

## Prácticas locales de los aimara y los quechua en Conima y Canas, Sur del Perú\*

Local practices of the Aymara and Quechua in Conima and Canas, Southern Peru\*

@ Thomas Turino de la University of Illinois at Urbana-Champaign (thomasturino@gmail.com) (<https://orcid.org/0000-0001-6518-1365>)

**NOTA DEL AUTOR:** Este artículo inicialmente fue escrito en los años '80, cuando yo era un alumno de posgrado en la University of Texas at Austin. Desde entonces, grandes cambios han ocurrido en el Perú, y aún mayores cambios han tenido lugar en mi forma de pensar sobre el Perú y sobre la investigación en general. Aunque aún exista una considerable continuidad en cuanto a las tradiciones musicales aimara en Conima descritas en este artículo, grandes cambios han afectado las prácticas musicales del área quechua de Canas. Por ejemplo, los hombres jóvenes en general ya no tocan el charango en Canas y las tradiciones descritas con respecto al cortejo se han prácticamente esfumado. Además, las categorías sociales (criollo, mestizo, indio) en el ensayo han perdido la relevancia que tenían, y debieron haber sido más sofisticadas cuando este texto fue originalmente escrito. Por lo tanto, este artículo debe ser leído como una pieza de relevancia histórica y no como una descripción de prácticas contemporáneas en el sur del Perú.

**AUTOR'S NOTE:** This article was initially written in the '80s, when I was a graduate student at the University of Texas at Austin. Since then, great changes have occurred in Perú, and even greater changes have taken place in my thinking about Peru and about research in general. Although there is still considerable continuity regarding the Aymara musical traditions in Conima described in this article, major changes have affected the musical practices of the Quechua area of Canas. For example, young men in general no longer play the charango in Canas and the traditions described with respect to courtship have virtually vanished. In addition, the social categories (Creole, mestizo, Indian) in the essay have lost their relevance, and should have been more sophisticated when this text was originally written. Therefore, this article should be read as a piece of historical relevance and not as a description of contemporary practices in southern Perú.

THOMAS TURINO, noviembre de 2017

**Recibido:** 16-05-2017 **Revisado:** 17-08-2017 **Aceptado:** 10-09-2017 **Publicado:** 15-11-2017  
**DOI:** <https://doi.org/10.36954/cuadernosarguedianos.16.2017-02> | **Páginas:** 41-69

\* EstetextofuepublicadoenPerformingBeliefs:IndigenousPeoplesofSouthAmerica,CentralAmerica,and Mexico,editadopporMalenaKuss(Austin:UniversityofTexasPress,2004),416p.,2CDs,123-143[MusicinLatin AmericaandtheCaribbean:Anencyclopedichistory,vol.1].EleditordeCuadernosArguedianosdeseaexpresarsu agradecimientoaMalenaKussporotorgarpermisoparapublicaresteeensayoyporsucontribucióналatraducciónen castellano.

## Identidad “India”, regionalismo, y dinámicas sociales

En el Altiplano peruano, los instrumentos, prácticas y significados de la música varían considerablemente de una región a otra y de acuerdo a las identidades de los grupos sociales dentro de una misma región. Por sí mismas, las poblaciones rurales quechua y aimara-hablantes en la sierra sureña, considerada el área indígena más conservadora del país, define en gran medida su identidad social y estilos musicales en términos de comunidades locales y regiones delimitadas, en lugar de emplear como base de la solidaridad social amplias categorías de etnicidad o clase.

Debido a los siglos de dominación, los hablantes quechuas y aimaras se han vuelto, dolorosamente, conscientes de las tres principales categorías sociales creadas dentro del discurso hegemónico del Perú colonial y los tratados nacionales: indio, mestizo (“de herencia y cultura española e indígena”) y criollo (“nacidos en América con ascendencia española”). Durante el período colonial, aquellos identificados como indios fueron forzados a trabajar en las minas y como peones en las tierras de criollos y mestizos del mismo período hasta 1969 (año en el que el presidente Juan Velasco Alvarado inició la Reforma Agraria). La identidad “india” fue, en parte, construida y mantenida por miembros de los más altos grupos sociales como medio para mantener su mano de obra. El término “indio” se convirtió y permanece siendo despectivo. Para oponerse simbólicamente a la discriminación contra la población rural andina y para establecer lazos con ella, Velasco reemplazó en el discurso estatal aquella palabra con el término “campesino”. La gente y las prácticas culturales identificadas como “indias” han sido sistemáticamente marginadas y oprimidas por el Estado y la élite local durante gran parte de la historia del Perú. Con frecuencia negados a acceder a oportunidades y ascenso social dentro de la sociedad dominante, los indígenas andinos reforzaron su propia unidad social a nivel local como defensa, y se distanciaron tanto cultural como –de ser posible– geográficamente (Schaedel, Escobar, y Rodríguez 1959; 13). Este proceso bilateral de separatismo opera como una dialéctica, ya que la percepción de uno mismo es influida por cómo ven otros, particularmente gente de mayor poder, la posición social de un individuo o grupo. En algunas regiones de la sierra peruana el separatismo social es parcialmente responsable por mantener las notables distinciones entre las prácticas y sensibilidades musicales andinas, en comparación con las prácticas musicales mestizas y criollas. Al mismo tiempo, los esfuerzos de parte del Estado y la Iglesia para alterar la ideología y cultura andina por la fuerza (por citar un ejemplo, la campaña de “extirpación de la idolatría” de finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII), e intentos de incorporar poblaciones andinas a los estados coloniales y republicanos, resultaron en sincretismos que también afectaron las prácticas y cosmovisiones contemporáneas locales.

Las maniobras más eficaces para vincular las comunidades indígenas rurales al Estado durante la era republicana fueron generadas por el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) en un explícito intento por integrar la economía y sociedad (Velasco 1971: 48). Asistidas por la modernización de medios masivos y movilidad, las reformas velasquistas del agro, educación y medios de comunicación diseminaron una ideología nacionalista entre la juventud de las comunidades rurales con mayor profundidad que en el pasado. Para el impacto que tuvo Velasco fue crucial la promesa de movilidad social que las reformas agrarias y educativas comunicaron convincentemente a los campesinos del

sur. Alrededor de la Segunda Guerra Mundial, un cambio desfavorable en la proporción habitante-tierra fomentó enormes migraciones a las ciudades, conectando los centros urbanos con el campo más directamente que nunca. Estas migraciones, al igual que las políticas culturales de Velasco, han afectado especialmente a las poblaciones rurales, específicamente a aquéllos que crecieron en la década de los '50. En las últimas décadas del siglo XX, esas generaciones difieren culturalmente de sus padres y abuelos en formas significativas e importantes.

En ciudades principales como Lima, las identificaciones andinas (con componentes étnicos, regionales y de clase) han sido percibidas por los migrantes como una desventaja, y por lo tanto algunos han tratado de negar o minimizar este antecedente. Pero simultáneamente, desde 1960, las identidades regionales andinas también se han convertido en una base de creciente importancia para la unidad y acción social y política entre algunos migrantes, llevando al fortalecimiento del orgullo en la música local andina y otras prácticas selectas. Actualmente, los estilos musicales de todos los sectores de los Andes son ejecutados por los migrantes, al igual que las versiones comercializadas de la música tradicional y nuevas fusiones como la cumbia andina (una mezcla de la cumbia urbana y el huayno andino, Turino 1990a). Los estilos musicales de la sierra han servido como emblemas centrales de identidad para grupos migrantes que a menudo son organizados en formales asociaciones regionales.

Para la década de los '80, la ejecución de la música y danza de origen andino fue tanto un fenómeno costero-urbano como rural, aunque el proceso y significado de la producción musical continuó variando en extremo entre los pobladores rurales y los migrantes en Lima, moderando las nociones comunes de "continuidad" de la cultura andina en la ciudad.

Debido a la naturaleza regional de la música andina y dada la fluidez y carácter relativo de las identidades sociales, las generalizaciones sobre prácticas musicales y significados son mayormente problemáticas. Este estudio compara específicamente dos culturas musicales entre los aimara-hablantes de mayor edad del distrito de Conima en la provincia de Huancané, Puno; y los quechua-hablantes de la provincia de Canas en el departamento de Cuzco (ver mapa). Un reporte sobre estas culturas puede ilustrar la naturaleza local de su música, la sostenida diferenciación y coherencia de las prácticas y estéticas musicales andinas, y el profundo impacto de la migración y tendencias nacionalistas en las culturas musicales locales, sin duda un tema complejo de gran significancia (Romero 1990; Turino 1988, 1991 y 1993).

### **Características musicales y estéticas generales**

Entre los valores estéticos y características musicales compartidos por las prácticas en Conima y Canas, algunos pertenecen a la producción musical andina en general. Una preferencia por la alta tesitura y una concentrada/densa calidad de sonido es evidente en ambas localidades, afectando los instrumentos utilizados, las prácticas específicas de ejecución, la organización de las agrupaciones, y el sonido en general (con frecuencia un denso unísono, en ocasiones acercándose a la heterofonía o polifonía paralela). La organización en la música enfatiza la repetición (de patrones o piezas enteras) y el uso de sutiles niveles de contraste, ambos de los cuales distinguen la producción musical indígena

de las prácticas urbanas y mestizas. Un aspecto más general de la sensibilidad andina acentúa la unión sintética o fusión de entidades opuestas o complementarias: grande/pequeño, masculino/femenino, sagrado/profano, cómico/serio, planta/animal, humano/divinidad, hanan (alto) y hurin (bajo), a veces alrededor de un punto o entidad central. Esta concepción sintética y multinivel del mundo se manifiesta continuamente en la práctica cultural, como, por ejemplo, en el significado de la danza Achach K'umu, la relación entre los roles de ira y arka en las zampoñas, y en la estructura grupal de tres partes en las agrupaciones de sikuris, tarka y pitu en Conima.

