanas¹², en donde participaban tambores especiales. Sin duda en nuestra zona ocurrieron ceremonias semejantes, a menor escala que las Imperiales, de las cuales carecemos de información.



Ceremonia de la perforación de la oreja de un “orejón” en Cuzco (Murúa 1590 – 1600: 109 rev.)

La única evidencia que relaciona la música con un niño ¹³ de 10-12 años en nuestra región durante este periodo es una “antara” ¹⁴ de piedra combarbalita roja, con un fino pulido, pequeña (8.5 cm x 5.5), de dos tubos simples, que apareció en Santiago (Carrascal 1, ribera del Mapocho, Cáceres *et al.* 2006).

¹² con actividades muy precisas y diferentes para cada día que están minuciosamente detalladas por Betanzos (1551: 132 – 138, ver también Izikowitz 1935: 172)

¹³ no se pudo establecer su sexo, pero toda la evidencia del uso de flautas locales apunta a que fue un niño.

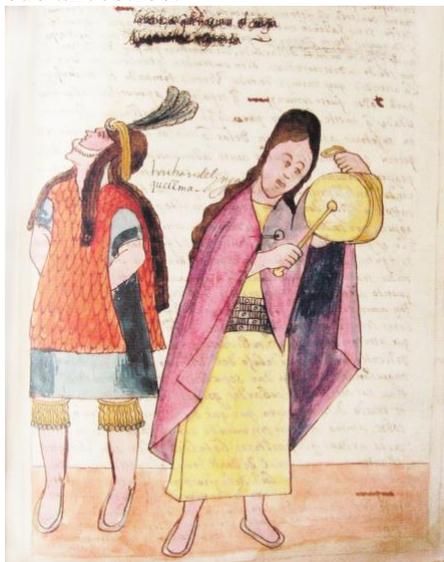
¹⁴ SH 421.112.211.12 Flauta de pan cerrada, de una hilera en escalera, solista, de tubo complejo capaz de generar el “sonido rajado”.



“Antara” de piedra combarbalita morada (900x 28 x 564 mm., dos tubos L 737 y 323 mm.) encontrada en el sitio Puente Carrascal 1, Santiago. (Arriba derecha) el perfil de la flauta es tosco, quizá resultado de una fractura y reutilización. (Arriba izquierda) detalle de las clásicas marcas de la “antara” tipo *aconcagua* en su borde lateral inferior. (ambas fotos del autor). (Abajo) contexto del entierro, con un aríbalo incaico sobre el cuerpo del niño (foto Iván Cáceres).

Su tumba estaba junto a la de otros dos niños y un hombre, destacándose de ellas, no sólo por la flauta, sino por cerámica de estilo *inka* (un plato *chua*, un jarro decorado negro sobre blanco, un aríbalo *maka* y una olla). Eso nos indica que este niño tenía un status diferente, asociado al grupo incaico, a diferencia del resto. Su flauta, de origen local (existía antes de la llegada del *inka*) era un objeto también selecto, raro, valioso (ver Pérez de Arce 2013). El instrumento está reparado y reacondicionado luego de una rotura, probablemente fue una “antara” con más tubos (4 era lo habitual). Al ser de piedra, este reacondicionamiento significó un gran trabajo, que tomó una inversión de tiempo considerable. Esto aumenta la sensación de importancia asignada al objeto. Por otra parte, el instrumento es bastante grueso y tosco, hecho de una piedra que no presenta líneas de fractura naturales, lo cual sugiere que su rotura ocurrió quizá después de un largo tiempo de uso, lo cual no se condice con la edad del niño. Eso se podría explicar porque fue heredado como un bien transmitido de una generación a otra. El estilo de esta flauta lo hemos descrito como “mapuche” en relación a su parentesco con la etnia sureña, diferente del estilo vernáculo local “clásico”, otro rasgo que nos indica líneas de transmisión, linajes (Pérez de Arce 2013). Uno de los tubos aparece “matado” con un orificio intencional, que lo silencia, lo cual nos habla de una intención opuesta a la de conservación, en el sentido de terminar la vida útil del instrumento junto con la muerte del niño. Si nuestra interpretación es correcta, estamos ante un heredero de una casta de músicos que termina con este niño, último eslabón que lleva a su tumba el instrumento, que debió ser un poderoso objeto cargado de potencialidades sagradas. Si hubo linajes de personas asociadas al instrumento, cuya herencia en este caso, es interrumpida, podemos explicar la corta edad del músico como el fin de ese legado. En un ámbito más general, esta “antara” pertenece a una tradición pre-*inka*, que se inserta de modo armónico (a juzgar por los contextos incaicos e que se han hallado flautas, ver Pérez de Arce 2013), lo cual nos da luces de la superposición de tradiciones que se produce en el seno de las familias durante este período. Este niño, privilegiado en su relación con el Imperio, es también, expresión de una refinada tradición musical vernácula del valle del Mapocho (los *mapochoes*, luego llamados *mapuches*), quienes usaban la antigua y prestigiosa “antara”, cuyo sonido era parte fundamental de la importancia ritual (ver Pérez

de Arce 2013). Este es un buen ejemplo que nos lleva a pensar en la integración entre esa tradición local de “sonido rajado” y sus masas tímbricas versus las importadas por el *inka*, con melodías complejas y relatos imponentes. Quizá este fue un niño excepcional que alcanzo a participar en esta esfera de integración cultural donde, siguiendo la lógica *inka*, sólo se admitía a los elegidos, mientras la mayoría de los otros niños continuó viviendo como sus ancestros.



Pequeño tambor usado por la mujer con ocasión de una celebración (Murua 1590 – 1600 pp 126).

