



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO
MAGÍSTER EN MUSICOLGÍA

DE CHARANGO A CHILLADOR

Confluencias musicales en la estudiantina altiplánica

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con
mención en Musicología

Por:

Omar Percy Ponce Valdivia

Profesor Guía:

Rodrigo Torres Alvarado

Santiago de Chile, diciembre de 2008

AGRADECIMIENTOS

Agradezco el apoyo de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica – CONICYT del gobierno de Chile, al haber sido beneficiario de una beca otorgada por el Programa Nacional de Becas de Postgrado, la cual me ha permitido concluir estudios en el programa de Magíster en Artes con mención en Musicología de Universidad de Chile durante el año académico 2007.

Gracias a la Facultad de Artes de Universidad de Chile por acoger el presente proyecto. A los profesores Fernando García y Luís Merino por la revisión de este texto y por sus valiosas orientaciones. Igualmente, corresponde un gran agradecimiento al profesor Rodrigo Torres por su presencia en todos los momentos de esta experiencia, con su amistad, sus valiosas enseñanzas y acertadas reflexiones.

Gracias a los amigos y compañeros que conocí en esta aventura por Chile, compartir con ellos senderos comunes por las músicas andinas y de América ha significado un apoyo humano. A Ítalo Pedrotti por su generoso recibimiento, a los charanguistas y *phusiris* de Santiago que se han dejado congregarse por la música altiplánica. Gracias a Antonio Tobón por su ayuda siempre justa en este periplo musicológico y por las tantas horas de charla.

Debo agradecer de manera especial a los charanguistas y músicos puneños con quienes hemos compartido largas o fugaces conversaciones, como el tiempo nos lo haya permitido. Ellos son Aurelio Mamani Cutipa, Daniel Ramos Pari y Vicente Ccama Mamani del distrito de Ácora, Lisandro Serruto Bellido y Marcelino Paredes del distrito de Pichacani, David Salas Zúñiga quien nos dejó tan luego, y Eusebio Quispe Chicata, ambos del distrito de Ayaviri. Gracias a Juan Apaza Panca quien nos enseñó su mundo musical y a Hipólito Charka Pancca, ambos de la comunidad de Siale en el distrito de Capachica, a Mario Yucra Ramos en Lima, a Zahul Escalante Gutiérrez en Puno y finalmente a Félix Paniagua Loza y a Walter Rodríguez Vásquez por su amable hospicio en Puno. Todos ellos han enriquecido este trabajo con su saber y sus músicas desde el Altiplano mágico.

Santiago de Chile, 16 de Enero de 2009

ÍNDICE

DE CHARANGO A CHILLADOR Confluencias musicales en la estudiantina altiplánica

<u>INTRODUCCIÓN</u>	vi
Panorama de la problemática	vi
Enfoques musicológicos	ix
<u>PRIMERA PARTE: La práctica del charango en el Altiplano puneño</u>	12
<u>La Kjaswa de los pueblos quechua. El lugar y tiempo del charango</u>	15
Capachica y los rituales de Carnaval	18
El instrumento musical: El Khirki	32
Templar y tocar. El uso musical del Khirkinchu	39
La música de Kjaswa	48
Un universo simbólico: <i>Capac T'ika</i> , la gran flor	55
<u>El Q'ajjelo de los pueblos aymara. El espacio comunicativo del charango</u>	60
El relato local: Imaginarios y Personajes	60
Contextos y conjuntos. Práctica musical – práctica social	62
La música del Q'ajjelo. Musicalidad, traspasos y transformación	72
El instrumento musical. <i>Templar en Diablo y Pisadas</i>	82
Los Toques del charango	92
<u>SEGUNDA PARTE: El charango en las estudiantinas altiplánicas</u>	104
<u>La Estudiantina altiplánica. Colectivos musicales en el departamento de Puno</u>	104
La estudiantina y su refuncionalización en América	106

La Estudiantina altiplánica: Un orgánico sonoro.....	110
Conformación instrumental. Modalidades locales de la estudiantina.....	113
Surgimiento de la ciudad de Puno y de sus estudiantinas: La narrativa local.....	119
Músicos urbanos y músicas locales. El Centro Musical Theodoro Valcárcel.....	124
Marinera y Huayño pandillero, un Carnaval urbano.....	126
El charango en la estudiantina, una fricción de musicalidades.....	131
<i>De charango a Chillador. El proceso de confluencias musicales.....</i>	<i>139</i>
Representatividad local de las provincias: Los concursos de estudiantinas.....	141
La “Captación”: Un proceso musical hacia lo comunitario.....	142
El instrumento – el músico. Perfiles de la integración a un Chillador.....	151
El Q’ajjelo en la ciudad: Un solista escondido.....	157
<u>CONCLUSIONES</u>	165
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	169
Sitios consultados en Internet	175
<u>OTRAS FUENTES</u>	176
Entrevistas.....	176
Registros audiovisuales.....	177
Discografía.....	178
<u>ANEXOS</u>	179
Contenido del CD Audio adjunto.....	186

INTRODUCCIÓN

PANORAMA DE LA PROBLEMÁTICA

En el presente trabajo enfocaremos un proceso musical que ha estado ausente en las construcciones discursivas referidas al instrumento musical andino denominado *charango*. Tanto las referencias escritas como las asunciones ideológicas de lo “nacional” y lo “latinoamericano”, han trastocado el discurso sobre el instrumento, llegando a configurar un imaginario homogéneo y generalizador respecto a las prácticas musicales andinas. Desde esta premisa, analizaremos la problemática en experiencias de investigación desarrolladas en el departamento de Puno en Perú, focalizando localidades ubicadas en el Altiplano del Collao.

Los textos etnográficos y etnomusicológicos de la tercera y cuarta décadas del siglo XX, han narrado descripciones o definiciones respecto al charango, que hoy dan luces a una problemática de interés musicológico, cual es, la construcción discursiva de identidades y pertenencias étnicas asignadas tanto a los instrumentos musicales como a sus respectivas prácticas musicales. Estas descripciones, al connotar una práctica homogénea y un instrumento generalizado en cuanto a sus características, su música y sus contextos, han tenido vigencia –en diferentes aspectos– en el imaginario del “folklore” durante la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, la práctica musical en las comunidades andinas, está constituida como un hecho ritual y social y se articula por la manifestación y mantención de distintivos musicales locales.

Desde una observación primera, los distintivos en la práctica del charango, están marcados por la existencia de variantes del instrumento, las que son usadas por comunidades específicas, así como por la existencia de modalidades de ejecución específicas y que corresponden a contextos distintos. Desde una observación mas profunda, los distintivos pueden ser reconocidos por la presencia de caracteres sonoros propios así como por la

vinculación de sus funciones con la temporalidad de práctica y los planos simbólicos de esta.