### Cultura musical en Conima, Puno

Conima, ubicada en la provincia aimara-hablante de Huancané, es el distrito rural del Altiplano peruano (meseta elevada, aproximadamente 12 500 pies) en la costa norte del lago Titicaca y la frontera boliviana. El distrito está dividido en seis ayllus (un término precolombino para referirse a comunidades político-geográfico-religiosas), frecuentemente subdivididos. La economía de los ayllus está basada en la agricultura de subsistencia y la ganadería, con cada parcela siendo distribuida dentro de un sistema de rotación de cultivos de cuatro suyos geográficos (cuarteles) ubicados en diferentes altitudes para maximizar la productividad y protegerla de las catástrofes naturales, siendo éste un método precolombino (Murra 1975; Bastien 1978; Wilson 1988). Gran parte de los conimeños mayores no participa en la economía, pero el empleo de los familiares residentes en la ciudad y la siembra de cultivos comerciales en la región del bosque tropical (Sandía) proporcionan ciertos ingresos a los moradores del ayllu.

La población mestiza vive en la ciudad capital del distrito, la cual, aunque se considera exterior a los ayllus, sirve como el centro de fiestas y actividades políticas específicas (la escuela secundaria también se encuentra dentro de esta ciudad). Con la excepción de ciertas relaciones económicas y ritualizadas, los habitantes del ayllu tienden a evitar el contacto social con los mestizos, a quienes llaman q'ara (epíteto negativo para señalar a los forasteros). En los ayllus, un individuo se refiere simplemente a sí mismo como un hak'e (persona) o como un miembro de su comunidad. Aquellos que se identifican como mestizos intentan mantener una distinción social entre ellos y los "indios" al menospreciar sus prácticas culturales (tales como mascar coca, aunque en ocasiones he visto a mestizos haciéndolo).

A pesar de que muchos hombres y mujeres de mediana edad/jóvenes son hasta cierto punto bilingües, el aimara es el lenguaje principal de los ayllus. Básicamente, los conceptos cristianos como Dios creador, Jesús, y varios santos católicos han sido incorporados dentro de la religión local y son vistos como fuentes adicionales de poder, aunque en los rituales se concede mucha mayor importancia a las divinidades andinas, especialmente a los achachilas (divinidades asociadas con montañas específicas y término que también se traduce como "lugar") y a la Pachamama (la Madre Tierra). En casi todas las ocasiones musicales y sociales, se realiza un ritual con coca y alcohol (t'inka) como un acto de reciprocidad con las divinidades locales. Como cualquier otro habitante en los Andes, los conimeños me dijeron que "si no alimentamos la Tierra, la Tierra no nos alimentará".

La reciprocidad y el egalitarismo son centrales para las relaciones sociales en los ayllus de



Mapa: Áreas de etnografía musical en el Perú

Conima. La unidad, la identidad y la solidaridad de la comunidad tienen mayor importancia que la identidad individual (Albo 1974). Estos valores fundamentales están relacionados a dos hechos del ámbito musical: cualquier varón es bienvenido a tocar con su agrupación sin importar su habilidad, y es impropio destacar solistas dentro de las agrupaciones conimeñas. Otra consecuencia de la fuerte identidad de grupos individuales (para quienes la música sirve como un emblema primario) y del marcado faccionalismo entre unidades sociales es una fuerte tendencia hacia la competición musical intercomunitaria.

### La vida musical en Conima

Conforme con la fuerte orientación comunitaria en los ayllus de Conima, casi todas las actividades musicales involucran conjuntos relativamente grandes en los contextos de fiestas públicas; los grupos están basados en la comunidad. Las actuaciones individuales, incluso al momento de ensayar, son prácticamente inexistentes. La música vocal es mucho menos importante que las tradiciones que implican grandes conjuntos de instrumentos de viento (aerófonos). Las bandas de bronces, las cuales son extremadamente comunes en toda la sierra peruana, se encuentran en varios de los ayllus y se presentan mayormente en las fiestas patronales mestizas celebradas en la capital distrital (San Miguel, el 29 de setiembre), en otros eventos dirigidos a mestizos (aniversarios de escuelas, fiestas nacionales), y en los ocasionales casamientos en los ayllus. Los instrumentos de cuerda, encontrados en muchas de las regiones andinas, no eran utilizados en Conima cuando se realizó este trabajo de campo, ni siquiera por los mestizos que vivían en la capital.

La cultura musical conimeña gira alrededor de cinco conjuntos de instrumentos tradicionales andinos de viento (aerófonos): 1) sikus (zampoñas de doble hilera), acompañadas por bombos (grandes tambores de doble cabeza), o por tambores de banda (tambor militar con chirlera [snare drum] y tambor bajo [bass drum, también llamado bombo] durante la celebración de Pascua); 2) Pinkillus de cinco orificios (flautas verticales tubulares de caña), acompañados por cajas (tambores de sonido profundo con chirlera); 3) Pinkillus de seis orificios con cajas; 4) tarkas (flautas verticales de madera) con tambor militar y tambor bajo (snare and bass drums); y 5) el pitu o falawatu (flauta de caña de soplado lateral) con tambor militar y tambor bajo (snare and bass drums). Cada conjunto toca géneros musicales específicos y se asocia con ocasiones y épocas particulares del año. Los pinkillus se emplean durante la temporada de lluvias, desde el Día de Todos los Santos (1° de noviembre) hasta el Carnaval, y para fiestas de techado (llenadas de techo) en cualquier época del año. Las tarkas sólo se tocan durante el Carnaval. Los sikus se escuchan en fiestas públicas durante la temporada seca (desde la Pascua hasta octubre) y en casamientos a lo largo del año. Los pitus se tocan en mayo y agosto, y para la danza infantil de los Pastores en Navidad.

El número de integrantes en los conjuntos oscila entre los doce hasta, rara vez, los cincuenta intérpretes y, como generalmente ocurre en la práctica musical indígena de los Andes, los instrumentos de tipo melódico no se mezclan en conjuntos. Sólo los hombres tocan instrumentos musicales en Conima. Hasta donde sé, la única tradición instrumental femenina en la cultura indígena peruana de los Andes centrales y meridionales es la del pequeño tambor o tinya, una práctica precolombina (Guamán Poma de Ayala 1615 en 1980).

Tradicionalmente, la mayor parte de los hombres en los ayllus de Conima toca todos los instrumentos con sus agrupaciones particulares basadas en la comunidad. Debido a la intensa migración de personas en edad de trabajar desde la década de 1960 y los cambios en los intereses y valores, la mayoría de los hombres jóvenes no han adoptado la práctica de las tarkas, pinkillus y pitus. Lo que los jóvenes tocan son los sikus, en gran medida debido a la popularidad actual de esta música en los centros urbanos entre los migrantes puneños, e incluso existe un sikuri o conjunto de sikus asociado con la escuela secundaria local en Conima. Los pitus, tarkas y pinkillus, sin embargo, no se han hecho tan conocidos o populares en las ciudades (Turino 1988 y 1990b) y los jóvenes de los ayllus, influenciados por las tendencias urbanas, han seguido el ejemplo.

Hasta hace poco, otros instrumentos (kallamachu y locopallapalla, que son zampoñas de una sola hilera, y la chokela, una flauta con muescas) eran tocados regularmente en Conima. Cuando pregunté a los conimeños en un poblado por qué ya no tocaban las chokelas, una antigua especialidad suya, la respuesta fue que todos los hombres que conocían esa tradición habían emigrado o eran demasiado mayores para tocar. El despoblamiento del distrito también ha reducido la cantidad de posibles patrocinadores de fiestas para los eventos de menor importancia, lo cual ha conducido al declive de ciertas tradiciones danzarias e instrumentales. La gente mayor en los ayllus, para quienes estas tradiciones festivas habían servido como puntos focales de regocijo en la vida social e identidad de la comunidad, se entristecen por su desaparición. Ellos expresan tanto decepción como comprensión por la falta de participación musical de los jóvenes y su deseo de apartarse.

### Las tradiciones instrumentales

Los sikus usados en Conima mantienen las funciones interdependientes de las zampoñas ira (“la que dirige”) y arka (“la que le sigue”), interpretados por músicos emparejados en forma entrelazada; los tonos de la escala se alternan entre ambas zampoñas. Muchos observadores han interpretado esta forma de tocar como una manifestación de la naturaleza comunitaria de la ejecución musical andina y los valores centrales de la reciprocidad y complementariedad binaria. De hecho, los conimeños afirman que ni siquiera es posible tocar el siku correctamente como un instrumento solista. En unísonos y octavas, las variaciones de hasta cuarenta cents (aproximadamente veinte cents más agudo y más grave [o “sostenidos y bemoles”] de una altura) son comunes en la afinación de un siku y entre los instrumentos de un grupo afinado, lo cual ayuda a crear una densa calidad de sonido. Un “sonido denso” se refiere a una superposición y combinación consistente de fundamentales y armónicos discretos para producir una textura unificada y voluminosa. En Conima, las zampoñas que cumplen las funciones de ira y arka pueden tener una segunda hilera de resonancia en la que los tubos suenan aproximadamente una octava más alta, nuevamente en concordancia con la preferencia por un sonido denso y más ronco.

La forma de tocar tarkas, pinkillus y pitus resulta en una densidad de sonido similar. Todas ellas se usan de manera que se obtenga la misma variación en la entonación. A diferencia de los sikus, estos aerófonos son tocados con la técnica de “tránsito de armónico”, de acuerdo con la preferencia por alta tesitura (es decir, son posibles tesituras más bajas, pero no son utilizadas), y la técnica del fuerte soplado produce un sonido denso y ronco, rico en armónicos.

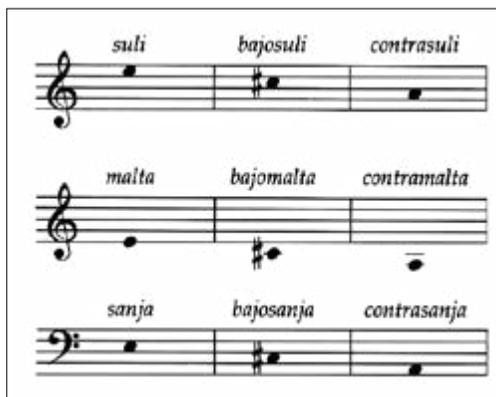
En los conjuntos de sikus, tarkas y pitus se emplean instrumentos agrupados en diferentes registros para producir un sonido que se acerque a la armonía paralela. Los sikuris potencialmente pueden usar nueve partes organizadas en tres grupos dentro de una amplitud de tres octavas paralelas (Ej. 1, de agudo a grave, con las alturas siendo sólo aproximadas para el tubo más bajo de cada instrumento). Los conimeños afirman consistentemente que la parte central o malta es la principal portadora de la melodía, y que las otras partes suenan en acompañamiento de la parte y el grupo malta. La parte malta puede ser tocada hasta por seis pares de instrumentos, mientras que las otras partes sólo requieren uno o dos pares. Las partes centrales producen así la energía primaria y constituyen el punto de apoyo musical del conjunto, con las partes más agudas y graves idealmente balanceadas en volumen alrededor de las maltas.