En Cusco, en el ámbito familiar y de trabajo en la chacra, la mujer podía utilizar un pequeño tambor (*wancara* o *tinya* en quechua). Este tambor era casi el único instrumento femenino conocido en los Andes, estando la inmensa mayoría en manos masculinas. La función práctica de este tambor era alejar los animales depredadores de la siembra (Poma de Ayala 1980: 1032, 1033) en que se refleja la función femenina que cuidaba la tierra y sus frutos representada por *Pachamama*, la tierra, los sembradíos *Mamaacxo* la papa, *Mamacoca* la coca, así como *Mamaquilla* la Luna, quien regulaba su crecimiento y *Mamacocha* el mar, la madre de las aguas. Hay que tomar en cuenta que todo el entorno era considerado sagrado en cierto sentido, y como la cosmovisión andina no separa espacio y tiempo, la fiesta se da en todo lugar y momento, pero asume formas diferentes en cada caso. La religiosidad consistía en participar en una fiesta que constantemente se recreaba. Esto implicaba el placer de vivir en la realización de la armonía del mundo, en el desarrollo de la vida en toda su dimensión (Cóndor 1992-1993: 121, 123). Por eso las categorías tenían dimensiones mas amplias que las que concebimos nosotros, y encontramos el mismo tambor femenino cumpliendo funciones en el protocolo *inka* y en el ritual, donde la *colla*, la esposa del *Ynga* iba tocando un “tambor grande que llevaba sobre sus espaldas un indio plebeyo” (Poma de Ayala 1980: 108, 109).

“Siku” y *Ayllu*

El *ayllu* (quechua o aimara, también *aíllo*, en mapudungun *lov* ó *lof*), es el grupo familiar que se consideraba con un ancestro común, la misma sangre, quienes trabajaban en forma colectiva su territorio (Métraux 1970:55). El *ayllu* era la célula sobre la cual se constituyó el imperio. En nuestra zona la sociedad era igualitaria, pero diferenciada entre hombres y mujeres y por edades en relación complementaria. Los chamanes se diferenciaban, tenían más objetos, entre ellos los propios de su oficio (para consumo de alucinógenos), al tiempo que su oficio le demandaba un talento y habilidad artística (musical, actoral, espiritual)¹⁵.

¹⁵ Se han interpretado algunos restos humanos preinca como chamanes en los valles del Choapa e Illapel. González 2010: 247).

También había una cabeza del *ayllu*, el hombre más anciano, llamado *lonko* por los mapuches, así como algunas autoridades que con el *inka* aumentaron exponencialmente¹⁶. En nuestra zona se practicaba una agricultura a pequeña escala, complementada ocasionalmente con caza, recolección y trabajos comunitarios, organizados en pequeños grupos de parientes que se unían para la ocasión (Cabeza 1986: 203). El principio regulador era el colectivo, que estaba por encima del individuo; la unidad del grupo era superior al interés de cada uno de sus componentes¹⁷. Entre los mapuche los *lof* se organizaban entre sí en unidades mayores o *levo* que reconocían un origen común, y varios *levo* podían conformar un *ayllarehue* durante alguna situación de importancia, teniendo como jefe militar a un *toki* y como jefe civil al *lonko*¹⁸. Toda la actividad del trabajo colectivo del *ayllu* se realizaba como *minga* o *ainu*, “hoy por mí, mañana por ti”, y al terminar la jornada de trabajo se celebraba con bailes, cantos y música. Toda esta actividad se acrecentó muchísimo con el inca, gracias a los abundantes trabajos de infraestructura (caminos, puentes, canales de regadío, construcciones, etc.). Hasta hoy hay cantos para cada tipo de siembra y de animal doméstico en el altiplano de Chle (Mauque 1994; Rösing 2003: 640) y lo más probable es que ocurriera algo similar en nuestro territorio, desde la pequeña familia hasta la gran *minga* comunal.



Arriba: siku arqueológico de Arica (MCHAP-MAVI 2891). Abajo, niño tocando el siku y el bombo a la manera tradicional en fiesta de Puno (foto del autor).



Pero donde se expresa mejor musicalmente el ideal de la *minga*, la colaboración del *ayllu* para lograr un objetivo común, es en la orquesta de flautas. El *siku*, flauta de pan de caña, fue conocido en el norte del *Collasuyu*, y tal vez penetra hasta nuestra zona, ya fuera de manera ocasional o instalándose a través de colonias *mitimaes*. No tenemos ninguna evidencia de esto, como si la tenemos en Arica y el altiplano Boliviano (Chacama y Díaz 2011), donde existía desde tiempos pre-*inka*, y donde se incrementó mucho durante el *inka*, llegando en tiempos históricos hasta la zona de Iquique (San Martín 2009: 4, 38). Probablemente, si llegó a nuestra zona, su presencia fue ocasional con motivos de rituales de integración o como resultado del traslado de *mitimaes* norteños a nuestra región. El instrumento era un

¹⁶ Es frecuente encontrar en las crónicas “*indios principales*” e “*indios comunes*” de lo cual deducimos que el español observa una cierta estructura político-social (Sir 2002: 38, 39).

¹⁷ Esto es común a las culturas originarias de América (Sir 2002: 10).

¹⁸ Sobre el *ayllarehue* estaba el *butamapu*, máximo organismo mapuche, similar a lo que hoy en día podría ser un consejo de estado, en el que participaban todos los *caciques* y *tokis* y de donde emanaban las grandes decisiones, institución que quizá nació posteriormente a la guerra con España (Sir 2002: 38, 39).

símbolo de los *Collas*, no de los *inka* de *Cuzco*¹⁹, y por lo mismo de la macroregión *Collasuyu* que incluía nuestra zona, es decir, por extensión el *siku* nos representaba a los ojos del *inka*. Lo más probable es que la aparición del *inka* haya venido acompañada del *siku* como representante del sonido del *Collasuyu*.

El *siku*²⁰ encarna una serie de conceptos muy caros a las culturas surandinas, como son su sencillez estructural (que sin embargo permite resultados musicales sumamente complejos), la matemática implícita en la unión de varios tubos (que permite expresar combinaciones de números significativos para esa sociedad), y sobre todo, las extraordinarias características sociales que implica su música, que requiere la colaboración mutua de dos flautistas para construir la melodía (cada músico tiene la mitad de las notas). En las relaciones entre músicos tiene prioridad el grupo (Manga 1994: 180), que muestra poca diferenciación. Normalmente hay dos guías, un *ira* y un *arca*, pero uno de ellos guía el conjunto, repitiendo el esquema dual de jefes de cada valle (Turino 1988:77). El guía debe dominar las flautas y el tambor, conocer el repertorio, conocer la construcción de las flautas y la armonización del grupo, debe ser compositor, tener buena memoria musical, capaz de dirigir y organizar la tropa, ser aguantador (durante horas o días de tocar tomando), debe ser el mejor bailarín para entusiasmar a los jóvenes, y debe saber guiar de una manera suave, no confrontacional, su liderazgo no debe notarse²¹. La vestimenta de la *tropa* de *sikus* es la identidad del *ayllu*, en que destaca el sombrero de plumas, la camisa, la *waka* (faja) y la *chuspa* (bolso pequeño con hojas de *coca* colgado al cuello) de diseño local²².