En los textos, parece consensualmente aceptada una procedencia indígena del instrumento y, es a partir de tal idea que sus definiciones se basan en una “tipificación” del instrumento en tanto objeto musical. Este enfoque está ligado a una idea de “pertenencia” sociocultural del instrumento y señala por tanto una práctica exclusiva respecto a su ámbito social. Otro aspecto de las definiciones escritas, está orientado a la descripción del plano sonoro y morfológico del instrumento; bajo diferentes concepciones, los textos describen una sonoridad débil así como una rusticidad en cuanto a su construcción como instrumento musical. Desde el panorama de la práctica actual, estas descripciones se constituyen en referencias, más que del instrumento en sí, de la mirada que circundaba a los enfoques del “folclor”, la cual, veía a un mundo “indio” tácitamente des-conexo de la “modernidad”. Tales descripciones en tanto representaciones, podrían ser revisadas a la luz de los enfoques actuales y desde una investigación focalizada en los espacios de la práctica misma y la performance de la música. Entre algunos textos que pueden señalar esta problemática citamos:

En 1937 Hector Gallac señala: “*Especie de bandurria, posee un sonido de reducido volumen y timbre chillón [...], este pintoresco instrumento, que su origen es quechua [es] de prosapia aborígen*” (Gallac 1937: 74).

En 1938 Antonio Gonzales señala: “*...instrumento de cuerda, que no es indígena, pero que se usa mucho entre los criollos, mestizos y algunas porciones de los indios quechuas de Bolivia. [...] Es, en realidad, una Guitarra pequeña, o mejor, un Guitarrillo [...] cuya encordadura consta de 5 órdenes de cuerdas de tripa...*” (González 1938. p. 174).

En 1940 José María Arguedas señala: “*... el indio [...] creó el charango y el quirquincho a imagen y semejanza de la bandurria y la guitarra [...] es ahora el instrumento mas querido de los indios y aún de los mestizos*” (Arguedas 1940, www.chrangoperu.com).

En 1946 Carlos Vega señala: “*El charango es una guitarrilla criolla especialmente difundida en Bolivia y en el Perú.*” (Vega 1946: 149), “*... es, como forma, una verdadera guitarra española de tamaño reducido, [sus partes son] absolutamente como sus sinónimos de la Guitarra*” (Vega 1946: 152).

Posteriormente, entre las décadas de 1960 y 1970, el charango es empleado y difundido en los espacios de la música denominada “latinoamericana”. El uso del charango en el repertorio de movimientos musicales como la *Canción política* o la *Nueva canción latinoamericana*, configura una simbolización del instrumento que remite a una presencia de lo andino en la idea de conformar representativamente un repertorio “latinoamericano”. No obstante estos movimientos han instalado un imaginario latinoamericanista, y la difusión de su música ha significado una suerte de “aparición” del charango en el contexto internacional, la asunción del instrumento como símbolo integrador y representativo ha significado también la construcción de una imagen generalizadora del instrumento junto al desconocimiento de sus variantes. El uso musical del instrumento en el repertorio denominado “latinoamericano”, estuvo alejado de un contacto inmediato con las prácticas musicales de ciertas comunidades andinas, en las que el empleo del instrumento corresponde con aspectos centrales de la cultura como son la ritualidad, la sociabilidad y la expresión colectiva en la música.

En el contexto peruano, tanto los textos escritos como la presencia mediada de la música andina, han instalado también una generalización respecto a la existencia de “estilos” musicales del charango en el Perú. Tales estilos, enmarcados en relación a contornos geopolíticos, son distinguidos como propios de las ciudades, y consecuentemente departamentos, de Ayacucho, Cusco, Puno y Arequipa como centros de práctica, apareciendo así una idea de al menos cuatro estilos musicales. En esta generalización, no solo quedan excluidas importantes músicas de las comunidades de Huancavelica, Apurímac y Lambayeque, sino que tal delineación territorial, aún denotando diversidad musical y sonora del charango en Perú, corresponde a un imaginario nacional que opaca las músicas, las variantes y modalidades de ejecución locales que coexisten en las comunidades del interior de cada uno de estos departamentos.

Finalmente, el relato local se ve impactado las crónicas, la literatura y la “documentación del folclor” surgidas desde los movimientos indigenistas, los que se hacen presente en el Altiplano desde la primera mitad del siglo XX. En el relato local, encontramos las primeras menciones a la música que

manifiestan una idea de re-conocer la diversidad del instrumento en cuanto a contextos y formas de ejecución, no obstante, desde una mirada ciudadina que ha narrado las músicas lejanas a la ciudad, en muchos casos, idealizadas en función a la construcción de nuevas identidades.

Luego de esta revisión, observamos que tanto en las publicaciones escritas como en el discurso construido desde lo latinoamericano, lo nacional y lo local, está en gran medida ausente la idea de considerar a la práctica del charango como una práctica transversal a diferentes contextos, así mismo, queda oculta la presencia de caracteres musicales “propios” y que son primigenios. Comprenderemos el proceso musical estudiado como la confluencia de estos caracteres en las músicas locales, las que al haber sido elaboradas en las ciudades, alcanzan una refuncionalización de sus caracteres y los proyectan en un contexto urbano, traspaso que será determinante en el surgimiento y desarrollo de modalidades diferentes de ejecución.

ENFOQUES MUSICOLÓGICOS

Nuestra principal hipótesis de trabajo se refiere a que la música del charango ha seguido un proceso de traspasos musicales, proceso basado en la síntesis de ciertos caracteres musicales y sonoros que son procedentes de músicas rituales de la práctica indígena, a las que nos referiremos, para efectos de distinción, como *músicas primigenias*. De manera subyacente, éstos caracteres han confluído en la práctica urbana del instrumento, especialmente a partir de su incorporación a las estudiantinas altiplánicas, ya que esta incorporación configura una variante instrumental con modalidades propias de ejecución, la que ha sido denominada charango Chillador.

Este proceso de confluencias, estudiado en el marco de la formación y consolidación de las estudiantinas, requiere un marco metodológico que pueda privilegiar la práctica musical y la observación de campo como fuentes de mayor pertinencia. Así mismo, el enfoque propuesto recurrirá a un análisis de la performance apoyado en la transcripción y visualización de los mecanismos de ejecución del charango chillador, ya que estos mecanismos han sido

constituidos por elementos de traspaso y confluencia musical de lo primigenio en una práctica urbana.

En el presente trabajo, los conceptos referidos a una práctica urbana, entendida como la emergencia de músicas locales en tanto que conforman una “comunidad local” con unidades distintivas (Finnegan 2001: 437), serán pertinentes para enfocar la presencia del charango como un instrumento que articula unidades cohesivas en el contexto heterogéneo de las urbes. Es importante comprender en este enfoque la multidimensionalidad que implica el concepto de músicas locales, en tanto que, las músicas locales corresponden a una práctica social de la vida urbana, y por su dinámica colectiva, se constituyen en espacios de re-encuentro entre músicos y concurrentes que expresan sus distintivos musicales y los resignifican.

Por otra parte, si bien las prácticas musicales locales dependen de conexiones interpersonales, poseen una cierta estructura persistente mas allá de estos vínculos, ya que mientras unos vínculos se disuelven otros surgen, siguiendo un continuo mas que una red (Finnegan 2001: 448). Esta idea señala cómo las elaboraciones musicales adquieren cierta permanencia en tanto que se constituyen en músicas representativas de las comunidades locales. Al estar los músicos y las músicas de las estudiantinas en un permanente cambio, uno de los factores para la consecución y continuación de tal representatividad es la incorporación del charango a la conformación orgánica de la estudiantina, expresamente, para dotar a la música de una sonoridad y una musicalidad local. Las músicas locales se constituyen en un principal espacio donde la variante denominada Chillador ha cumplido roles creativos a su vez que representativos.