Cada uno de los conjuntos de pitus y tarkas utilizan tres registros o partes (de agudo a grave, suli; malta o ankuta; y sanja o tayka), con las partes aguda y grave afinadas a la octava (suli y sanja), y con la parte central (malta) afinada a la quinta sobre sanja (o a una cuarta en algunos conjuntos de pitus). Como en los conjuntos de sikus, los maltas en conjuntos de pitus son más densos en textura y son considerados como las partes que tocan la melodía principal. En los conjuntos de tarka, los conimeños afirman que cada uno de los registros o partes debe ser igual en prominencia, siendo así la central o malta distinguida únicamente por su altura o registro. Es importante destacar que la tradición de tarkas llegó a la región más recientemente, presuntamente por el año 1930, desde Bolivia. Las tradiciones de sikuris y pitus son más antiguas en Conima y se organizan alrededor de las más prominentes partes centrales, como en los ya extintos conjuntos de kallamachus o zampoñas de una sola hilera en Conima (Fig. 1).

El principio estético más significativo en cuanto a performatividad de los sikuris o conjuntos de sikus, extensivo a otras tradiciones instrumentales conimeñas incluidas en este estudio, es la integración o amalgama grupal: el ideal sonoro es “tocar como uno solo” o “sonar como un solo instrumento”. Los conimeños declaran que un intérprete individual no se debe destacar y no debe sobresalir; sus tonos no deben “escaparse” de la densa fábrica sonora del conjunto. Las variaciones e improvisaciones individuales son posibles, sin embargo, orientando algunas ejecuciones de estricta polifonía paralela hacia una amalgamada heterofonía. Según los conimeños, estas técnicas deben ser empleadas para incrementar la densidad, superposición y entrelazamiento sin permitir que el músico individual sobresalga. Las agrupaciones también son juzgadas por su volumen. El soplo en las zampoñas debe ser tan vigoroso como sea posible, ayudando al grupo a crear un sonido potente y, simultáneamente, acaparar el tubo entero con aire (no sólo con la boca) para evitar el staccato o un soplo excesivo que pudiera causar que el siku “se escape”.

## Estilo y composición musical

Casi toda la música en Conima se basa en una forma estándar de AA BB CC. Una de las características generales es la constante repetición de material motivico a través de las tres secciones. Las secciones B y C se distinguen a menudo de la A por sólo uno o dos motivos breves, una nueva yuxtaposición de motivos previamente empleados, o versiones ligeramente alteradas de dichos motivos. Una mayoría de la música en Conima emplea métrica binaria con ritmos sincopados. Los tipos de escalas varían de un género y tradición



**Ejemplo 1:**  
Alturas de los tubos más graves de cada instrumento

instrumental a otra, pero los dos tipos más comunes son las escalas de seis tonos y de siete tonos con subtónica (flat seventh); el primer tercio de la escala puede ser mayor o menor. En Conima, la tarkeada es un género inusual por exhibir un uso prominente de escalas pentatónicas anhemitónicas, recordándonos de nuevo que las tarkas constituyen una tradición relativamente nueva y peculiar en la zona.

En muchas de las tradiciones de fiestas indígenas, las mismas piezas son usadas cada año para danzas y ocasiones específicas, y también son compartidas por varias comunidades dentro de la región. En Conima, sin embargo, las agrupaciones de cada ayllu crean dos o tres piezas nuevas por año para fiestas o danzas específicas, una de las cuales sirve como emblema del grupo para la fiesta anual y es tocada con más frecuencia que las otras piezas. La música es creada comunitariamente por todos los músicos que asisten al ensayo una o dos tardes antes de la fiesta, en una especie de torbellino de ideas grupal, o individualmente,



**Figura 1:**  
Conjunto de sikuris en el Distrito de Conima (Turino 1985).  
Foto cortesía del autor

antes del ensayo (Turino 1989). Dentro de un mismo género, la música es extremadamente formulaica y la repetición de motivos a través de diferentes secciones también reduce la necesidad de crear nuevo material. La naturaleza formulaica y repetitiva de la música conimeña también acelera el proceso de aprendizaje de los músicos de la comunidad que deseen tocar durante las fiestas sin haber asistido al ensayo.

En Conima, las composiciones originales son extremadamente valoradas como signo de destreza de un conjunto (y de su comunidad). Esto es particularmente evidente cuando varios conjuntos de diferentes ayllus compiten musicalmente por la aprobación de los espectadores en la plaza de la capital distrital. Los pobladores criticarán a la agrupación que ingrese a la plaza sin composiciones nuevas, o a las que toquen mayormente las piezas de otros grupos. Dado que los conjuntos representan a sus respectivas comunidades en fiestas distritales, también es importante mantener un estilo distintivo de ejecución que individualice a cada grupo.

Los conjuntos diferencian sus estilos de ejecución tocando en tempos más rápidos o lentos, y a través de diferentes tipos de ornamentación. Algunos sikuris o conjuntos de sikus cambian la composición del conjunto y la entonación (usualmente dentro del ámbito de un semitono) de una fiesta a otra para lograr variedad y originalidad, y los tambores que acompañan los sikus también pueden utilizar diferencias metro-rítmicas para lograr diferenciación. Aunque estos mecanismos para diferenciar estilos de ejecución entre conjuntos puedan parecer mínimos para los estándares occidentales, los conimeños en general los consideran como grandes diferencias. He escuchado discusiones de más de una hora en las que se llegó a un consenso sobre el tamaño de un conjunto para uso en una próxima fiesta. En una ocasión, tras alcanzarse la decisión, un miembro del grupo comentó: “Los mataremos con ésta”, refiriéndose al cambio de casi un cuarto de tono y al efecto que éste tendría en la competición musical. Las pequeñas variantes son reconocidas por marcar grandes diferencias en Conima. Dentro de esta escala de contrastes, la originalidad del estilo de un conjunto y sus composiciones son extremadamente importantes para marcar la identidad y aptitud de una comunidad.

### Eventos musicales en Conima

Dentro del ciclo anual de fiestas públicas existe aproximadamente un festival por mes en algún lugar del distrito. Algunos son celebrados por un solo ayllu o comunidad, mientras que las observaciones mayores como el Carnaval o el día de Todos los Santos involucran a todas las comunidades. Los eventos del ciclo vital, que incluyen el primer corte de cabello (música sikuri), casamientos (conjuntos de sikus o bandas de bronces), y fiestas de techado o llenadas de techo (pinkillus de cinco orificios), son también ocasiones que requieren música. Con excepción de la fiesta patronal de San Miguel controlada por mestizos (29 de septiembre, que incluye bandas de bronces, danzas mestizas con vestimenta tradicional, y un conjunto de sikus contratado de un ayllu vecino) y el festival mestizo de La Virgen de la Asunción (15 de agosto), las otras observaciones anuales que incluyen música están relacionadas con eventos agrícolas y políticos, y con ciclos religiosos indígenas, aún cuando estos eventos a menudo lleven nombres católicos (Valcárcel 1946). Es típico del sincretismo andino que las comunidades indígenas atribuyan significados locales a símbolos y eventos europeos (Bastien 1978: 69).

## Candelaria

En Conima, por ejemplo, la fiesta de la Virgen de la Candelaria (2 de febrero) sirve de vehículo para una importante ceremonia agrícola, al igual que para actividades de cortejo. Este evento es dedicado a los “primeros productos sagrados” de la cosecha más que a la Virgen, quien es rara vez mencionada en los rituales religiosos. Temprano por la mañana del 1ro de febrero, la víspera de la fiesta principal, los ancianos y el especialista religioso del ayllu van a los campos y seleccionan los frutos más grandes y desarrollados de cada especie. Después de una *ch'alla* (libaciones de alcohol) y de una *tínka* para la Pachamama, los productos son llevados a la casa del patrocinador de la fiesta de ese año para ser ritualmente preparados.

Vestidos en ponchos rojos, los músicos de la comunidad (quienes tocarán *pinkillus* de cinco y seis orificios para este evento) se reúnen afuera de la casa del patrocinador a media mañana para entrar en calor antes de la ejecución. Los jóvenes danzantes comienzan a llegar, vistiendo indumentarias festivas. Mientras los ancianos preparan los productos sagrados dentro de la casa, afuera los músicos tocan la *wifala* (una danza) en sus *pinkillus* de cinco orificios mientras caminan describiendo un círculo.

La *wifala* es una danza de cortejo interpretada durante la temporada de lluvias por jóvenes que se mueven arrastrando el paso en un círculo grande conformado por una sola fila, alternando libremente hombres y mujeres. Tras cada repetición de la pieza, los danzantes dan un giro de 360 grados con las manos en el aire. Cada pieza se baila por veinte minutos o más. En ciertos puntos de la tarde, hombres y mujeres cantan alternadamente los versos de una canción sin acompañamiento en la que se compara a las muchachas con las flores y jardines; esto convierte a la fiesta de la Candelaria en una de las pocas presentaciones públicas en Conima que incluyen música vocal. En la letra, la imaginería sexual está imbuida de metáforas que expresan temas picarescos, al igual que temas de fertilidad y productividad. La competencia entre los sexos también es expresada en las letras de maneras similares a aquéllas descritas más adelante con respecto a Canas (Fig. 2).

A la mitad de la tarde, los ancianos se retiran de la casa del patrocinador, llevando los ya preparados productos sagrados envueltos en mantas que acarrearán en sus espaldas. Después de servir los alimentos y presentar una *tínka*, la comunidad, presidida por los ancianos y los músicos, danza al subir la montaña en dirección al santuario de la tierra del *achachila* (el lugar del poder). Los músicos tocan el *pinkillu* “más serio” de seis orificios durante la parte del evento que involucra directamente a los productos sagrados.