Aunque desconozcamos la incidencia directa del “siku” en nuestra zona, su conceptualización es tan poderosa, completa y única que es necesario conocerla para entender los criterios que albergaban los pueblos del *Collasuyu* con respecto a su música. En términos organológicos, el “siku” se basa en un sistema sumamente sencillo, de cañas cortadas a diferente largo unidas entre sí. Su construcción es muy simple, solo se necesita una cierta cantidad de cañas y saber cómo cortarlas y unir las. Esto se adapta muy bien a uno de los ideales andinos, en que la máxima sencillez natural es lo más apreciado. Pero el conocimiento para cortar y unir los tubos a su vez encierra una compleja combinación de conocimientos

¹⁹ Esto lo consigna con claridad el Inca Garcilaso de la Vega (1609: 52r). Ver tb. Poma de Ayala 1980: 28, 64, 164, 166, 336, 447

²⁰ Uso el nombre “siku” como genérico para la flauta de pan de caña de uso complementario y colectivo. Es el nombre más utilizado entre aymaras. Se extiende por Bolivia, Perú, norte de Chile y recientemente ha alcanzado todo el continente. Los nombres locales son muchos y muy variados, dependiendo de la región, de la ocasión del tamaño o de la función, o de la danza que integra. El nombre *lakita* o *laquita* es el que se usa en la región de Iquique. La bibliografía sobre el tema es extensa, ver Díaz Gainza 1977:156, 188, 190; Chacama y Díaz 2011; Dharcourt 1925: 53; Iribarren 1969:96; Paredes 1977:14; Roel Pineda *et al.* 1978:192, 198, 203; Thorrez 1977a, Mardones y Riffo 2011: 5, 6, Avila 2012.

²¹ Turino 1988:78, 79; Mayta y Gérard 2010: 179, 196. En algunas tradiciones es el hombre de más experiencia y edad, dirige el repertorio con sus entradas, finales y cambios con una campanilla (San Martín 2009: 28, 31).

²² En el altiplano iquiqueño se mantiene la vestimenta tradicional aymara, (pantalones, *ojotas* (sandalias) y dos mantas (rojo y blanco, los colores de la bandera peruana que existía hasta fines del siglo XIX), el gran *Wankara* (bombo) colgado del brazo que sostiene el *Siku*, y el percutor en el otro brazo (Región de Cariquima, 1994). En los valles iquiqueños los grupos urbanizados, conservan el sombrero con plumas, con un espejo y cintas de colores. La camisa identifica al grupo con letras y dibujos bordados, y conservan también la *waka* y la *chuspa* (Mardones y Riffo 2011: 13, San Martín 2009: 17).

matemáticos y acústicos que son diferentes para cada *ayllu*. Todas las tropas están constituidas por la misma tipología de *siku*, lo que hace que cada tropa tenga una identidad sonora única, dada por su instrumento y la combinación timbrearmónica del conjunto. La enorme variedad actual de tipologías probablemente es solo una sobrevivencia de una complejidad mayor que existió en tiempos del *inka*, con mas variedades debidas tanto a variaciones regionales como a ocasiones y usos musicales y extramusicales dentro de una misma comunidad. Su posible aparición en nuestra zona debió representar toda una novedad: una nueva voz de caña, en tropas formadas por pares que soplan alternando *ira* y *arka* para producir el canto continuo que es la voz del *ayllu*, ofrenda y dialogo, es decir, un nuevo modelo de sociedad que perpetua y perfecciona el anterior. Pienso que algo de este nuevo paradigma impregnó la orquesta vernácula basada en la “pifilka” que existía desde antes. Hoy en día los bailes chinos de Chile central y norte chico poseen una performance de música y danza comunitaria que es exacta a la de las orquestas altiplánicas de *siku*. Ambos forman una unidad en que todos participan tañendo a la vez (no hay solistas, no hay espectadores) con una estética sonora vibratoria y disonante (en el sentido occidental), muy rica en sonidos armónicos y parciales que se repiten sin cesar durante horas y suelen provocar estados de trance sumándose a la sobreoxigenación y a menudo a la ingesta de bebidas (en el pasado, a fumar o aspirar sustancias sicotrópicas también, Gerard 2002). Los “*siku*” añaden a este esquema un nivel mayor de complejidad musical basado en una escala con que tocan melodías que requiere una total compenetración y coordinación entre cada uno de los pares de músicos (*ira* y *arka*), y una total identificación con sus iguales.



Abajo, un par de *siku* complementario, *ira* y *arka*, tocado con bombo de una de las maneras tradicionales de los bailes de Puno (foto del autor). Arriba, un diseño típico de la cerámica diaguita, que muestra la sucesión ininterrumpida de dos trazos complementarios (el dibujo no tiene principio ni fin, es circular. De un ceramio del Museo Andino).