Desde este punto, es pertinente la complementariedad de este enfoque con el concepto de musicalidad, para dar cuenta de las confluencias musicales, heterogéneas y diversas, presentes en la música y el funcionamiento social de la estudiantina altiplánica. La heterogeneidad la urbe queda expresada en la mixtura instrumental de la estudiantina, observaremos esta práctica musical como una confluencia de distintas musicalidades, las que son provenientes del

mundo indígena, de lo indígena moderno y lo contextualmente “moderno”. Observaremos cómo en el espacio musical denominado *Estudiantina altiplánica*, las musicalidades entran en diálogo en términos de fricción (Tadeu 1997: 388). El enfoque analítico del presente trabajo, elaborado y sustentado desde estos conceptos, postula a una comprensión de la cultura local como un proceso en el cual las músicas son transformadas a su vez que actualizadas.

PRIMERA PARTE

La práctica del charango en el Altiplano puneño

A MODO DE INTRODUCCIÓN

En la primera parte estudiaremos cómo la práctica musical cumple importantes roles en la sociedad altiplánica. Entendidos estos roles como funciones sociales de la música, describimos algunos aspectos del contexto que, de acuerdo a su dinámica social no podrían ser concebidas sin la música como factor fundamental, es decir, focalizamos las actividades diversas y heterogéneas en las cuales la práctica musical se constituye en el espacio de integración al hecho cultura general.

Si partimos de la afirmación que la música es un aspecto del cotidiano, desde esta idea, el sentido de cotidianidad se hace pertinente para comprender una descripción del contexto que permita acotar un entramado de concepciones imbricadas con lo musical. Dado que una característica fundamental de los hechos musicales que estudiamos, es que en ellos “puede participar un número relativamente grande de personas”, en esta instancia de participación colectiva y mayoritaria queda “enfaticada la carencia de una distinción básica entre ‘artista’ y ‘artesano’ o entre ‘artista’ y ‘audiencia’.” (Merriam 2001: 278). Desde esta observación, aquella integración de las actividades sociales con aspectos de la práctica musical en sí misma, podría ser comprendida como *cotidianidad*.

Como un marco de referencia general respecto al contexto, consideramos a la práctica musical en el Altiplano como un hecho cotidiano, que se manifiesta en diferentes momentos y espacios, en correspondencia con sus funciones y determinado por concepciones rituales–sociales. Esta cotidianidad musical, permite a los pobladores altiplánicos reconocer la presencia de vínculos entre determinadas prácticas musicales, sean de aparición permanente o de aparición temporalizada, en base a reconocimientos sonoros, a funciones en el contexto o, en la acción paralela de ambos factores.

En algunos casos, la vinculación entre prácticas musicales está basada en que sus funciones comparten un mismo contexto espacio temporal. Tal es el caso de las músicas de Carnaval, las que si bien buscan y mantienen distintivos locales, pueden llegar a presentar rasgos musicales relativamente compartidos entre una práctica y otra así como pueden presentar una dinámica de acción y funcionamiento equivalente en tanto que se desarrollan al interior de una dimensión ritual común. Podemos mencionar entre las músicas de Carnaval, entendido éste como una época ritual, a prácticas músico–danzarias como son *Wifala*, *Pukllay*, *Kajcha*, *Kaswa*¹ entre otras. En otros casos, la vinculación está señalada por la asociación instrumental de un determinado corpus de músicas, es el caso de las músicas asociadas en la práctica colectiva del *Sikur*², donde las modalidades de expresión musical, aún compartiendo el instrumento, son diversas. Es también el caso de las músicas de estudiantina o de conjuntos instrumentales mixtos, donde las músicas quedan vinculadas a partir de tal modalidad de instrumentación, su vínculo consiste entonces en la búsqueda y mantención de rasgos estilísticos, las estudiantinas relacionan en sus espacios urbanos a la música del *Huayño* con la música de la *Marinera* y a éstas con las “*captaciones*” de música ritual. En un tercer caso, las vinculaciones musicales están articuladas por la modalidad de ejecución instrumental, ello implica una acción paralela de los dos casos anteriores ya que una modalidad de ejecución puede vincular a ciertas músicas desde lo sonoro –en cuanto a la presencia o ausencia de elementos musicales constitutivos– como desde lo contextual en cuanto a las funciones y espacios de *performance* de tal modalidad. Esta vinculación basada en el traspaso de las características de ejecución de un

¹ En estas músicas, los instrumentos musicales son mayoritariamente aerófonos, cada una de las músicas mencionadas es ejecutada en una conformación concisa de instrumentos, los que tienen denominaciones genéricas como: Pinkillo, Toccoro, Pitu, Kina kina o Choquela, y presentan en algunos casos denominaciones internas para organizar sonoramente la conformación, como en el caso de la música de Pinkillos, la cual está conformada por grupos o “familias” de *Pinkillo* o *Pinkuylo* y *Machu pincuylo*. En las músicas de Tiempo de Carnaval, los aerófonos son asociados entre sí a nivel homogéneo para ser interpretados colectivamente, igualmente, estas conformaciones están asociadas a un determinado membranófono o grupo homogéneo de membranófonos, es decir que existe una variante de tambor definida para cada conformación de flautas. Finalmente, un rasgo común entre estas músicas es la producción colectiva del sonido, la presencia de los sonidos agudos y la asignación de roles musicales específicos para hombres y roles para mujeres.

² Los conjuntos *Sikuri* o agrupación colectiva de Sikus, cuyo funcionamiento permanentes en las ciudades es no temporalizado respecto a *Época de Carnaval*, *Cruz de mayo* u otras instancias rituales, asocian a su repertorio diferentes músicas como la Marcha, Sikumoreno o propiamente Sikuri, Huayño y últimamente huayños de otras regiones.

instrumento hacia otro instrumento, puede ser entendida como la proyección de una determinada expresión musical, o musicalidad, hacia otro contexto espacio-temporal, en el cual, los elementos musicales son no solamente empleados en correspondencia con lo primigenio, sino también son actualizados semánticamente.

Este proceso es el eje del presente estudio, focalizaremos cómo las músicas del charango en el Altiplano, se han constituido sobre la base de un traspaso de elementos y caracteres musicales, los que provenientes de una instrumentación primigenia, como pueden ser las flautas y tambores, han confluído en las modalidades de ejecución del instrumento así como en las músicas de conformaciones instrumentales mixtas en que éste participa. Desde esta observación, las músicas del charango por una parte sintetizan músicas del contexto festivo y ritual, y por otra, establecen vínculos musicales con conformaciones instrumentales y espacios de práctica en cierta medida distintos.

Podemos decir entonces que la práctica del charango corresponde a espacios diversos y paralelos. Para comprender estos aspectos estudiaremos dos prácticas musicales que recurren al charango, cuya presencia es inherente a determinados aspectos del cotidiano altiplánico; estudiaremos la música de la *Kjaswa* como una práctica de ritualidad y la música del *Q'ajjelo* como una práctica de sociabilidad, no sin indicar que ambas tienen interacciones con otros aspectos de la cotidianidad y que el aspecto aquí señalado como foco de estudio para cada una de ellas no significa la exclusión del otro u otros aspectos. En ambas prácticas coexisten los dos aspectos señalados aunque bajo diferentes maneras de interacción.