Acompañados por los *pinkillus* de seis orificios y las cajas, la comunidad danza alrededor del santuario. Se realizan entonces los rituales y rezos especiales para los primeros productos. El especialista en rituales ordena a los sagrados productos iniciales a llamar a otros de su especie desde la tierra para propiciar abundancia y asegurarse así de que las casas estén llenas de grandes cantidades de comida. Simultáneamente, los danzantes más jóvenes van a un sitio debajo del santuario del *achachila* y continúan la *wifala*. Después, cuando anochece, la comunidad baja de la montaña bailando al ritmo de la música tocada previamente por los *pinkillus* de seis orificios.

## Carnaval

En los eventos comunitarios como la fiesta de la Virgen de la Candelaria, la competitividad entre los conjuntos de instrumentos de diferentes ayllus no resulta problemática. En la fiesta de los Carnavales, cuya duración es de una semana, dos o tres días implican festejos dentro de cada ayllu, los cuales también se relacionan a los rituales agrícolas y a la prosperidad comunitaria. Sin embargo, durante los días de apertura y cierre de los Carnavales, los diferentes conjuntos de la comunidad tocan tarkas o pinkillus de cinco orificios en la plaza de la ciudad y cada uno compite por espectadores, danzantes y prestigio. Los conjuntos son juzgados según varios criterios: la calidad y originalidad de su música en general; la potencia y volumen de su sonido, y su capacidad de atraer la atención del público; y, quizás más importante, la duración de las ejecuciones que desafían la resistencia de los músicos en términos del tiempo que puedan soportar tocando en la plaza para entretener a la gente.

Los grupos se colocan uno al costado del otro alrededor de la plaza y alternan sus actuaciones. La mayor parte del tiempo, cada conjunto mantiene una distancia social de los otros, celebrando por separado con danzantes y observadores de su propia comunidad. Cuando la tarde se está poniendo, las agrupaciones comienzan a tocar sus mejores composiciones. Los conjuntos situados en proximidad empiezan a tocar simultáneamente, cada uno tratando de sobrepasar al otro e imponerse en volumen y resistencia, tocando más fuerte y por más tiempo que los demás. Las fiestas en la plaza crecen invariablemente en intensidad a medida que la tarde se transforma en noche y el alcohol comienza a hacer efecto. Los espectadores entran a la danza; se dan conversaciones emocionales y hasta peleas a puñetazos. Los conimeños se entregan en corazón y alma a estos eventos, que son puntos focales de júbilo y catarsis del anual ciclo social.

## Satiri

Entre otras grandes tradiciones festivas en Conima se encuentran las danzas dramáticas representadas en vestimenta tradicional. La danza conocida como Satiri (Sembrador) se representa durante la Fiesta de San Isidro Labrador (15 de mayo). Acompañados por sikuris o conjuntos de sikus, los grupos danzarios de la comunidad compiten en la plaza de la ciudad por la atención de los espectadores. Los danzantes enmascarados visten cómicamente como campesinos y llevan taclas de juguete. En el plazo de casi una hora, recrean el ciclo agrícola completo, incluyendo la distribución de la tierra comunal (actualmente una práctica en desuso), la limpieza de los terrenos, la siembra y el arado, los rituales agrícolas de la Virgen de la Candelaria, los Carnavales, la Pascua y finalmente la cosecha.

Aunque esta danza dramática sea considerada como una representación seria del ciclo agrícola y de las propias vidas y rituales de los pobladores, las actuaciones se caracterizan por incluir comportamientos humorísticos y payasadas para deleitar a los espectadores. Desde mi perspectiva, los conimeños parecían estar parodiándose a sí mismos hasta en los actos más sagrados, tales como en una t'inka que fue representada de manera escandalosa. Cuando le pregunté a mis amigos sobre esto, ellos no consideraron paradójico el contraste entre la comicidad de las representaciones y la seriedad del significado de la danza. Realizada directamente después de la cosecha, esta fiesta celebra la terminación de otro



**Figura 2:**  
Danzando  
una wifala  
acompañada  
por pinkillus  
de cinco  
orificios en  
el Distrito  
de Conima  
(Turino  
1985). Foto  
cortesía del  
autor

ciclo anual.

### Achach K'umu

Una segunda dramatización danzada, el Achach K'umu (Anciano Jorobado) o Auki Auki (divinidades de las montañas), se representa para la fiesta de Santa Cruz (3 de mayo), acompañada por conjuntos de pitus (Fig. 3). Los danzantes cumplen una doble función: a través de sus vestimentas y comportamiento dramático retratan a los españoles de forma cómica y satírica, y al mismo tiempo representan a los achachilas de manera seria y formal. Los sombreros y pantalones a la rodilla españoles se yuxtaponen con máscaras de animales hechas con piel de cabra, y en las manos y pies llevan pelo de animal. El achachila es representado como un hombre de avanzada edad y los danzantes llevan consigo grandes bastones. Al inicio de la fiesta, estos últimos suben a la cima de una montaña que es un achachila. Allí prenden fuego y emergen “misteriosamente” desde el humo, como si hubieran salido de la montaña.

Cuando les pregunté a los ancianos conimeños cómo es que los danzantes pueden

satirizar a los españoles y al mismo tiempo representar con seriedad a las divinidades de la montaña, uno de ellos contestó: “Tiene que ser así. Una danza tiene que significar muchas cosas, no puede tener sólo un significado”. Esta respuesta demuestra el aspecto sintetizante de la sensibilidad andina, su tendencia a ver las cosas necesariamente como pares de opuestos complementarios a varios niveles, y la compleja imaginaria generada por las representaciones.

## La cultura musical en Canas, Cuzco

Ubicada en el sureste del departamento de Cuzco, Canas es una puna o región aislada de gran altitud, con colinas sin árboles que presentan formaciones rocosas y pequeños lagos. La población indígena contemporánea habla el quechua. Debido a la altitud y las bajas temperaturas, la agricultura de subsistencia de tubérculos y la crianza de animales (llamas, alpacas, ovejas y ganado) son las principales actividades económicas. La provincia contenía un número de grandes haciendas hasta el inicio de la reforma agraria en 1969.

Esta sección describe la cultura musical de los distritos alrededor de Descanso, especialmente Langui, Layo y Checca, ubicados al sur de Yanaoca, la capital provincial (Ver el mapa arriba). Rodeadas por escasas comunidades quechua-hablantes, muy dispersas, las pequeñas capitales distritales son habitadas por mestizos y gente en transición social, así como en Conima. Al igual que en Conima y en muchas otras partes de la sierra del sur, mucha gente en edad laboral ha abandonado la zona para buscar empleo en las ciudades. La vida en la árida región de Canas es particularmente dura.

Los habitantes se conocen generalmente como chunchos (jinetes), debido a que, con frecuencia, se transportan a caballo sobre la vasta puna. La región está ligada a otras culturas de jinetes en otros territorios de la puna en los departamentos de Cuzco, Apurímac, Ayacucho, Arequipa y Puno, denominados colectivamente como el “área Qorilazo” (Lazos de Oro) por los Montoya (1987). La población de áreas rurales en Canas conserva los modelos típicamente andinos de intercambio de trabajo comunal (ayni) y proyectos laborales, al igual que los procesos de toma de decisiones comunitarias. Sin embargo, de acuerdo con un estereotipo local que mis propias observaciones confirman, los caneños exhiben un espíritu más individualista que los quechua de los valles o los aimara de Conima.

Quizás por causa del difícil ambiente en el que viven, los caneños también son conocidos como gente severa y a veces peligrosa. Así como en Conima, el catolicismo ha sido introducido entre la población indígena, aunque sus rituales presten mayor atención a la Pachamama, los apus (divinidades de la montaña) y los santuarios de la tierra.

## Tradiciones musicales nuevas y mestizas en Canas

En las capitales distritales de Canas los mestizos organizan fiestas para los santos patronos y otros festivales católicos. Dos conjuntos diferentes son usados para estos eventos, como en otras fiestas mestizas a lo largo de Cuzco. A menudo contratados desde fuera de la región por los patrocinadores, las bandas de bronce y orquestas cuzqueñas acompañan el baile social y las danzas tradicionales, tocando los repertorios de danzas específicas que requieren vestimenta tradicional (Verger 1945; Mishkin 1946: 465; Smith 1975; Turino 1982), o el repertorio cuzqueño estándar de huaynos (Roel 1959) y marineras

(Romero 1985). Las orquestas cuzqueñas, que se encuentran en todo el departamento, tienen una o dos quenás, uno o dos violines, un arpa diatónica, un tambor de registro bajo, y comúnmente un acordeón o una mandolina. Los violines y quenás tocan la melodía mayormente en consonancias de terceras y quintas, el arpa cumple la función del bajo, y el acordeón provee acompañamiento armónico y al mismo tiempo llena una función melódica. La combinación de diferentes tipos de instrumentos melódicos y timbres es una característica típica de los conjuntos de mestizos, que contrastan fundamentalmente con las prácticas indígenas tradicionales.

Los conjuntos de instrumentos de cuerda (con diferencias regionales, por ejemplo en



**Figura 3:**  
Danzante de Achach K'umu con tocadores de pitus en el distrito de Conima (Turino 1985). Cortesía del autor

Áncash, Ayacucho y Apurímac) han sido popularizados por la radio desde la década de los '60 y su música ha sido adoptada por los habitantes de Canas, muchos de los cuales poseen radios portátiles. Este tipo de tradición de conjuntos de cuerdas para interpretar huaynos ha sido producida y comercializada en Lima para el consumo de los migrantes, especialmente entre los años '50 y '60 (Lloréns Amico 1983; Turino 1988). Su retroalimentación en áreas

rurales ha generado fuertes impulsos de cambio en muchas regiones andinas del Perú, con excepción de Conima.