Los principios organizadores de la tropa de *siku* son dos: la dualidad y los tamaños. El concepto de dualidad está magníficamente expresado en el par *ira* y *arca*, dos partes de un mismo instrumento tocadas por dos personas²³. *Ira* y *arca* en aymara son frecuentemente asociados a lo masculino y lo femenino, la dualidad básica de la vida. La dualidad es uno de los principios organizadores del cosmos andino, y es uno de los pilares de su cosmovisión. El modo de tocar exige la máxima coordinación entre esas dos personas que tienen sonidos complementarios, los que en conjunto forman una escala: para tocar una melodía tienen que ponerse de acuerdo y tocar alternadamente cada uno las notas que le corresponden.). *Ira* el más pequeño, manda y canta y *arca*, el más grande, “saca puntos”, “hace cantar al *ira*” (Bellenguer 2007: 127). La pareja de instrumentistas toca alternadamente “trenzando” los sonidos para desarrollar la melodía (San Martín 2009: 28). Este sistema permite tocar melodías ininterrumpidas a pesar de las respiraciones de cada flauta. Las melodías resultantes son fruto de un juego matemático de coordinación, el cual requiere una gran concentración y experiencia (Pérez de Arce 1995a). Los instrumentos no se conciben como separados, sino como componentes del sonido total. Jamás se toca un “*siku*” solo, a no ser el compositor. La completa descripción de la técnica de ejecución que entrega Garcilaso de la Vega “Cuando un indio tañía un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera y luego el otro en otra consonancia y el otro en otra [...] unas veces subiendo a los puntos altos, otras bajando a los bajos, siempre en compas” (1609: 52r), así como otras descripciones posteriores en Potosí (Orsúa y Vela 1622), no dejan duda que la técnica prehispánica se ha perpetuado hasta hoy.

La matemática organiza la tropa a varios niveles: la distribución de instrumentos, los temas musicales, los segmentos, idealmente siguen la cuatripartición (4 tamaños, 4 grupos de instrumentos, 4 tiempos, 4 partes de la melodía, 4 repeticiones). En un *kero* de oro *inka* aparece representado un conjunto de 8 grupos de 4 *sikus* de 4 tubos (Cabello y Martínez 1988:42). El principio de cuatripartición era una especie de marca que el Imperio *Inka* expande por todo su territorio.



Tres ejemplos de cuatripartición en la cerámica inca-diaguita. A la izquierda, un aríbalo con dos zonas intercaladas con otras dos idénticas. A la derecha, dos ejemplos que unen el dibujo de las cuatro partes con mitades iguales y la espiral. (Museo Andino).

²³ Ávila (2012) dice que este sistema surge del concepto andino unitario e integrador del cosmos, como la dualidad en un todo, el que está profundamente arraigado en la cosmovisión aymara.



Los distintos tamaños de los instrumentos producen distintos intervalos, en base a relaciones matemáticas fijas (un instrumento de la mitad de tamaño produce la octava alta, por ejemplo). Según el estilo timbrearmónico local de cada grupo, encontramos octavas, quintas y cuartas justas o aumentadas, terceras, sextas e incluso segundas (Gérard 2009:125, 126, Verstraete 2010: 234). Garcilaso mencionan cuatro tamaños (loc. cit.), y hoy existen innumerables combinaciones de tamaños, proporciones, relaciones y cantidades. Todo esto se refleja en los nombres, que aluden a las edades de la familia, al parentesco, a las relaciones sociales (Langevin 1990: 117; Turino 1998; San Martín 2009: 28; Gérard 2010b: 113-117; Mardones y Riffo 2011: 5).

Tamaños de siku en una tropa de Sikus; arriba, una tropa de Italake del maestro Felipe Torres compuesta de cuatro tamaños, dos graves, dos grandes, ocho medianos y dos chicos (foto Alex Olave). Abajo, un par de enormes sikus utilizados actualmente en la fiesta de Puno como parte de una tropa (foto del autor).

Todas estas características permiten al *siku* una enorme plasticidad para constituirse en orquestas diversas según combinaciones de tamaños, cantidades, técnicas de ejecución, que le permiten a cada *ayllu* encontrar su identidad sonora, que por lo general tienden a ser ligeramente diferente entre *ayllus* vecinos (Verstraete 2010: 233). Este conocimiento constituye una fórmula que llamo timbrearmonía²⁴, que consiste en considerar la orquesta como un instrumento mayor, fundiendo sus timbres y su conformación armónica en un aspecto de la música que llega a ser tan importante y sofisticado como la melodía. Es una suerte de marca tímbrico-armónica grupal que va dibujando la melodía. Cada comunidad construye su sonido eligiendo un timbre y una armonía de su agrado, siguiendo normas de construcción muy precisas para sus flautas (Gérard 2010b: 111-114, Borrás 1998: 42-43) ²⁵. El diseño sonoro se basa en las relaciones sonoras entre las flautas, que al tener un movimiento paralelo, mantienen ese diseño timbrearmónico que se mueve en una gruesa línea melódica. El efecto es como una gran flauta que puede tocar sin parar durante horas,

²⁴ Este concepto de “timbrearmonía” está ausente en la música occidental. Abarca un unísono denso, complejo, con pequeñas diferencias de altura, al igual que las octavas y las otras relaciones interválicas. Cada tropa elige un cierto “acorde” (p. ej. octava, quinta, octava) y la melodía se toca en paralelo manteniendo esa elección durante todas las músicas. Todo esto es contrario a los unísonos iguales, los intervalos exactos y el evitar los movimientos paralelos de la música occidental clásica.

²⁵ Esto también ocurre en orquestas de *tarkas*, *kena* y *pinkillos* (Copa 2010: 25; Martínez 2010a :158; Pérez Bugallo 2010: 282; Zegarra 2010: 122-129).

con un sonido muy rico y lleno. Es imposible distinguir el sonido de un instrumento de la orquesta. Esta ejecución tiende a la unión de todos los músicos hacia un yo colectivo, lo cual, acentuado por el estado de hiperventilación y esfuerzo, genera una experiencia colectiva de enorme poder, inmersa en un sonido muy complejo y envolvente, con un comportamiento desigual, no monótono, de sorpresa. Los instrumentos más antiguos muestran sistemáticamente comportamientos sonoros más complejos (Gérard 2009: 126, 127), lo que nos da pistas sobre la fuerza de esta estética en el pasado. Los aymara usaban nombres para “discordar en la música” (¿desigualar voces?) *kochu panti*; para “dissonante voz” (¿sonido *tara* o rajado?) *hakhomallaqui cunca* y para “harmonía de voces o instrumentos” (¿timbrearmonía?) *mokhla kochu*. También para “acordar o templar las voces de los instrumentos” (¿desigualar?), *hifqui aro ñataqui, huaquittaatha, templatha*; para “acordar las voces de los cantores concertándolas” *cátorana cana cunacapa huaquittaatha* y para “entonar la voces” *taqke cuncanaca tincufaatha* (Bertonio 1612)