Podemos decir entonces que en el contexto altiplánico la ritualidad es un hecho inherentemente social. Desde esta asunción, los enfoques de ritualidad y sociabilidad aplicados respectivamente a las prácticas musicales mencionadas, obedecen a un criterio básicamente metodológico para un acercamiento al contexto. Así lo descriptivo está orientado a contribuir significativamente al abordaje del problema en un alcance más general.

LA KJASWA DE LOS PUEBLOS QUECHUA.

EL LUGAR Y TIEMPO DEL CHARANGO

En las comunidades altiplánicas la ritualidad ocupa un rol relevante. Diversos hechos socio-culturales son articulados por prácticas rituales, estas se constituyen en lugares y tiempos para la relación entre los miembros de la comunidad así como entre la comunidad y sus entidades sagradas. El enfoque del presente capítulo, está basado en las prácticas rituales más prolongadas y las mas extendidas entre las comunidades andinas, como son la celebración del Carnaval en tanto *época*, el pago a la tierra, la marcación del ganado, entre otras. Estas prácticas se constituyen inherentemente en espacios de práctica musical, la función de la música en estos contextos es marcar las secuencias rituales y a su vez refuerzan la ritualidad en tanto institución social (Merriam 2001: 292). Considerando la práctica del charango como instrumento de interacción ritual, abordamos una música en la cual tocar el instrumento se constituye en el acto central de la ritualidad, ésta es la música de *Kjaswa*³.

El plano musical de la *Kjaswa* se presenta asociado a la interacción entre varias expresiones, entre ellas el canto, la danza, el lenguaje simbólico, el lugar y tiempo de la ritualidad. Nuestro acercamiento al contexto esta basado en experiencias de campo realizadas entre los años 2003 y 2007, en registros audiovisuales del contexto músico-ritual, en informaciones de músicos locales participantes de la *Kjaswa*, así como en fuentes bibliográficas referidas a esta práctica.

REVISIONES.

Respecto a las fuentes escritas, la *Kjaswa* es posiblemente una de las prácticas musicales que más temprano ha tenido presencia en los relatos, crónicas y etnografías. En un recuento breve, podemos mencionar referencias como las de Fray Domingo de Santo Tomás, quien en el *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú* del año 1560, indica: “*Ccachuay*. Danza o bayle”, “*Taquic o toxoc o cachuac*. Baylador o bailadora o danzador” (Citado en

³ Emplearemos para este caso la escritura y pronunciación local, la cual esta expresada en estandartes de los conjuntos así como en sus discos. Esta es *Kjaswa*, o también *kaswa*.

Siancas 1987: 12). A inicios del siglo XVII, Diego Gonzales Holguín en el *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Quichua* del año 1608, indica: “*Kach Ouani*. Baylar en corro asidos”, o “*Cachua*. Bayle asidos de las manos” (Citado en Romero 1985: 244). Años mas tarde, el cronista Felipe Guamán Poma de Ayala menciona en *El primer nueva crónica y buen gobierno* la existencia de “Cachiua” “uanca” y “arawi” (Citado en Romero 1985: 243). Ya al finalizar el siglo XVIII, el Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón apunta en el código *Truxillo del Perú* (c. 1782-1785) la denominación de “*Cachua*” “*Cachua serranita*” o “*Cachuyta*” para titular cinco de las canciones transcritas en su código las que fueron compiladas en el norte de Perú.

El relato etnográfico del siglo XX se apoyó por una parte en la “historicidad” de estas crónicas, por la otra parte, motivado por el pensamiento indigenista de la época se basó en una observación relativamente inmediata de los contextos, observación desde la cual han sido desarrollados algunos de los aportes etnográficos mas relevantes para el presente trabajo. Josafat Roel Pineda en el año 1959 y José María Arguedas en 1977, hacen referencias sobre la música, danza y otros elementos recurrentes a la *Kjaswa* o *Qhaswa*⁴ observados en diversos poblados de la región andina en Perú.

Kjaswa, *Kashua*, *Q'ashwa*, *Cashua* u otras variantes fonéticas expresadas en los textos, ponen en evidencia una diversidad de pronunciaciones locales entre las comunidades quechua, podemos considerar estas variantes locales como fonemas propios respecto de las comunidades, regiones o poblados que los emplean. En un acercamiento etnográfico a la *Kjaswa* como acto musical, observamos que se hace presente en diferentes lugares y comunidades de la cultura andina, en donde, no obstante su constitución en espacio musical de carácter festivo y comunitario, así como su ubicación temporal de práctica designada estrictamente a la *época de Carnaval* son características generales y extendidas, sus expresiones musicales están más allá de una idea de “género musical” en tanto que sus características musicales no son unitarias.

⁴ Como escribe Roel Pineda “sujetándose a las normas de *Escritura de las lenguas Quechua y Aymara*”.

El hecho de que varias músicas tomen la misma denominación en diferentes comunidades andinas, aun siendo distintas en cuanto a elementos sonoros, formales y expresivos, da cuenta de una equivalencia de sus contextos de práctica en los diferentes lugares. La *Kjaswa* es más que una música, una práctica cultural imbricada con los rituales comunitarios y las temporalidades asignadas para la celebración.

Entre algunas localizaciones de esta celebración, mencionamos la *K'ashua* de la provincia de Canas en Cusco, sobre la cual Thomas Turino distingue una secuencialidad entre “*Punchay Kashwa*” y “*Tuta Kashwa*” o *Kashwa* para el día y para la noche respectivamente (Turino 1983). Mencionamos también la *Q'ashua* de las comunidades de Tambobamba en Apurímac cuyo contenido ritual –al igual que la anterior– está enmarcado en la semana de Carnaval. Así mismo es pertinente mencionar la *Cashua de Incahuasi* en la sierra de Lambayeque ya que “celebra el cumplimiento de ritos de pasaje” en el mes de febrero (Vreeland 1998). Aunque existen referencias sobre otras localizaciones e instrumentos musicales empleados, citamos estos tres casos a partir de un aspecto común entre ellos que es relevante para el presente trabajo, éste es, el uso del charango como instrumento central en la música, y ésta, en ritualidad. El acto de tocar el charango en la *Kjaswa*, articula los rituales de cortejo y emparejamiento de jóvenes en estas localidades, ritos que deben hacerse presentes precisamente durante las celebraciones del Carnaval o *Tiempo de carnaval*, para así acceder a una validación social de la unión conyugal. Tanto Turino como Vreeland hacen puntual mención al uso del instrumento en la dinámica social de estos rituales, cada uno respecto a sus lugares de estudio. En cuanto a los planos sonoro y estilístico de la música de *Kjaswa*, el uso del charango o los charangos, corresponde al uso de variantes locales distintivas, particularizándose la forma del instrumento, los materiales empleados en su construcción así como las afinaciones, sonoridades y los repertorios.