La melodía es cantada sin acompañamiento e indistintamente por un hombre o una mujer, o en dúos de terceras paralelas. Una o dos mandolinas (considerada un instrumento mestizo por los caneños) funcionan como instrumentos melódicos llevando la melodía principal y como instrumentos solistas. Varias guitarras producen el acompañamiento armónico, un bajo alterna entre versos, y una quena o una armónica puede ser añadida. Los músicos jóvenes de Canas también han empezado a tocar la bandurria, un instrumento con forma de mandolina que tiene de 16 a 20 cuerdas en cuatro órdenes (INC 1978: 144–146) y se puede encontrar en la provincia vecina de Canchis gracias a la emisión de música con bandurria de Cuzco. Las bandas de cuerdas y la bandurria son usadas en contextos informales (como en casa, con amigos), pero no han sido incorporadas a las fiestas locales o tradiciones rituales.

### Las tradiciones musicales más antiguas de Canas

Las tradiciones musicales más antiguas practicadas por la población indígena en Canas incluyen canciones en quechua (sobre fertilidad de flora y fauna, así como también sobre carnavales y cortejo), e instrumentos como el pinkullu, la quena y el charango. A diferencia de Conima, a veces la música es interpretada individualmente en contextos formales e informales, la música vocal es extremadamente importante, y un instrumento de cuerda, el charango, ha sido incorporado a festivales locales y rituales agrícolas, incluyendo el Papa Tarpuy (la siembra de papa).

Las canciones en quechua son cantadas en muchos contextos musicales, con o sin acompañamiento instrumental. Ambos sexos pueden cantar, dependiendo del contexto, pero las mujeres son las cantantes preferidas. Entre ellas, las voces agudas y cantarinas de las jóvenes son más favorecidas que los registros más bajos de las mujeres mayores. Junto con el uso frecuente del falsetto, esto refleja la tradicional preferencia andina por alta tesitura. Una vez, mientras caminaba con un amigo durante una fiesta, pasamos cerca de una muchacha cantando particularmente agudo. Mi acompañante se giró para decirme, con gran satisfacción: “¡Así es como una voz debe sonar!” La emisión nasal de la voz se obtiene cantando por la garganta y sin vibrato, produciendo un sonido que contrasta con el estilo de canto con vibrato (desde el diafragma), preferido por los mestizos y comúnmente empleado en el estilo de huayno comercializado que es popular en las ciudades.

En Canas, el canto individual o de grupo con acompañamiento instrumental es ejecutado básicamente en unísono u octavas. La polifonía paralela, tal como se escucha en Conima, Puno y Bolivia, está totalmente ausente en Canas. El unísono es relajado, especialmente el tipo de unísono con acompañamiento instrumental: los cantantes a menudo empiezan a cantar independientemente en medio de una frase y manejan la relación melódica con los instrumentos en forma libre, ocasionalmente creando un efecto heterofónico. Esta interacción entre voces e instrumentos contrasta con el ideal conimeño de “tocar como uno solo”.

## Los instrumentos

La quena, una flauta vertical que presenta una muesca en un extremo (hecha de un tubo de plástico, caña o metal) es uno de los instrumentos más tocados en Canas. Entre los músicos indígenas, es costumbre dejar abierto el primer orificio para el dedo (el más alejado de la embocadura). También entre los indígenas, una embocadura suelta permite crear un sonido más denso y ronco que el ideal sonoro preferido por los mestizos urbanos y por flautistas entrenados en la tradición europea. También, en contraste con el estilo de los mestizos, el vibrato no es usado por los indígenas que tocan la quena en zonas rurales caneñas. Consistente con la preferencia por alta tesitura, los músicos usan principalmente el supersoplado (overblow) para tocar en la segunda octava y parte de la tercera. Las quenás son tocadas en ocasiones informales, como dentro de casa o al ir o regresar del trabajo. Son usualmente ejecutadas para el deleite de un solo músico o en el contexto de un conjunto de cuerdas informal. En los años '80, la quena era considerada un instrumento casual y de poca importancia y no era usada en ningún ritual o fiesta.

En Canas, el pinkullu es una flauta que difiere sustancialmente de su homónimo aimara en Conima (pinkillu es otra pronunciación de pinkullu). A diferencia de la más pequeña variedad hecha de caña (53 cm) que se encuentra en Conima, el pinkullu de Canas es una flauta con conducto hecha de madera, de aproximadamente 99 cm de longitud y con más de 3.8 cm de diámetro. La rama de madera es cortada a lo largo, por la mitad, ahuecada (half stopped en la parte inferior), y unida nuevamente con intestinos de llama. Tiene seis agujeros superiores para los dedos, usándose sólo cuatro de éstos. Debido a la longitud de este instrumento, el intérprete debe inclinar su cabeza frecuentemente hacia atrás y estirar los brazos para alcanzar los cuatro orificios. Es posible obtener varios tonos por cada stop (octavas y quintas) a través de digitaciones discontinuas y supersoplo. El pinkullu produce un sonido particularmente denso y ronco, y puede ser tocado individualmente para acompañar un canto en unísono, o en un unísono libre junto con otros pinkullus. Cualquier número de músicos puede reunirse para tocar movidos por el espíritu de hacer música, pero no constituyen un conjunto tradicional formalmente establecido como en Conima, y no tocan acompañados por percusión (de hecho, no se usa percusión en la música quechua de Canas).

Al igual que en Conima, el pinkullu se toca en fiestas caneñas y en rituales para la fertilidad de la tierra a lo largo de la época de lluvias (desde noviembre hasta marzo o abril). En los Andes, la temporada de lluvias es una estación particularmente importante para los rituales dedicados a la Pachamama. De acuerdo con un músico caneño, el término pinkullu tiene un significado fálico (ullu significa pene = uyu; ver Hornberger 1977: 100), y su uso en los rituales de la fertilidad con la tierra femenina abierta es simbólicamente congruente. En Conima, sin embargo, la gente no le atribuye ninguna connotación sexual al pinkillu. Por lo tanto, mientras que el pinkillu/pinkullu es asociado con la misma temporada en ambas regiones, la asociación simbólica con la estación fluvial no parece ser compartida.

Es generalmente aceptado que las culturas prehispánicas no tuvieron instrumentos de cuerda (cordófonos). El charango andino, un cordófono, se desarrolló durante el periodo colonial (ca. 1700), basándose en el modelo de la guitarra o vihuela pero mucho menor en tamaño. Los caneños en los años '80 explicaban la reducción en tamaño de dos formas: el

charango está dotado de mayor portabilidad que la guitarra, y la longitud más corta de las cuerdas permite obtener sonidos más agudos. Ambas explicaciones, tanto práctica como estética, parecen haber contribuido a crear esta innovación (Fig. 4).

A causa de que el charango es, por su misma naturaleza, “mestizo” (o sea, una innovación híbrida), los investigadores lo han considerado de forma categórica como “no indio” (por ejemplo, Céspedes 1984: 217). Curiosamente, no encontramos argumentos similares aplicados a las flautas de conducto, aunque su existencia en tiempos pre-colombinos todavía no ha sido demostrada. De todas maneras, tales consideraciones implican una concepción estática de la cultura que precluye la innovación y el préstamo de ideas.

En Canas, tanto los quechua-hablantes como los mestizos asocian el charango con el grupo indígena; con excepción de la fiesta de Papa Tarpuy, el charango usualmente es tocado sólo por jóvenes músicos indígenas durante el galanteo y cortejo. De hecho, a causa de prejuicios sociales, los mestizos en esta región tienden a no tocar el instrumento con el fin de continuar diferenciándose. Sin embargo, los mestizos tocan el charango en otras partes del sur del Perú y de una forma que los diferencia de modo fundamental de los indígenas. Dichos músicos frecuentemente asocian el charango con la identidad mestiza, sugiriendo fluidez en las asociaciones étnicas del instrumento. Una breve comparación del uso tradicional del charango entre indígenas caneños y mestizos urbanos nos permite establecer diferencias básicas entre valores estéticos y prácticas de ejecución de estos dos grupos.

### Comparación entre las tradiciones caneñas y mestizas del charango

En Canas y muchas partes del Perú, el charango tiene una espalda plana de madera y luce exactamente como una guitarra en miniatura (del tamaño de un ukelele o más pequeño). El instrumento tiene diez o doce cuerdas finas de metal agrupadas en cinco órdenes (Fig. 4).

En charangos usados por mestizos, la cuerda afinada a la octava baja en el orden central usualmente está ausente en Canas y generalmente es poco común entre instrumentos tocados por músicos indígenas. Más recientemente, sin embargo, algunos caneños han agregado una octava baja al quinto orden, imitando la bandurria de la provincia vecina de Canchis. La influencia directa de la bandurria queda demostrada por el hecho de que estos charangos también usan la afinación estándar de la bandurria en Canchis. Varias afinaciones distintas del charango se emplean en Canas, dependiendo del músico, y éstas pueden alcanzar hasta un tono más agudo que la afinación estándar en La menor usada por mestizos (Ej. 2). La afinación en alturas más agudas, la caja de resonancia plana y las numerosas cuerdas finas de metal, características de los instrumentos indígenas, crean un sonido consistente con la preferencia andina por un sonido agudo, estridente y denso.

Durante mi estadía en Canas, tuve un charango grande y de espalda redonda, con cuerdas de nylon y una cuerda a la octava baja en la sección central. Los caneños constantemente expresaban su disgusto por este instrumento, afirmando que era muy “ronco” y que sonaba más como una guitarra que un charango. Decían que el charango debía chillar y “sonar como un gato”. En cambio, el tipo de charango grande con espalda redonda se ha vuelto cada vez más popular entre los peruanos mestizos en años recientes, precisamente por ese sonido grave rechazado por los caneños.

Aunque el charango de los indígenas en Canas, en el sur del Perú y en Bolivia es solamente rasgueado, en las prácticas mestizas se alternan secciones de rasgueado y punteado. Los mestizos explican que los contrastes de rasgueado y punteado se usan para que sus oyentes no se aburran (Turino 1984), y esto es parcialmente el resultado del contexto, es decir, el escenario urbano vis-à-vis una fiesta rural. En la cultura caneña, el uso deliberado de tan obvios contrastes no es una preocupación estética. Si entre los caneños la actitud hacia prácticas de ejecución más libre y abierta permite repetir versos rasgueados indefinidamente, los mestizos tienden a preferir formas más cerradas y estructuradas, como por ejemplo, introducción (rasgueada), verso (punteado), verso (punteado), verso (rasgueado), verso (punteado), y postludio o fuga (rasgueada).