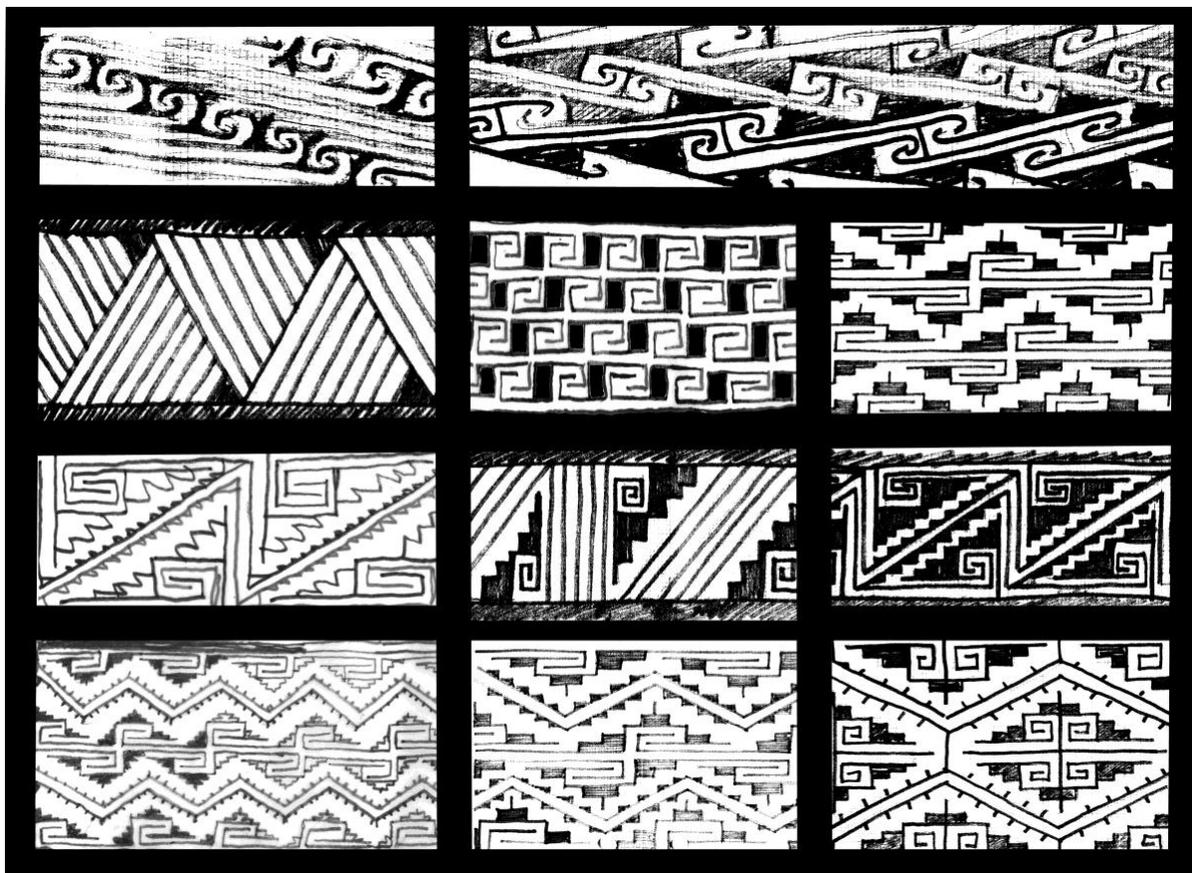


Arriba: “siku” prehispánico de Arica, con tubos modificadores de timbre, que añaden aproximadamente una quinta al sonido (MASMA PLM4 8147). Abajo: par de *siku* actuales en Puno con modificadores de timbre a la octava superior (foto del autor).

Todas estas características pertenecen también al baile chino de nuestra zona. Se enfatiza el carácter grupal de esta gran flauta en que el individuo desaparece tras el grupo. El ideal es “ejecutar como uno solo” o “sonar como un solo instrumento”, ningún instrumento debe sobresalir (Turino 1988:75). La orquesta de flautas representa la cooperación y la retribución al interior de la comunidad, donde la unidad sonora es a su vez expresión de la diversidad a través del “unísono denso”. Durante la fiesta, cuando se agregan músicos borrachos, o que se equivocan, no son criticados porque le añaden cuerpo y potencia al baile

(Turino 1988: 73, 74, 80). El grupo se extiende a otros integrantes y acompañantes y al *ayllu* 26.

Todo este gran concepto unitario que cruza la música grupal andina está coordinado por la danza. Los músicos tocan bailando. Los vigorosos movimientos de pies haciendo saltos, giros y figuras de los *bailes chinos* se contraponen a la suave ronda arrastrada de la *sikuriada* altoandina, pero ambos coordinan el movimiento del grupo en un ritmo que se desplaza lentamente por el lugar. La importancia de la danza es tal que, casi sin excepción, los músicos de las orquestas indígenas bailan al tiempo de tocar, en una indisoluble unidad. Así logran la enorme cohesión en torno al sonido. El tambor permite la coordinación; en los *bailes chinos*, el va guiando la danza y, a través de ella, la dinámica del grupo (cambios de intensidad y pulso). La importancia del tambor *inka* se revela en las crónicas, donde se lo asocia al poder político. Las mudanzas van dibujando figuras como un textil, con la pulsación del tambor que es como un corazón que articula el todo (Ávila 2012).



Distintos diseños dibujados en la cerámica diaguita. Es muy probable que el diseño original fuera textil, porque su concepción geométrica y su simetría sigue esa lógica. Esta área del diseño y las mudanzas y coreografías de los bailes siguen las mismas lógicas de simetrías, desplazamientos, repeticiones y alternancias. Los diseños más relacionados con la cuatripartición, como la del extremo inferior derecho, aparecen con el inka.

²⁶ La comunidad de la orquesta de *sikus* o el *baile chino* se compone, además, de los portaestandartes, a veces de diversos personajes, danzantes y cargos diversos (el *padrino*; Mayta y Gérard 2010: 197; el *ayachiche*; Enquelga 1994; el *bailachiche*, el *mono* etc.