Advirtiendo sobre la diversidad local de la *Kjaswa*, encontramos un texto del periodista puneño Augusto Siancas, quien en su libro *Música –Músicos-Melgar*, resume algunos marcos locales y un “objeto” o función generalizada:

“En Puno, la KASWA es solamente de la parte Kheswa. Los procesos de su baile son distintos en la generalidad de los pueblos; más, el objeto y su conducta es sensual hasta la culminación.” (Siancas 1987: 26)

En el Altiplano puneño, la población aymara, quechua e hispanohablante, asumen la *Kjaswa* como una expresión *propia* del mundo quechua. En su puesta en acto ritual, el charango aparece en el centro de la práctica y con un valor distintivo, ya que el *Charango de Kjaswa* se constituye en una variante, propia de un lugar y propia de un contexto específico en términos de temporalidad. Este lugar y tiempo para la *Kjaswa* es la celebración del *Carnaval de Capachica*⁵, donde la música marca y articula diferentes momentos rituales desarrollados durante el denominado *Tiempo de Carnaval*. Estos momentos rituales son entonces *momentos musicales*.

CAPACHICA Y LOS RITUALES DE CARNAVAL

El poblado de Capachica está ubicado en una península del lago Titicaca, al noreste de la ciudad de Puno, a 3.810 m.s.n.m. Es actualmente uno de los distritos que pertenecen a la provincia de Puno en el departamento del mismo nombre y cuenta con 11.435 habitantes (www.capachicaalmundo). El poblado está conformado por las comunidades: *Llachón, Capano, Yapura, Lago Azul, Ccollapa, Miraflores, Cotos, Chillora, Isañura, Escallani, Hilata, San Cristobal y Siale*, siendo ésta última “la que más ha conservado la *Kjaswa*” en tanto práctica ritual, y donde actualmente habitan reconocidos “maestros” o “charangueros” locales. Hemos observado que entre las diversas celebraciones altiplánicas, la población asume respecto a la *Kjaswa* que “...los más arraigados son los de Siale”⁶, además que es “ahí donde residen los artesanos y maestros”⁷. Desde las categorías locales, *maestros* son llamados no solo los constructores de charangos sino también los charanguistas, ya que “...a los

⁵ El nombre de este distrito: Capachica, proviene de los vocablos quechua: *Capaq* .– gran, grande, y *T'ika* .– flor . Lo que significa: La gran flor o, lugar de las grandes flores.

⁶ Entrevista a *Zahúl Escalante Gutiérrez* (34), músico nacido en Capachica y residente en Puno. Profesor de música. (Puno 2007)

⁷ Entrevista a *Juan Apaza Panca* (58), músico de Siale y director del *Conjunto Kashuas los Picaflores de Siale* como “maestro charanguero”. (Capachica 2007)

tocadores les dicen maestros” y cuando se trata de una fiesta, “¡Vámos a contratar al maestro! dicen, o sea no es ‘al músico’, y tiene un estatus social en ese grupo, el maestro es el mejor atendido” (Escalante 2007, entrevista). Desde esta percepción propia, que la *Kjaswa* en la comunidad de Siale es una práctica mayoritaria y arraigada, focalizamos para nuestro acercamiento al hecho musical, la música de los conjuntos *sialeños*.



Contexto de celebración de la *Kjaswa* en Capachica – Febrero de 2007.

Como hemos indicado, la *Kjaswa* es celebrada en una temporada definida, entre los meses de enero y marzo, la que se denomina *Tiempo de carnaval*. Tanto en Capachica como en otras localidades andinas, “Carnavales” denota un tiempo de celebración comprendido entre una semana antes y una después del domingo de carnaval designado por el calendario católico. Si bien esta práctica se extiende durante el tiempo indicado y comprendiendo diferentes modalidades rituales, los aspectos más relevantes en cuanto a la práctica musical se presentan el día miércoles de la semana de carnaval, día denominado *miércoles de ceniza*. Este día, la *Kjaswa* se manifiesta como una celebración abierta en la plaza principal de la localidad de Capachica, instancia en que las comunidades de este distrito peninsular, se hacen presentes y se

reconocen entre sí a través de sus músicas y sus “conjuntos”. El miércoles de ceniza, los *kjaswantes* provenientes de las comunidades que componen el distrito de Capachica se reúnen en la plaza de la localidad, se constituye así un espacio de reconocimiento social a las uniones de jóvenes *kjaswantes* o, de reafirmación conyugal de las parejas constituidas en años anteriores al participar en la danza. En esta ocasión, así como sucede en el encuentro de “conjuntos autóctonos”, que se realiza en el mes de febrero dentro de la celebración a la Virgen Candelaria en la ciudad de Puno, la *Kjaswa* es ejecutada por las comunidades de Capachica en una modalidad de comparsa a la cual se denomina “*Conjunto Kjaswa*”.

Un *Conjunto Kjaswa* esta conformado por un grupo de músicos y un grupo de bailarines cantores. La música de la comparsa está ejecutada por un grupo de *charangueros* que puede variar entre uno, ocho o más ejecutantes – generalmente los de mayor experiencia– y un grupo de *cantoras* relativo al número de *charangueros*. La característica de los bailarines varones es llevar el charango en la mano para representar coreográficamente la acción de tocar, comunicando en su corporalidad la ritualización del cortejo como un acto imbricado con el acto musical.

Como hemos observado, la *Kjaswa* está conformada por diferentes momentos musicales-rituales durante el *tiempo de carnaval*, en este tiempo, la celebración del *miércoles de ceniza* es la que presenta importantes aspectos para el estudio musicológico. La música en esta celebración presenta una secuencialidad que hace referencia a los momentos del cortejo que se han hecho presentes durante toda la semana. En esta secuencialidad, la performance de la música y danza, entretrejida por la interacción de varones y mujeres, significa momentos que van desde la elección de la pareja hasta el reconocimiento de ésta como tal. Cada melodía presente en la celebración del miércoles de ceniza, corresponde y sintetiza a un momento ritual. Para efectos de la descripción, a cada momento del ritual, que corresponde a una música determinada, denominaremos como *momento musical*.

Cada *momento musical* presenta una melodía propia, o más precisamente un modelo melódico, el que toma variaciones en el transcurso de los cantos de acuerdo a lo expresado por los versos, respecto a la cantidad de sílabas, y de acuerdo a la articulación de los fonemas quechua respecto a los acentos e intensidades.

CAPTACIÓN.

Aunque los *momentos musicales* presentan variaciones en la performance, en ciertos espacios de representación musical de lo “autóctono” en los espacios urbanos, algunos modelos melódicos han sido llevados a la escritura musical para su refuncionalización en el contexto local, proceso que desarrollaremos en la segunda parte del trabajo. Encontramos en el libro de Augusto Siancas una transcripción pentagramada con el título de “Kashua de Capachica”, consistente en un apunte de cuatro frases melódicas y las indicaciones verbales de “Cambiemos” para la segunda frase y “Carnaval” para la tercera. La transcripción menciona también: “Cap. Victor masias.”, lo que significa *Captación*⁸ de Víctor Masías, la inclusión de este texto señala que las músicas rituales circularon en otros contextos mediante apuntes manuscritos. En el Altiplano, la “captación” de músicas campesinas constituye una práctica generalizada de los músicos lectores, quienes proyectan tales transcripciones hacia los espacios musicales de práctica urbana. Además de mostrarnos aquel proceso de representación, que posteriormente abordaremos como punto central, la importancia de estos datos está en que nos permite analizar los elementos contenidos en la partitura⁹. Más allá de privilegiar la representación melódica, la transcripción pone de manifiesto aquella secuencialidad en la

⁸ En este caso, “Cap.” abrevia “captación”. Se refiere al apunte melódico de canciones que han sido “captadas” en su contexto ritual por los músicos urbanos. En la segunda parte del presente trabajo desarrollaremos sobre *Captación* y su constitución en “género musical”.