En contextos tradicionales, tales como las fiestas de cortejo y el Papa Tarpuy, solamente los charangos tocan en grupo para acompañar el canto y la danza, mientras que los músicos mestizos combinan con frecuencia el charango con la guitarra y otros instrumentos en sus conjuntos. El charango no fue típicamente incluido en los conjuntos de cuerdas más recientemente formados en Canas, lo cual sugiere una especie de compartimentalización conceptual entre las tradiciones locales más antiguas y las más recientes.

La actitud ante prácticas de ejecución del charango difiere entre mestizos e indígenas en otros aspectos. En la rendición punteada de melodías, los mestizos emplean terceras paralelas y progresiones armónicas triádicas (como por ejemplo V/III – III – V7 – i). El enfoque indígena hacia la ejecución, por otra parte, es melódico en lugar de armónico. En Canas y a lo largo del sur del Perú, los músicos indígenas rasguean un repetitivo ostinato melódico o la línea melódica de una canción. La melodía usualmente es tocada en un orden simple y rasgueando las otras cuerdas abiertas, produciendo un sonido denso que contrasta con la mayor definición del punteo melódico favorecido por los mestizos.

### Estilo y contextos musicales

Los géneros musicales usualmente derivan sus nombres de funciones y ocasiones específicas. Mientras que en Conima se crean nuevas piezas cada año para las fiestas principales, estableciendo de esa manera la individualidad de cada conjunto dentro de la comunidad, y cada género instrumental cuenta con un amplio repertorio, en Canas se usan las mismas y escasas piezas anualmente para determinados eventos y éstas son compartidas por todas las comunidades de la región. Si en Canas el uso de melodías particulares sirve como índice para marcar ocasiones específicas, en Conima son las fórmulas particulares de cada género las que proveen este elemento distintivo.

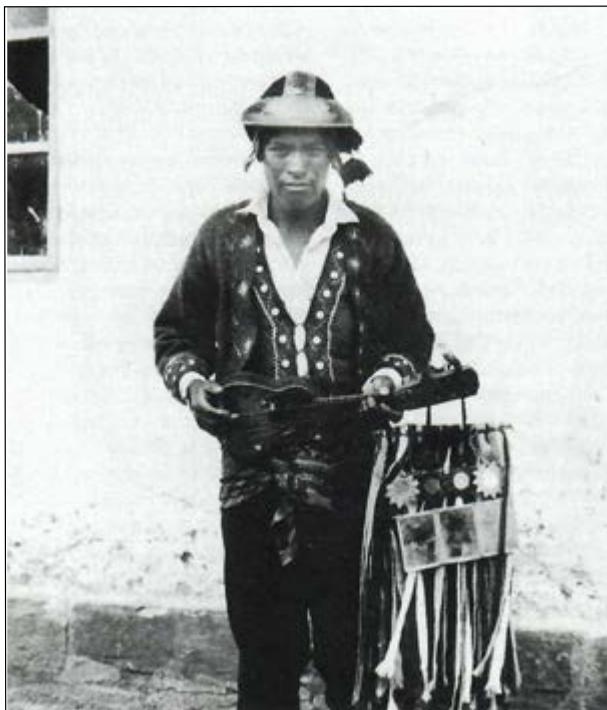
### El charango en Canas

El charango es utilizado principalmente por hombres jóvenes durante una secuencia de actividades de cortejo que tienen un ilimitado repertorio de kashuas o danzas en círculo. Los cronistas definen específicamente la kashua como una danza circular, señalando una larga historia del término y su significado general (Guamán Poma de Ayala 1615 en 1980: 288; Cobo de Peralta 1653 en 1895, iv: 231). Las dos kashuas empleadas más frecuentemente para cortejar son la punchay kashua (kashua diurna) y la tuta kashua (kashua nocturna). La primera usa tres tonos y la segunda cuatro. El esquema métrico-

rítmico oscila ambiguamente entre binario y ternario, con frases que duran seis tiempos, consistentes con la coreografía de la kashua (Turino 1983: 88).

Como toda música conimeña, estas kashuas son ejemplos típicos de la forma intensa en que la población andina usa la repetición del material musical, y del principio estético por el cual cambios sutiles marcan grandes diferencias. En la punchay kashua (Ej. 3), los

**Figura 4:**  
Tocador de  
charango en  
el mercado  
de Canas  
(Turino  
1985). Foto  
cortesía del  
autor



tres tiempos de a y b son esencialmente idénticos, con excepción de los primeros y últimos tonos. Cantada silábicamente, esta canción atípicamente incluye un tipo de estribillo (sección B).

La tuta kashua (Ej. 4) se adhiere a las mismas características básicas, pero sólo incluye una sección compuesta por cuatro frases de tres tiempos (a b a b). Los primeros dos tiempos de cada frase son idénticos.

En ocasiones de intercambio de trabajo recíproco para la siembra de papas, los trabajadores, durante los períodos de descanso, cantan y bailan una canción específica conocida como papa tarpuy, acompañados por el charango. El texto de la canción es de naturaleza humorística o satírica, dirigida al patrón para el que trabajan. Esta canción también se basa en una escala tetratónica y las dos frases repetidas (AA BB) son rítmicamente idénticas (Ej. 5). Hombres y mujeres participan a voluntad, cantando al

**Ejemplo 2:**  
Afinación en La  
menor del charango  
usado por mestizos



unísono y acompañándose con el charango.

### La música de los pinkullus

Entre las ocasiones más dramáticas que involucran kashuas cantadas y ejecución de pinkullus se encuentran las batallas rituales que tienen lugar en varias localidades, notablemente Tocto y Chiaraje, entre diciembre y febrero. Las comunidades caneñas se enfrentan unas a otras con hondas y piedras, resultando a menudo heridas e incluso muertes. La tradición precolombina de las batallas rituales se mantiene extendida hasta hoy (Betanzos 1551 en 1924; Molina 1572 en 1947; Gutiérrez de Santa Clara 1603 en 1904–1929; Alencastre y Dumézil 1952; Gorbak, Lischetti y Muñoz 1926; Brownrigg 1971–1972; Hopkins 1979). Denominada tinku (tinkuy, “reunirse”, así como “punto de encuentro”), la batalla ritual es parte de una gama más amplia de significados que supone el encuentro y unión de fuerzas opuestas (Isbell 1978: 113; Allen 1988: 206–7).

La batalla de Chiaraje tiene lugar en una planicie aislada, rodeada por numerosas montañas pequeñas. Los hombres y mujeres de los cinco ayllus del distrito de Checca viajan durante horas al lugar a pie, a caballo o en camión para enfrentar a sus enemigos rituales que vienen de Langui y Quewe, y que se reúnen en el lado opuesto. Los hombres que participan en la batalla la llaman “un juego” y a menudo explican su participación afirmando que “el juego es bello”. La función del evento, como ritual para la fertilidad de la tierra, queda expresada en las declaraciones de los participantes cuando dicen que el grupo vencedor obtendrá una buena cosecha y gozará de prosperidad en el año que entra. Desde el período prehispánico hasta la actualidad, animales son sacrificados y su sangre (un símbolo de vida) es ofrecida para “alimentar” a la Pachamama como un acto de reciprocidad en rituales de fertilidad de la tierra (Guamán Poma de Ayala 1615 en 1980; Bastien 1978).

Los dos grupos antagónicos ocupan colinas en lados opuestos del campo de batalla. Las mujeres se mantienen en sus respectivos montes, mientras que los hombres ingresan a la contienda a caballo o a pie. Con hondas y piedras, cada lado intenta forzar a sus enemigos hacia el pie de la colina y mantenerlos allí, dominando así el campo y prevaleciendo sobre ellos. Esto ocurre en dos actos, desde alrededor de las 10:30-12:00 A.M. y de las 2:30-4:00 P.M.

A mediodía, los hombres regresan desde la batalla hasta sus montes por comida, agua y una fiesta con las mujeres. En 1982, y después de haber terminado de comer en el monte Langui-Quewe, siete mujeres de todas las edades (entre 18 y 60) unieron sus manos en un círculo y comenzaron a cantar la kashua de Chiaraje. Al principio, el canto y la danza procedió sin acompañamiento, y, gradualmente, más mujeres se unieron al grupo. Después de diez minutos, las mujeres le pidieron a algunos músicos que tocaban pinkullus que las acompañaran, y un hombre empezó a tocar el pinkullu. Este aerófono y las voces estaban usando diferentes entonaciones, dado que las mujeres ya habían empezado a cantar y la entonación de los pinkullus es relativamente invariable. En el curso del canto, las mujeres cambiaban sus entonaciones sin prestar atención a la de las flautas. Otro músico que tocaba el pinkullu se unió pronto al primero, que estaba parado fuera del círculo formado por las mujeres. Antes de empezar a tocar, los músicos revisaron cuidadosamente la afinación de los dos pinkullus y las estimaron aceptables. Así, la entonación de las voces con las flautas

se mantuvo aleatoria, mientras se tomaba el cuidado de que las flautas tocaran en un bien afinado unísono.

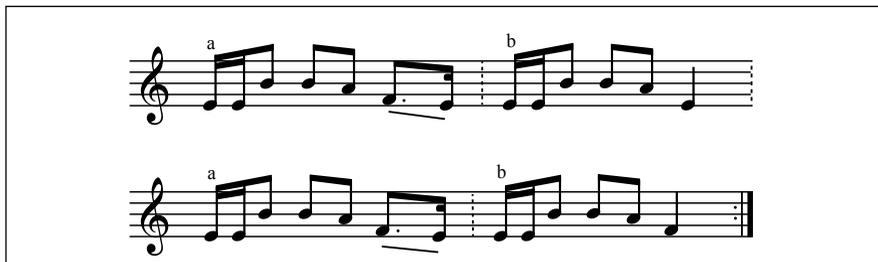
La performance, que duró varias horas, estaba organizada alrededor del canto de las mujeres. Se tocaron cinco melodías diferentes en popurrí, por duraciones variables de entre 3 y 20 minutos cada una, y la primera melodía fue repetida varias veces a lo largo de la performance. Durante la ejecución de la primera melodía, fue posible identificar que la entonación estaba subiendo por microtonos. La elevación microtonal (por la cual los tonos de una melodía mantienen las mismas relaciones interválicas mientras se percibe una elevación gradual por microtonos en la entonación de la totalidad de la misma) es inusual en los Andes y más común entre los grupos amazónicos (Seeger 1987). Cuatro de las melodías eran tritónicas, mientras que la quinta tenía cuatro tonos. Como es típico en la música andina, usaban una, dos o tres frases breves (como abac, abab, aaaa) con un alto grado de repetición motivica entre las frases. A veces el canto exhibía un carácter libre y amétrico. El canto era silábico, y los ritmos específicos variaban según los textos. Por su parte, los pinkullus tocaban versiones libremente interpretadas de las melodías cantadas, integrando el grupo o descansando independientemente de las cantantes. Al comenzar la batalla de la tarde, los músicos que tocaban pinkullus y otros hombres se retiraron de la colina. Por su parte, las mujeres continuaron cantando y danzando, y siguieron haciéndolo al regresar a sus casas (Fig. 5).