Los tambores andinos en general tocan un mismo ritmo sin cambios. En el pasado era igual; González Suarez (1969:182) describe los bailes, diversos en cada nación y provincia del *Tawantinsuyu*, unos lentos y monótonos, mas zapateo que baile, otros con ágiles brincos y vueltas. No conocemos nombres de bailes en nuestra zona. Conocemos las palabras atacameñas *tussutur*, (bailar) y *ttusune* (baile), *tussumar* (bailar con guitarra) y *ttalatur* (“aparse”) (Vaisse *et al.* 1896: 32, 33). La importancia de la danza se hizo patente entre 1560 y 1570 en el sur de Perú (Ayacucho, Huancavelica y Apurímac) donde la resistencia a la conquista europea tomó la forma del movimiento *Taki Onkoy* en que el baile y canto era muy importante (ver Millones 1990; Bigenho 1988: 238). La misma importancia tenía las danzas ceremoniales azteca en que miles de personas se movían en perfecta sincronía de pies, cuerpo, cabeza, brazos y manos, siguiendo al tambor y cambiando posición al unísono, con gran precisión (Motolinía 1550).

En resumen, esta música grupal expresa muchos conceptos apreciados por la sociedad andina, como la complementariedad, la dualidad resuelta en unidad, solidaridad y cohesión. La posible llegada del *siku* a nuestra zona permitiría explicar la notable coincidencia con el baile chino, mientras más al sur, las mismas flautas (‘pifilkas’) se siguieron usando de un modo dual, no colectivo, y ligado al chamanismo. El ejemplo del *siku* como modelo de sociedad, perfecciona y lleva a un nivel mayor de complejidad el anterior modelo basado en la ‘pifilka’. El encuentro entre el *siku* y la ‘pifilka’ debió ser uno de los eventos más notables de la llegada del *inka* a nuestra zona, como parte de encuentros y rituales en que, además, deben haber existido otras danzas y músicas aportadas por los pueblos mitimaes de distintas proveniencias. Sin duda que, para el Inga, que gobernaba en Cusco, la coordinación de todas esas voces era un desafío fundamental en su gestión política. Así como una orquesta no es capaz de expresar una melodía a no ser que todos sus músicos ejecuten correctamente sus instrumentos, y se coordinen correctamente entre ellos, la coordinación de las distintas voces de orquestas, instrumentos y voces debía dar por resultado una suerte de polifonía, pero no del tipo europeo, planificada de antemano, sino del tipo andino, en que el azar juega un rol central.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Allison, Marvin, Guillermo Focacci y Calogero Santoro sf. El perro precolombino en Arica Estudio financiado por la National Geographic Society. Manuscrito.
- Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita 1998 Rio de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación ILCA/Hisbol, la paz, Bolivia..
- Baumann, Max Peter 1981 Music, dance and songs of the chipayas (Bolivia). Revista Latina de Música Americana, vol. 2. U. of Texas Press.
- Bellenguer, Xavier 2007. El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del Lago Titicaca.
- Bertonio, Ludovico [1612] 1984 Vocabulario de la lengua aymara. Ed Ceres.
- Betanzos, Juan de [1561] 1992 Suma y narración de los Yngas. Fondo Rotatorio Editorial, Cochabamba, Bolivia
- Bigenho, Michelle 1988. El baile de los negritos y la danza de las tijeras: un manejo de contradicciones. En: Música, danzas y máscaras en los Andes. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero (219-252).
- Borras, Gerard 1998 Poco varia: le sésame de l'organologie aymara. En: Musiques d'Amérique Latine. Cordes: CORDAE / La Talavera (33-46).
- Cabello Paz y Cruz Martínez 1988 Música y Arqueología en América Precolombina: Estudio de una colección de Instrumentos y escenas musicales. BAR., Great Britain.
- Cabeza, Ángel 1986 El Santuario de Altura Inca Cerro El Plomo. Tesis de grado para optar al título de Licenciado en Arqueología y prehistoria de Chile. U. de Chile, depto. de antropología (mecanografiado).
- Cáceres, Iván, Carlos González, Itací Correa, Rodrigo Retamal, Mónica Rodríguez y Miguel Saavedra 2006 Carrascal 1: nuevos aportes a la discusión sobre la presencia inka en Chile central. Actas XVII Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Valdivia 2006. Sociedad Chilena de arqueología. Ed Kultrun. (331-340)
- Calancha, Antonio de la 1637 Corónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú. Volumen I. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia.
- Cámara, Enrique 2006 Entre Humahuaca y la Quiaca. Mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino. Universidad de Valladolid.
- Camba, María Elena y Cecilia Anton sf. Leyendas del Norte Argentino. http://leyendas.idoneos.com/index.php/Monta%C3%B1a/Leyendas_ind%C3%ADgenas (rev 2008).
- Guevara, Guillermo, Igor Castillo y Walter Coppens 1980 Guahibo. Lp. de vinilo con folleto explicativo. Fundación La Salle, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Venezuela
- Chacama, Juan y Alberto Díaz 2011 Cañutos y soplidos. Tiempo y cultura en las zamponas de las sociedades precolombinas de Arica. Revista Musical Chilena, Año LXV, N° 216, Fac. de Artes, Universidad de Chile, Santiago. (34-57)
- Cisterna, Patricio y Marinka Núñez 2008 Informe Pueblo Aymara. Serie Pueblos Originarios, Sur Imagen. TVN. Manuscrito.
- Cóndor, Juan Carlos 1992-1993. La fiesta patronal de "san Isidro el labrador" de Aco. Diálogo andino N° 11/12. Dpto. Antropología Geografía e Historia, Fac. Educación y Humanidades, Universidad de Tarapacá, Arica. (110-122)
- Copa Luis 2010 La tarqueada tradicional aymara: Cuahuara de Carangas y San Pedro de Curahuara. En: Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en lo Andes de Bolivia. Universidad Autónoma Tomas Frías, Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO/Plural editores. TOMO 2
- Cornejo Luis 1999 Antiguos pobladores de los Andes. En: Artes y Letras, El Mercurio 12/09/99.
- Cornejo Luis 2010 Santiago antes de la ciudad, 12.000 a.C. – 1541. En: Santiago, catorce mil años. Museo Chileno de Arte Precolombino (11 -34)
- Cortés, Guillermo sf. Los cronistas del siglo XVI en Chile. Elementos para el estudio de Atacama. Proyecto Clío N° 33 (online) <http://clio.rediris.es/n33/n33/cronistaschile.pdf>
- D'Harcourt Rene y M. 1925. La musique des Incas et ses survivances. Lib. Orientaliste Paul Gethner, Paris.