⁹ Respecto a otros datos de la transcripción, en la parte posterior menciona: “Cortesía de su hijo Augusto. – Comp.”, este último dato refiere a la posible donación que hiciera el compositor Augusto Masías Hinojosa al autor del texto Augusto Siancas, como una “captación” realizada por su padre Víctor Masías, quien entre 1930 y 1940 “como músico autodidacta[...] realizó la captación de melodías aymara-quechuas” (Paniagua 1989 p. 57). Este dato se relaciona a la formación del Conjunto Obrero Masías y la “irradiación de la música altiplánica a las ciudades de Arequipa, Cusco, Lima y La Paz” (Paniagua 1989), irradiación de la cual se conforma el *Centro Musical Theodoro Valcárcel* en Puno en el año 1953, ya que es considerado como una continuidad del Conjunto obrero Masías. Observaremos que el *Centro Musical Theodoro Valcárcel* puso especial énfasis en su repertorio a las músicas de “captación”.

música de la *Kjaswa*, secuencialidad expresada con la indicación de “cambios”. Los cambios melódicos constituyen entonces una característica inherente y necesaria a la música de *Kjaswa*, aún cuando ésta fuera llevada – en una performance resumida– a espacios de representación escénica.



“Kashua de Capachica” en: Siancas 1987: 28

En el contexto de la *Kjaswa* en Capachica, tocar el charango es un rol que corresponde a los varones mientras que el canto es compartido por varones y mujeres, alternando versos entre unos y otros sobre los modelos melódicos de cada *momento musical*. La participación de las mujeres en el canto presenta características de fonación que remiten a músicas de flautas, esto es: con inflexiones vocales, registro agudo, intervalos de entonación, articulaciones y melismas. La *Kjaswa* de Capachica, en la actualidad corresponde a la práctica del charango como su instrumento musical propio y en una variante propia, sin embargo sus raíces musicales podrían ser anteriores al uso de cordófonos. Una referencia de Lizandro Luna en su texto *Zampoñas del Collao* de 1975, aunque sin señalar el lugar, narra imágenes regionales de la “kjashua” “del Collao” mencionando que en ella se hacía uso de “las quenás” así como metaforizando ideas referidas al emparejamiento:

“...apenas se dejan oír las notas nostálgicas de la “kjashua” en las queñas vibrantes, {es} cuando empiezan a caer, como llovidos del cielo, parejas humanas.” (Citado en Siancas 1987: 27).

En gran parte de las celebraciones andinas, la producción del sonido musical es una acción colectiva y compartida, al punto que en algunas instancias la distinción entre “músicos” y “no músicos” esta ausente. En cuanto al empleo de instrumentos aerófonos, tiene predominancia la ejecución es colectiva, existiendo colectivos de queñas, de quena queñas, de pinkillos o *pinkillada*, de tarkas o *tarkada*, de choquelas, de sikus u otros, en los cuales, al igual que en la música de *Kjaswa*, los roles de ejecución instrumental están asignados a los pobladores varones. Así mismo, la concepción de una sonoridad grupal para estos instrumentos, esta determinada por su asociación instrumental que es siempre homogénea¹⁰. Cada una de estas asociaciones, llega a conformar una sonoridad que, en términos colectivos, establece correspondencia con una determinada función, época y lugar de performance, se instala así la música como una *entidad sonora* de lo local. En la conformación de estas *entidades sonoras colectivas* –en este caso de instrumentos soplados– el canto de las mujeres, en el plano verbal cumple un rol comunicativo, mientras que en el plano musical, la expresión en lo más agudo de su registro vocal, corresponde a una necesidad de integración con aquella *entidad sonora* a manera de correlato de las flautas. Esta característica de correlato musical a las flautas por parte de las voces femeninas, está presente en la música del *Choquela* y en músicas de *Wifala*, las que pertenecen al mismo contexto de Carnaval en el que se ejecuta la *Kjaswa*.

TRASPASOS

La ejecución del charango como instrumento musical “propio” de la *Kjaswa* de Capachica, corresponde a un traspaso de aquella concepción musical de sonoridad compartida y colectiva, y de conformación instrumental homogénea

¹⁰ Las flautas se asocian de manera homogénea, sin embargo, en cada grupo instrumental existen organizaciones sonoras internas entre las distintas dimensiones del instrumento y sus proporciones en el balance del sonido colectivo. Estas sub-asociaciones de flautas son consideradas “familias”, cuya clasificación local, frecuentemente toma denominaciones de parentesco como: *Taika*: la mayor, *Jacha*: el mayor, *Ankuta*: el mediano, *Suli*: el menor.

como en los aerófonos, hacia una nueva entidad sonora conformada por la vibración pulsada de cuerdas metálicas¹¹ en conjunción con las voces agudas. Este traspaso se pone de manifiesto en que para producir la música de *Kjaswa*, la comunidad recurre al uso de varios charangos en igual afinación, y no al uso de un charango acompañado por otros cordófonos. Este traspaso es también evidente en el hecho que ejecutar el charango se mantiene como rol masculino.

Podemos sostener entonces que, en términos de práctica musical, tanto el contexto como las funciones de la música de *Kjaswa*, son equivalentes con aquellas que tuvieron vigencia antes de la llegada de los cordófonos. Se trata de la continuidad de aquella práctica denominada *Kashua* o *Cachua* que hemos revisado en las antiguas fuentes escritas aunque con el nuevo agente sonoro que constituyen las cuerdas pulsadas.

Por parte del canto, la emisión de la voz es un elemento que reactualiza la sonoridad de flautas altiplánicas, instrumentos precisamente asociados al tiempo de carnaval. Es pertinente relacionar a esta reactualización, la presencia de otros rasgos musicales tales como el predominio del “unísono”, el uso del registro agudo y ciertas inflexiones vocales generadas por la emisión de armónicos al producir los intervalos más distantes, y la presencia de melismas y ligados.

En relación a los aerófonos en la tradición de Capachica, hemos observado la práctica colectiva de *sikuri* y *tarkada*. Buscando información respecto al empleo de otras flautas nos indica el músico capachiqueño Zahúl Escalante:

“...entre los instrumentos nativos nativos (enfaticando) hay esos pinkillos que tocan los Machuaycha... Los pitos que tocan por ejemplo para Los Negritos (danza) que ha desaparecido”... (Escalante 2007, entrevista)

¹¹ El encordamiento metálico y el empleo del armadillo son factores sonoros relacionados con la ritualidad de la *Kjaswa* y, factores que más adelante se relacionarán a una identidad sonora de lo local.

Evidentemente el traspaso de instrumentos aerófonos a los cordófonos está manifestado en la *kjaswa*. Las flautas de Carnaval están ausentes en la *Kjaswa* de Capachica ya que la práctica instrumental ha reubicado su funcionalidad en el uso colectivo del charango, no solo en cuanto a conformar la *entidad sonora colectiva*, sino también en cuanto a que la música se mantiene adscrita a la temporalidad del ritual.