Los otros contextos principales en que se toca el pinkullu incluyen la semana de Carnaval y los rituales privados y semiprivados que tienen lugar en los santuarios de la tierra. Una familia, puede que con vecinos y amigos, se reúne alrededor del lugar del poder para “alimentar a la tierra”. El santuario es un agujero en el suelo que puede ser marcado con piedras. Los fuegos se prenden, mientras la coca, el alcohol y la comida se

Ejemplo  
3: PUNCHAY  
KASHUA

voces femeninas ♩ = 76

entrega a la Pachamama en reciprocidad por la vida que da, como los canaños afirman de forma explícita. La quema de las ofrendas es una metáfora de la tierra “comiéndolas” o

Ejemplo 4:  
Tuta kashua

consumiéndolas (Bastien 1978). Después de las ofrendas, un hombre de la casa a menudo toca el pinkullu para acompañar la danza y canto grupal.

Además de estos rituales semiprivados, se realiza una fiesta principal en la capital de cada distrito en un día específico de la semana de Carnaval. La gente comienza a llegar a la ciudad por la mañana desde las comunidades vecinas, vistiendo indumentaria festiva. Los danzantes masculinos arriban a caballo con pinkullu en mano. En las calles alejadas y en los campos situados alrededor de la ciudad, la gente danza, come, bebe y celebra.

voces masculinas ♩ = 104

 Musical notation for 'Papa tarpuy' for male voices. It consists of two staves. The top staff has two measures labeled 'A', each with a first part 'a' and a second part 'b' marked with a triplet '3'. The bottom staff has two measures labeled 'B', each with a first part 'c' and a second part 'a' marked with a triplet '3'. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 104.
Ejemplo 5:  
Papa tarpuy

Los más vistosos danzantes masculinos con chuku (casco, el sombrero tradicional de Canas) visten las altas botas típicas de la cultura Qorilaso, pantalones negros, una chaqueta decorativa, y un sombrero decorado con coloridos listones. Alrededor de la cintura llevan una espectacularmente colorida (roja o rosada) falda gruesa de lana. Se dice que los danzantes representan a las llamas macho cargadas de pelo. Las mujeres traen vestuarios típicos y festivos, y sus sombreros son decorados con cintas y flores. La danza de carnaval se baila por parejas o entre grupos de hombres y mujeres, mientras que los espectadores se reúnen para unirse a la diversión. Los hombres tocan pinkullus, y ambos sexos cantan para acompañar la danza. El baile se realiza pisando fuertemente al ritmo de la música. Las mujeres mantienen el cuerpo erecto, y los hombres se inclinan hacia adelante para que el movimiento, ayudado por sus faldas de lana, les otorgue una apariencia similar a la de un animal. El varón persigue a la mujer, quien da latigazos a su compañero con una correa de cuero mientras caminan rodeándose uno a otro. En el clímax de la danza, algunos hombres sostienen sus grandes pinkullus con ambas manos

e intentan capturar a sus compañeras entre el instrumento y sus brazos. La pareja lucha enérgicamente hasta que el hombre arrastra a su compañera al suelo por la fuerza, sugiriendo explícitamente el encuentro sexual humano.

Esta danza combina una multiplicidad de significados en una sola representación, particularmente en el contexto de los Carnavales, un tiempo de incrementada actividad sexual y de rituales para la fertilidad de la tierra y los animales. El rol de danzante masculino como llama macho mezcla las figuras de la fertilidad animal y la sexualidad humana. Los hombres tocan la melodía del Carnaval individualmente, en pares, o en grupos. También pueden alternar la rendición de la melodía entre tocarla con los pinkullus y cantar sus versos. Con frecuencia, una o dos mujeres cantan básicamente en unísono con la melodía de los pinkullus de sus parejas. Hacia el final de una performance, hombres y mujeres también alternan versos cantados en una especie de duelo entre los sexos.

Los textos cantados usualmente incluyen alardes, retos sexuales e insultos; y, en cuanto los participantes entran en calor, hombres y mujeres empiezan a cantar simultáneamente, sin preocuparse por cómo y dónde puedan estar los demás con respecto al texto o a la melodía. Estas expresiones son retos jubilosamente agresivos en las que hombres y mujeres compiten con cantos estridentes y gritos que contrastan con el concepto de amalgamamiento en performances de conjunto, como esto se entiende en Conima. La gente participa empezando a cantar, tocando el pinkullu o danzando a voluntad, y todo esto puede resultar tanto en un unísono indefinido como en una gresca musical.

La melodía para esta música de Carnaval utiliza cuatro tonos (tetratónica). La estructura de las frases es generalmente aabc, pero la forma musical es flexible, dependiendo del texto cantado. Mucho de los textos se adhieren a estrofas de cuatro líneas que conforman una frase musical. Los textos, sin embargo, pueden extenderse hasta seis o incluso ocho líneas, particularmente cuando ambos sexos se retan uno al otro luchando por tener la última palabra. Cuando esto ocurre, las flautas y los cantantes tan solo repetirán las frases b y c. En uno de los casos el hombre cantó cuatro líneas:

En mi caballo  
Te voy a llevar  
Mi vida, tú te llevarás  
Tú quieres mi vida.

En el calor del duelo musical, la mujer no esperó a que el hombre finalizara su canto, sino que contestó (entrando casi cinco tiempos antes) con una respuesta de seis líneas:

Cómo vas a poder [llevarme]  
Las chicas de Langui son veloces  
Si eres capaz, tómame  
Si no eres capaz, déjame  
Porque ésta [refiriéndose a sí misma] está soltera  
Ésta es una manzana.

Un amplio repertorio de versos formulaicos se encuentra disponible para los que cantan, según la ocasión o el mensaje que deseen expresar. La improvisación formulaica se produce cuando los cantantes combinan líneas preexistentes y nuevas. Estos textos están cargados de imaginación, retos e invitaciones sexuales. Por ejemplo, una mujer canta:

Una chica soltera puede caer  
Un árbol puede caer  
Tú puedes montarla como una mula  
Otro año has de montarla.



Figura 5:  
Músico  
tocando  
pinkullu a  
mediodía  
durante la  
batalla ritual  
de Chiaraje,  
Canas, Turino  
1985, Foto  
cortesía del  
autor

## Conclusiones

Estos bosquejos de la vida musical en Canas y Conima revelan similitudes al igual que diferencias regionales y culturales entre las comunidades aimara y quechua. Los contrastes más obvios entre ambas involucran instrumentos y géneros musicales que dependen de costumbres locales a través de los Andes. En Conima y en general para los aimara de Perú y Bolivia, la música vocal es relativamente inusual y de poca importancia, mientras que en Canas es primordial. La relativa falta de importancia de la música vocal parece ser una característica general de las comunidades aimara en Perú y Bolivia (Tschopik 1946; Buechler 1980). Comunes en toda la sierra peruana, las canciones para las ceremonias de la fertilidad animal y agrícola, y eventos relacionados al trabajo, tienen lugar en Canas pero no en Conima.

En ambas localidades, Conima y Canas, las flautas verticales de conducto (pinkillu/pinkullu, tarka) se asocian con la temporada de lluvias, la tierra y los rituales agrícolas, pero el significado sexual de esta asociación no parece ser compartido en las dos regiones. En los Andes, los significados asociados con prácticas musicales deben ser estudiados a nivel local. La completa falta de uso de instrumentos de cuerda en Conima es únicamente local, dado que los aimara de Chucuito mantienen una tradición de charango. Mientras que la importancia de los tambores en Conima es típica de muchas tradiciones andinas de flauta, la ausencia de percusión en Canas no es característica de los quechuas per se.

El enfoque básico hacia prácticas performativas en Conima y Canas ofrece otro gran contraste. En Conima la música se toca sólo en grandes conjuntos, y las rendiciones individuales, incluso para practicar, virtualmente no existen; en Canas, por otra parte, la música se utiliza en contextos casuales y privados, y hay más performances individuales durante las fiestas. A pesar de que las ocasiones y tradiciones musicales más importantes estén conectadas a los eventos comunales en la sociedad indígena de los Andes en general, Conima representa un caso extremo e inusual en el que la música sólo es ejecutada en tales contextos. Aunque el canto grupal y la performance instrumental estén asociadas a fiestas en Canas, la relación del músico con el grupo está concebida de una forma bastante informal, resultando en ejecuciones heterofónicas o en un estilo explícitamente libre. En ambos casos, estos distintos enfoques hacia prácticas performativas son consistentes con un fuerte sentido de solidaridad en Conima y con un ethos más individualista en Canas.

En Conima, la competición entre comunidades se manifiesta principalmente a través de ejecuciones musicales durante las fiestas, ya que la originalidad en nuevas composiciones y los estilos de cada conjunto constituyen medios importantes para construir identidad y exhibir la aptitud comunitaria. En Canas, la competición intercomunitaria se realiza principalmente durante las batallas rituales (tinku), y la competición musical se da con mayor prominencia entre los sexos en los duelos cantados durante el Carnaval y las kashuas de cortejo (Turino 1983). La composición anual de nuevas piezas no es una característica

de la cultura musical caneña, que enfatiza la composición formulaica y la improvisación en los textos de los cantos.