Díaz Alberto 2004. Notas etnográficas de los músicos aymara del norte chileno. En: *Volveré*, revista electrónica, Enero 2004, Año III, N° 11 (online) http://www.unap.cl/iecta/revistas/volvere_11/articulos.htm#notas.

Díaz Gainza, José 1977. *Historia Musical de Bolivia* (2° ed.). Puerta del Sol, La Paz

Eeckhout Peter 2004. Reyes del Sol y Señores de la Luna. Inkas e Ychsma en Pachacámac. En: *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, Volumen 36, N° 2, (495-503)

Falabella, Fernanda, M. Teresa Planella, Eugenio Aspillaga 2007 Dieta en Sociedades Alfareras de Chile Central: Aporte de Análisis de Isótopos Estables. En: *Chungará* vol.39, no.1, Arica (5-27).

Focacci, Guillermo 1990 Excavaciones Arqueológicas en el Cementerio Az-6. Valle de Azapa. *Chungara* 24-25 (69-124).

Gérard, Arnaud 2009 Sonidos pulsantes: Silbatos dobles prehispánicos ¿una estética reiterativa?. En: *Avances de Investigación arqueológica* N° 5, Museo antropológico Universidad Real y Pontificia de San Xavier de Chuquisaca. (67 – 87)

Gérard, Arnaud 2010b Tara y tarka; un sonido, un instrumento y dos causas (estudio organológico y acústico de la tarka). En: *Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay*. Universidad autónoma Tomas Frías, Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET, INAPL, FAUTAPO, Plural editores. Tomo 1. (69-140)

Gómez Alfredo 2006. Los habitantes prehispánicos de Santiago. <http://prehistoriachilena.blogspot.com/>

Gonzales Paola 1998 Doble reflexión especular en los diseños cerámicos diaguita inca: de la imagen al símbolo. *Boletín del museo chileno de arte precolombino*. N° 7. (39-52)

González 2010. Los chilenos están cambiando la voz y haciéndose notar. Hoy se conmemora el día mundial de la voz. *El mercurio*, A 12, viernes 16 abril 2010

Gonzales Bravo Antonio 1948 *Música, Instrumentos y danzas indígenas*. La Paz en su IV centenario 1548- 1948 tomo III, monografías. Ed del comité pro IV centenario de la fundación de La Paz.

González-José Rolando 2003. El poblamiento de la Patagonia. Análisis de la variación craneofacial en el contexto del poblamiento americano. Memoria para optar al grado de Doctor en Ciencias Biológicas. Departamento de Biología Animal, Sección de Antropología, U. de Barcelona.

González Suarez, Federico 1969 *Historia General de la República del Ecuador*. Ed Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

ICVHNT 2003 Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato 2003. http://biblioteca.serindigena.org/libros_digitales/cvhynt/v_iii/t_ii/v3_t2_c2-.html

Iribarren Jorge 1969 Estudio preliminar sobre los instrumentos musicales autóctonos del área norte de Chile. En: *Rehue* N°2 (91-109)

Izikovitz, Karl Gustav 1935. *Musical and Other Sound Instruments of the American Indians - a Comparative Ethnography Study*. Elanders Bocktryckeri Akttiebolag, Göteborg.

Langevin, André 1990 La organización musical y social del conjunto de Kantu en la comunidad de Quiabaya (prov de Bautista Saavedra, Bolivia) *Revista Andina* año 8 N° 1, Ed. Centro Bartolomé de las Casas, Cuzco (115-138)

Mamani Manuel 1988-1989 Rol de la Música en el ritual Marca y Floreo de Ganado en el altiplano de Iquique. *Diálogo Andino* N°7/8, Arica.

Manga Atuq, Eusebio 1994 Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo. *Revista Española de Antropología Americana*, 24., Edit. Complutense, Madrid. (155-189)

Manquilef, Manuel 1911. Comentarios del pueblo araucano. La faz social. *Anales de la Universidad de Chile* T CXXVIII. Imprenta Cervantes, Santiago.

Mardones, Pablo y Rodrigo Riffo 201. La Meca de los Lakita. La participación de las Comparsas de Lakita en la Pascua de los Negros. X Congreso Argentino de Antropología Social, Buenos Aires.

Martínez, Rosalía 2010a La música y el Tata Pujllay: carnaval entre los Tarabuco (Bolivia). En: *Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay*. Estudios de antropología musical del carnaval en lo Andes de Bolivia. Universidad autónoma Tomas Frías, Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO/Plural editores. TOMO 1. (143-181)

Mayta, Eusebio y Arnaud Gérard 2010 Membrillos para espantar al K'ita Carnaval – pandillas de carnaval en Samasa Alta. En: *Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay*. Estudios de antropología musical del carnaval en lo Andes de Bolivia. Universidad autónoma Tomas Frías,

Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO/Plural editores. TOMO 2. (179-251)

Mendoza Zoila 2001. Al son de la danza. Identidad y comparsas en el Cuzco. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Menguét Patrick 1981 Bresil, Musique du Haut Xingu. Disco Radio France MU/218/y.

Métraux, Alfred 1970. Les Incas.

Millones Luis (comp.) 1990 El retorno de las huacas. Estudios y documentos sobre el taki onqoy siglo XVI. IEP, SPP, Lima.