En el contexto del *miércoles de ceniza*, hemos observado en Capachica una celebración del *Conjunto Kjaswa los Picaflores de Siale*, quienes ejecutaron cinco momentos musicales durante aproximadamente diez minutos, alternando cantos entre versos de varón y versos de mujer, entre los cuales, la ejecución de interludios en el charango es el elemento encargado de marcar los cambios de *momento musical* y de sus correspondientes danzas. En este corpus temático observado, las diferentes melodías o modelos melódicos toman – aunque no expresamente – denominaciones del momento ritual al que corresponden y, su duración o prolongación puede ser variable¹². Una descripción coreográfica que se relacione detalladamente con los momentos musicales sería extensa y menos pertinente al presente trabajo, con la idea de vincular el desenvolvimiento de los momentos musicales con la modalidad propia de ejecución del charango, presentamos la transcripción de los momentos musicales ejecutados por el *Conjunto Kjaswa los Picaflores de Siale* el día miércoles de ceniza del año 2007 en la localidad de Capachica.

La transcripción enfoca la secuencialidad de los *momentos musicales* que fueron cinco (I Momento, II Momento, III Momento, IV Momento y V Momento). La notación de los cantos está planteada con la idea de un acercamiento básico a la entonación, ya que los efectos vocales representados en este caso a manera de “ornamentos”, constituyen, mas allá de tal concepto, un rasgo musical bastamente complejo y cambiante como para ser representado en los alcances de la escritura melódica convencional. De igual forma, los valores rítmicos representados serán referenciales, ya que las divisiones internas de cada pulso presentan cuantificaciones o proporciones internas que no

¹² De ahí que optamos por la denominación de *momento* mas que de *tema* musical o de *canción*.

corresponden con las divisiones binaria ni ternaria de los parámetros de mensuración rítmica establecidos por la escritura de la música occidental. Desde esta aclaración, los apuntes melódico-rítmicos buscan para este caso, mostrar cómo los diferentes *modelos melódicos* corresponden a determinados *momentos musicales*, produciéndose durante la secuencia o corpus, cuatro cambios melódicos. Una constante en la secuencialización de la danza y el ritual, es que los inicios de cada momento, con excepción del tercero, son marcados por el toque de charango, este toque consiste en un fragmento melódico que sintetiza en pocos pulsos la melodía entrante a la vez que caracteriza el movimiento del nuevo momento musical. El fragmento denominado *llamada*, asignado a la ejecución del charango solo, genera una instancia en que el sonido del “*Khirkinchu*” o *charango de kjaswa* es el sonido aglutinador del colectivo, sea como *llamada* o como *cierre* de cada momento musical. El “canto del *Khirkinchu*” constituye una señal sonora para la ubicación espaciotemporal de los diferentes momentos del ritual en cuanto a su duración, prolongación o situación.

En la celebración que describimos, mientras los jóvenes *Kjaswantes* ritualizan su unión en el acto de danzar, el grupo de músicos estuvo conformado por dos cantoras y tres charangueros, uno de los cuales canta solo y siempre lanzando los versos primeros de cada *momento musical*. En la secuencialidad, los momentos de *Llamada* corresponden al charango o *Khirkinchu*, luego los primeros versos cantados corresponden al *Maestro* y los versos de respuesta corresponden a las *Cantoras*, entre ambos el ciclo de respuestas se repite varias veces. Después del último verso, el charango realiza el *Cierre* del momento musical ejecutando una vez el modelo melódico, nuevamente solo y siempre con el rasgueo¹³.

Presentamos la transcripción de los momentos musicales y versos traducidos para cada momento musical:

(Referencia de Audio: Track 1)

¹³ La modalidad de ejecutar una melodía de carácter “polifónico” con la acción del rasgueo, describiremos en la parte central de este capítulo referida al funcionamiento del instrumento.

I momento.

♩ +/- 70

I Momento

Musical score for I Momento. It consists of three staves. The first staff is for Khirkinchu, the second for Cantoras, and the third for Khirkinchu. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked as +/- 70. The score includes a 'Maestro' section and a section for '7 versos'.

Versos Maestro:

Charanguituytakas apamusiani, kjaswana punchaumi chayaraqamunña.
Mi charanguito estoy trayendo, de la *kjaswa* el día ya ha llegado.

Versos Cantoras:

Intika lloqsirimushanñaraqri, Hatunmanta cuna quicharisunchis.
El sol saliendo ya está, el gran lugar nuestro (Capachica) ahora abriremos.

II momento.

II Momento

Musical score for II Momento. It consists of three staves. The first staff is for Khirkinchu, the second for Cantoras, and the third for Khirkinchu. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked as +/- 70. The score includes a 'Maestro' section and a section for '9 versos'.

Versos Maestro:

Viernes miércoles p'unchaumi kashan Wayna sipasqa khaswarikuchun.
Este día es viernes, este día es miércoles que los jóvenes se festejen.

Versos Cantoras:

Kayqama khaswana ponchaupiqá Bruzuykichista mañariwaychis.
Ahí está, en este día de festejo présteme vuestros brazos.

III momento.

III Momento

Maestro

Cantoras

10 versos

Khirkinchu

1ra

2da

Versos Maestro:

Cambiasunchisma kunanqa, huekota Kutichisunchis.

Cambiaremos ahora cambiaremos! (sombreros), y después los devolveremos.

Versos Cantoras:

Sombreruta monterata, cambiasunchis kunanqa.

Sombrero por montera¹⁴ (y viceversa), cambiaremos ahora.

IV momento.

IV Momento [Más ligero]

Khirkinchu

Cantoras

8 versos

Maestro

Versos Maestro:

wifay carnavales

wifay, carnavales

Versos Cantoras:

Charango waqashan, Sirenawan kusqa, khaswakunanchispaq.

El charango esta llorando, junto con la sirena, para que festejemos.

¹⁴ Montera es la indumentaria usada para cubrirse la cabeza, en celebraciones rituales son adornadas por flores y son de uso específico de las mujeres, mientras que a los hombres corresponde el uso del sombrero.

La práctica no escrita de la música es un proceso de variación y transformación permanente junto a sus contextos, desde esta idea observamos que las canciones aquí transcritas presentan similitud con las melodías del manuscrito publicado en el libro de Augusto Siancas que hemos presentado anteriormente (p. 22). Sin buscar precisiones entre las melodías transcritas y considerando los problemas de la notación escrita, es evidente que ciertos elementos melódicos y formales guardan coherencia con las melodías de la actualidad. Entre estos, la similitud en la extensión de las frases melódicas, la conjugación de las notas o *Tonos* empleados en el diseño de modelos melódicos o *Tonadas*. Queda también en evidencia que la transcripción melódica estuvo frente a los dilemas de representación en cuanto a la compleja división rítmica, habiendo optado Masías en su “captación”, por el uso de grupos de tres y de dos corcheas, sin que ello signifique una diferencia sustancial en la ejecución respecto a la manera actual. Al respecto, mas adelante presentaremos una gráfica del registro de audio digital correspondiente a un fragmento ejecutado en charango, en la cual observaremos las proporciones rítmicas y dinámicas internas respecto a cada pulso. (p. 52)