Las escalas de tres y cuatro tonos son básicas en Canas, mientras que escalas de seis y siete tonos se escuchan más frecuentemente en Conima. Ninguno de estos casos sustancia la tan repetida generalización (siguiendo a los d'Harcourt 1925) de que la música andina contemporánea sea predominantemente pentatónica. Los dos casos aislados presentados en este estudio sugieren que más investigación etnográfica es necesaria para determinar las asociaciones regionales y contextuales entre etnicidad/clase y la admitidamente omnipresente escala pentatónica. Entre las varias formas musicales que se encuentran en Canas, ninguna se aproxima a la estricta estructura de AA BB CC de la música conimeña.

Además de las características que sirven para diferenciar las prácticas musicales de estas culturas locales, las características compartidas que las unen también han sido subrayadas: la preferencia por un sonido denso y la alta tesitura, la repetición de un número limitado de motivos, y la prolongada (y abierta) repetición de piezas enteras, al igual que la necesidad de evitar contrastes extremos. Los géneros son frecuentemente identificados por los contextos en que se usan, y, de la misma manera, los instrumentos están asociados a ocasiones y funciones específicas. Sólo el mismo tipo de instrumento melódico es tocado en grupo. En ambas localidades, la ejecución musical es una actividad no especializada.

Muchas de estas características ya fueron examinadas en la comparación entre las tradiciones performativas del charango, que ponen de manifiesto las distintas sensibilidades culturales y musicales de los mestizos urbanos y de los caneños indígenas. Aunque para los andeanistas esto sea hartamente conocido, algunos investigadores continúan cuestionando la validez de considerar a grupos indígenas andinos como culturalmente distintos de otros segmentos de la sociedad en general, dada su ya larga historia de interacciones con otros grupos. Sobre esto he sugerido que procesos bilaterales de separatismo, estratégicos por naturaleza, pueden parcialmente justificar el mantenimiento de distintas identidades locales y prácticas culturales —esto, de hecho, como resultado de la asperidad de la interacción.

Al mismo tiempo, la vida musical en Conima y Canas está siendo afectada por la migración urbana y por las prácticas musicales de los migrantes en las ciudades, al igual que por la educación pública y los medios de comunicación. La aparición de los conjuntos de instrumentos de cuerda y de los charangos afinados como bandurrias en Canas, y la disminución de tradiciones danzarias y fiestas en Conima sirven de ejemplos. Con excepción de los sikus, los jóvenes conimeños demuestran poco interés en las tradiciones locales, mientras que en Canas, en 1982, los hombres jóvenes todavía tocaban el charango como parte de las costumbres locales para cortejar al sexo opuesto.

La incrementada interacción con la “sociedad nacional” parece haber disminuido la retención de tradiciones conimeñas, mientras que es posible percibir un aumento de recursos en Canas (como, por ejemplo, la adición de bandas de cuerdas). Por lo tanto, en el Perú, incluso la relación con “lo nacional” y su impacto en las prácticas musicales regionales son variables y deben ser consideradas a nivel local.

## Bibliografía

- ALBÓ, Javier 1974. "La paradoja aymara: Solidaridad y faccionalismo," *Estudios andinos* (Lima) 4/2: 67-110.
- ALENCASTRE, Andrés, y Georges Dumézil 1953. "Fêtes et usages des indiens de Lagui," *Journal de la Société des Americanistes* 42: 1-118.
- ALLEN, Catherine J. 1988. *The hold life has: Coca and cultural identity in an Andean community*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- BASTIEN, Joseph W. 1978. *Mountain of the condor: Metaphor and ritual in an Andean ayllu*. St. Paul, Minnesota: West Publishing Co.
- BETANZOS, Juan de 1551 en 1924. *Historia de los Incas y Conquista del Perú. I: Suma y narración de los Incas por Juan Díez de Betanzos. II: Relación de la Conquista del Perú por Miguel de Estete*, ed. por Horacio H. Urteaga. Lima: Imprenta y Librería Sanmartí.
- BROWNRIGG, Leslie Ann 1971-1972. "El papel de los ritos de pasaje en la integración social de los Canaris quichuas del austral ecuatoriano," *Folklore americano* 19/20: 17, 92-99.
- BUECHLER, Hans C. 1980. *The masked media: Aymara fiestas and social interaction in the Bolivian highlands*. The Hague: Mouton.
- CÉSPEDES, Gilka Wara 1984. "New currents in música folklórica in La Paz, Bolivia," *Latin American music review* 5: 217-42.
- COBO DE PERALTA, Bernabé 1653 en 1895. *Historia del Nuevo Mundo*, 4 vols., ed. por Marcos Jiménez de la Espada. Sevilla: Imprenta de E. Rasco, vol. 4.
- Gorbak, Celina, Mirtha Lischetti, y Carmen P., Muñoz 1962. "Batallas rituales del Chiaraje y del Tocto de la provincia de Kanas, Cuzco-Perú," *Revista del Museo Nacional* (Museo Nacional de Historia, Lima) 31: 245-304.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe 1615 en 1980. *El primer nueva corónica y buen gobierno*, ed. por John Murra y Rolena Adorno, trad. del quechua por Jorge L. Urioste. México: Siglo Veintiuno Editores, 3 vols.
- GUTIÉRREZ DE SANTA CLARA, Pedro 1603 en 1904-1929. *Historia de las guerras civiles del Perú (1544-1548) y de otros sucesos de las Indias*, 6 partes, ed. por Manuel Serrano y Sanz. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- D'HARCOURT, Raoul, y Marguerite d'Harcourt 1925. *La musique des Incas et ses survivances*. Paris: Paul Geuthner, 2 vols.
- HARTMANN, Roswith 1971-1972. "Otros datos sobre las llamadas 'batallas rituales'," *Folklore americano* 19/20: 17, 125-35.
- HOPKINS, Diane 1979, "Play of enemies: The interpretation of a 1772 ritual battle in southern Peru from historical and symbolic perspectives," artículo presentado en el 43º Congreso Inter-nacional de Americanistas, Vancouver.
- HORNBERGER, Esteban S., and Nancy H. Hornberger 1977. Tri-lingual dictionary: *Quechua of Cuzco, English, Spanish / Diccionario tri-lingüe: Quechua de Cuzco, inglés, español*. [s.l.] LCA, 3 vols.
- INC (Instituto Nacional de Cultura) 1978. *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, Oficina de Música y Danza.
- ISELL, Billie Jean 1978. *To defend ourselves: Ecology and ritual in an Andean village*. Austin: Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin. Repr. ed. (Prospect Heights, Illinois: Waveland Press, 1985.)
- LLORÉNS AMICO, José Antonio 1983. *Música popular en Lima: Criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. "The contemporary Quechua" en *Handbook of South American Indians*, 7 vols., ed. por Julian H. Steward. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, vol. 2, 411-70.
- MOLINA, Cristóbal de 1572 en 1947. *Ritos y fábulas de los Incas*. Buenos Aires: Editorial Futuro.

- MONTOYA, Rodrigo, Luis Montoya, y Edwin Montoya 1987. *La sangre de los cerros: Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: CEPES, Mosca Azul Editores y UNMSM.
- MURRA, John 1975. "El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas" en *Formaciones económico-políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ROEL, Josafat 1959. "El wayno del Cuzco," *Folklore americano* 6/7. 129-246.
- ROMERO, Raúl 1985. "La música tradicional y popular" en *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 214-86.
- ROMERO, Raúl 1990. "Musical change and cultural resistance in the central Andes of Peru," *Latin American music review* II: 1-35.
- SCHAEDEL, Richard P., Gabriel Escobar, and Antonio Rodríguez 1959. *Human resources in the Department of Puno*. Lima: Southern Peru Regional Development Project.
- SEEGER, Anthony 1987. *Why Suyá sing: A musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SMITH, Robert J. 1975. *The art of festival, as exemplified by the fiesta to the patroness of Otuzco: La Virgen de la Puerta*. Lawrence, Kansas: Department of Anthropology, University of Kansas.
- TSCHOPIK, Harry Jr. 1946. "The Aymara" en *Handbook of South American Indians*, 7 vols., ed. por Julian H. Steward. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, vol. 2, 501-73.
- TURINO, Thomas 1982. "Communication in performance: The fiesta of the Virgen del Carmen, Paucartambo, Peru" (Master's thesis, Ethnomusicology: University of Texas at Austin).
- TURINO, Thomas 1983. "The charango and the sirena: Music, magic, and the power of love," *Latin American music review* 4: 81-119.
- TURINO, Thomas 1984. "The urban-mestizo charango tradition in southern Peru: A statement of shifting identity," *Ethnomusicology* 28 253-69.
- TURINO, Thomas 1988. "The music of Andean migrants in Lima, Peru: Demographics, social power, and style," *Latin American music review* 9: 127-49.
- TURINO, Thomas 1989. "The coherence of social style and musical creation among the Aymara in southern Peru," *Ethnomusicology* 33: 1-30.
- TURINO, Thomas 1990a. "Somos el Perú: 'Cumbia andina' and the children of Andean migrants in Lima," *Studies in Latin American popular culture* 9: 15-37.
- TURINO, Thomas 1990b. "The history of a Peruvian panpipe style and the politics of interpretation" in *Ethnomusicology and modern music history*, ed. por Stephen Blum, Philip Bohlman, y Daniel Neuman. Urbana: University of Illinois Press, 211-32.
- TURINO, Thomas 1991. "The state and Andean musical production in Peru" en *Nation-states and Indians in Latin America*, ed. por Greg Urban y Joel Sherzer. Austin: University of Texas Press.
- TURINO, Thomas 1993. *Moving away from silence: Music of the Peruvian Altiplano and the experience of urban migration*. Chicago: University of Chicago Press.
- VALCÁRCEL, Luis E. 1946. "The Andean calendar" en *Handbook of South American Indians*, 7 vols., ed. por Julian H. Steward. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, vol. 2, 471-76.
- VELASCO ALVARADO, Juan 1971. *La voz de la revolución: Discursos del Presidente de la República General de División Juan Velasco Alvarado 1970-1972*, vol. 2. Lima: Ediciones Participación.
- VERGER, Pierre 1945. *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- WILSON, David J. 1988. *Prehispanic settlement patterns in the lower Santa Valley, Peru*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.