Murúa, Fray Martín de 1590 – 1600. Historia y genealogía real de los reyes incas del Perú, de sus hechos, costumbres, trajes y manera de Gobierno. Colección Thesaurus Americae [5]

Feldes, Fidel, Prunes, Luis, Merello, Rodolfo, Hoces, Angel, Mosella, Luis, Pizzi, T, Tobar, Tomas, Vargas, A, Ortuzar, Elsa, Mostny, Grete, Brünner, Alicia, Oberhauser, Fernando, Fuhrmann Pedro, Gasillard, María, 1957, Protocolos de antropología física y arqueología. En: La Momia del Cerro El Plomo. Boletín del Museo de Historia Natural N°1. Museo Nacional de Historia Natural, Santiago. (14-24)

MMSA 2008. Arqueología, Museo Municipal de san Antonio (ed online) <http://www.geocities.com/rainforest/andes/9652/collearqu.html> (24-10-2008).

Paredes Rigoberto 1977 El arte folklórico de Bolivia. Ed. Puerta del Sol (5ª ed.) La Paz, Bolivia.

Pease Franklin 1999. Introducción. En: Los incas arte y símbolos

Peláez Pablo 2001 El Poblamiento de América. Fichas de la Cátedra Fundamentos de Prehistoria. Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires

Perez Bugallo, Rubén 1979-1982 Estudio etnomusicológico de los chiriguano chané de la Argentina. Primera parte. Organología. Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología N° 9. Buenos Aires.

Perez Bugallo, Rubén 2010. De la discriminación a la moda y la protesta anatas en la Argentina. En: Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en lo Andes de Bolivia. Universidad autónoma Tomas Frias, Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO/Plural editores. TOMO 1. (265-300)

Pérez de Arce, José 1995a Música Prehispánica. En: Sonidos de América. Museo Chileno de Arte Precolombino, Banco O'Higgins, Santiago, Chile.

Pérez de Arce 2007 Música Mapuche. Fondo Nacional del Fomento del Libro y la lectura. Revista Musical Chilena. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago

Perez de Arce, José 2013 Flautas de Piedra Combarbalita Morada de Chile Central y Norte Semiárido. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, V 19 N°2, Santiago (29-54)

Pérez de Arce, José, Gili, Francisca 2013 Clasificación de instrumentos musicales: una revision desde la perspectiva americana. Revista Musical Chilena Año LXVII N° 219 (42 – 80, [1]-[21])

Poma de Ayala, Felipe Guamán (1615) 1980. Nueva Corónica y Buen Gobierno. Ed. Siglo XXI, México.

Ráez, Manuel 1988. Los ciclos ceremoniales y la percepción del tiempo festivo en el valle del Colca (Arequipa). En: Música, danzas y máscaras en los Andes. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero.1988. (253-298)

Roel Pineda, J., García F., Salazar A., Bolaños C. 1978 Mapa de los Instrumentos Musicales de uso Popular en el Perú. Instituto Nacional de cultura , Of. de Música y Danza, Lima.

Rösing, Ina 2003. Los Diez Géneros de Amarete; Segundo Ciclo Ankari: Rituales Colectivos en la Región Kallawayá, Bolivia; Mundo Ankari. En: Religión, Ritual y Vida Cotidiana en los Andes. Madrid. Editorial Vervuert. Vol. VI.

Rostorowski Maria 2009. Apuntes de etnohistoria. La arqueología y la etnohistoria un encuentro andino. IEP Instituto de Estudios Peruanos, IAR Institute of Andean Research. Serie: Historia Andina, 37. Perú. (341 – 355)

Sánchez R., Rodrigo, Pavlovic B., Daniel, Gonzalez C, Paola et al. 2004. Curso superior del río aconcagua: un área de interdigitación cultural períodos intermedio tardío y tardío. Chungará vol.36 (753-766).

San Martin, Kevin 2009 Presencia de Tropas de Lakitas en Santiago: una Identidad Trastocada. Tesis Presentada Al Instituto De Música De La Pontificia Universidad Católica De Chile, para optar al título de licenciado en Música con mención en Musicología

Sir, Jorge 2002 Pewenche. Una mirada etnográfica. Ediciones del Colegio de Profesores de Chile A.G. Santiago de Chile

Stevenson, Robert (1968) 1976. Music in Aztec and Inca Territory. California Press, Berkeley.

Téllez, Eduardo, Thomson, Carla 2010. Cultura Atacameña. Extracto de seminario los pueblos aborígenes de Chile contemporáneo.

Thorrez, Marcelo 1977 Apuntes para una organografía musical boliviana. El diario, 25 de Septiembre de 1977, La Paz, Bolivia.

Turino Thomas 1988 La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del Sur del Perú. En: Música, danzas y máscaras en los Andes. Romero Raúl Editor. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero. (61-96)

Vaisse Emilio, Hoyos Felix Segundo, Echeverría y Reyes Anibal 1896. Glosario de la lengua atacameña. U de Chile, Stgo. Imprenta cervantes

Valencia Américo 1982 Jaktasiña Irampi Arcampi. El diálogo musical: técnica del siku bipolar. Separata del Boletín de Lima N° 22 y 23. Lima.

Vega, Carlos 1946 Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina. Ed. Centurión, Buenos Aires, Argentina.

Verstraete, Isabelle 2010 La ayawayá y la anata: dos músicas que permiten definir el hábitat de los aimara asanaque y quillaca (departamento de Oruro, Bolivia). En Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en lo Andes de Bolivia. Universidad autónoma Tomás Frías, Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO/Plural editores. T 1 (221- 264)

Vreeland James 1988 Danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque. En: Música, danzas y máscaras en los Andes. Romero Raúl Editor. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero (179-218)

Williams Verónica 2000 El Imperio Inka en la provincia de Catamarca. En Intersecciones de Antropología, Año 1 N°1 Facultad de Ciencias Sociales - UNCPBA – Argentina (55 – 78)

Zegarra Erlinda Felipa 2010 “tinkipaya phujllay” Provincia Tomás Frías – Municipio de Tinkipaya Aillus: Sullk’a Inari: Qaymuma – quillana Inari: Jiruntari. En Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en lo Andes de Bolivia. Universidad autónoma Tomás Frías, Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO/Plural editores. TOMO 2 (99-178)

Entrevistas:

Enquelga, Eugenio Challapa, Antonio Moscoso, 1994

Mauque, Don Aurelio Castro, Julio Castro, 1994