Enfocando la práctica de *Kjaswa*, retomamos el tema del *maestro charanguero*. Recordando la mención a un “estatus” del que era poseedor el músico en aquellos contextos, observamos que la comunidad denomina “*maestro*” al músico que ejecuta el charango, esto implica un rol musical y social cual es crear los versos, que en muchos casos serán cantados colectivamente y recrear las melodías para los diferentes momentos rituales. En esta ocasión, el maestro cantor del *Conjunto Kjaswa Los Picaflones de Siale*, fue el músico *Juan Apaza Panca*, quien a su vez indicó haber sido “autor de la letra y música” de aquellas canciones, refiriéndose a las variaciones melódico-rítmicas que compuso desde los modelos melódicos preexistentes, variaciones posiblemente correspondientes con las sílabas y palabras de los nuevos versos. La melodía cantada en el IV Momento por ejemplo, con el estribillo de “*Wifay carnawales*”, equivale en tanto *modelo melódico* a la tercera melodía que lleva la indicación de “Carnaval” en la “Captación de Víctor Masías”. Así mismo, la melodía cantada en el III Momento, presenta relación melódica con la segunda melodía captada por Masías y que lleva la indicación de

“Cambiemos”. Si recordamos que la “Captación de Víctor Masías” (p. 22) habría sido realizada entre las décadas de 1930 ó 1940, entendemos la declaración del *maestro Juan Apaza*, de ser el “compositor de la música y letra” de aquella *Kjaswa* en tanto su auto-reconocimiento como creador está fundada en la creación de variaciones concretas –tácitamente, sobre la base de los modelos melódicos preexistentes– para la celebración de ésa comunidad, y específicamente, de ése año. Esta modalidad creativa de presentar cada año cierta renovación de las melodías sobre la base del repertorio preexistente, es una práctica generalizada entre las comunidades musicales altiplánicas.

Refiriéndose a una connotación definidamente local de su música, indica *Juan Apaza*:

“Lo que hago es original... y mantengo la música desde los ancestros, desde mis abuelos, yo aprendí a tocar a los siete años de edad y ya tengo cincuenta y ocho años de edad... Toda la vida mantengo la música nativa que mi comunidad Siale nunca puede olvidar...”. (Apaza 2007, entrevista)

Bajo esta noción de “originalidad”, la renovación constante de melodías contribuye a configurar una representatividad local basada en la permanencia y recreación de los modelos melódicos entendidos como “nativos”. Desde este punto, la observación de Thomas Turino en su trabajo sobre las músicas altiplánicas, hace referencia un “estilo grupal de composición y aprendizaje musical”, desde cuya dinámica, la originalidad y la competencia musical se convierten en demostraciones de competencia social y de peculiaridad en la identidad comunal (Turino 1998: 82-83). Juan Apaza manifiesta entonces su rol de ser creador de música sin desprenderse de la mantención de sus rasgos musicales locales, aquí el sentido de “originalidad” hace correspondencia con lo preexistente así como con lo comunitario más que con lo renovado o individual.

GRABACIONES

Algunas relaciones de identidad local y comunal han sido construida a partir de la asunción de una pertenencia de las melodías de *Kjaswa* a determinadas comunidades. Es posible que algunas melodías y versos hayan tomado rumbos

y contextos distintos al *tiempo de Carnaval* o tiempo ritual, ya que han sido grabadas para la producción local de casetes y discos compactos, mediación en la aparecen a manera de “canciones”. En los discos, los “títulos” asignados aluden a funciones o momentos de ritual al que corresponden. Otras veces, los títulos señalan elementos simbólicos del ritual, entre los que tienen especial presencia las flores, picaflores, aves y espíritus. En otros casos, los títulos hacen mención a días importantes para la celebración, tales como el *domingo de Carnaval* o el *miércoles de cenizas*. En los siguientes títulos incluidos en producciones locales, observamos importantes significados así como múltiples connotaciones del contexto:

“*Los Anchanchos*”, que significa los espíritus de los lugares encantados. “*Miércoles de cenizas*”. “*Domingo de compadres*”. “*T’ika sonqo*”, que significa: Corazón de flor en idioma quechua. “*Montera churanakuy*”, que significa: Cambiemos monteras. “*Kapaq tika*”, que significa: La gran flor. “*Mamacha Candelaria*”, que significa: Madre o madrecita Candelaria, refiriéndose a la virgen candelaria. “*Sonqo suwa*”, que significa: Roba corazón.¹⁵

“*T’ika montera*”, que significa: Flor de la montera. “*Kusirikuy*”, que significa: Alegremos, alegrémonos. “*Centinela orco*”, que significa: Cerro centinela. “*Wifai sialeño*”, *Wifay* es interjección de gozo, se refiere a la danza *Wifala* en una modalidad local propia de Siale. “*Kjasway punchay*”, que significa: Día de Kjaswa. “*Kjapaj t’ika llanta*”, que significa: El pueblo de las grandes flores, se refiere a Capachica. “*Sumaj p’unchayniyqui*”, que significa: En este bello día¹⁶.

Al ingresar estas músicas a la grabación, la *Kjaswa* se constituye en un referente musical de lo “capachiqueño” en contextos distintos y fuera del tiempo y espacio de lo ritual. La producción mediada, ha tenido fuerte impacto en la

¹⁵ Títulos incluidos en el Caset “Huanchanchos de las orillas del Titicaca”. *Conj. Kcashuas los picaflores de Siale. Capachica – Puno.*

¹⁶ Títulos incluidos en el CD “Anchanchos de las orillas del Titicaca”. Conjunto Kjaswa los picaflores de los hermanos artesanos.

construcción y reconocimiento de identidades locales a través de la música, se reconoce en las grabaciones las ideas de “tema musical” o modelo melódico, la sonoridad o estilo local de instrumentación y empleo de un idioma respectivo para los versos.

Mediante la producción discográfica, las músicas de contextos rituales han sido llevadas a conformaciones instrumentales diferentes, las que corresponden a una práctica musical de contextos urbanos. A modo de “título”, los discos presentan denominaciones genéricas de estas músicas, como: “Kaswa, Wifala, Ayarachi”, a su vez, estas denominaciones genéricas son consideradas como “piezas de captación” cuya función será generar una representatividad¹⁷ musical de lo local.

EL INSTRUMENTO MUSICAL: EL KHIRKI

Respecto al instrumento musical de la *kjaswa*, estudiaremos las relaciones entre el charango y su material de construcción: El Armadillo, considerando que esta característica implica cierta animidad del instrumento para su función en los rituales.

Leonidas Cuentas Gamarra en *Danzas del altiplano de Puno* de 1981, hace una importante referencia que –aunque considerablemente reciente– toca un aspecto que se encontraba escondido por el relato “latinoamericano” del charango, sino sobreentendido por el relato local. Éste señala a la *Kjaswa* como una música de charango:

“...en Capachica, es otro carnaval del sector quechua del departamento (Puno), que se ejecuta generalmente al son de charangos especiales, sin caja de resonancia, muy sonoros de timbre agudo. Un solo charango puede hacer bailar a 20 ó 30 parejas. Previos algunos gritos estridentes de citación a los bailarines comienza la danza que tiene tres partes; una primera en que las mozas danzan cadenciosa y alegremente entonando canciones picarescas e insinuantes parte en quechua y parte en castellano; a la que los mozos que danzan con pasos

¹⁷ Sobre el tema de representatividad, volveremos a las músicas rituales más adelante, vistas desde la experiencia de la Estudiantina altiplánica.

gimnásticos y vigorosos, responden con gritos, silbidos y palmas. La segunda parte (es) “El Cambio” de monteras por sombreros, y la tercera es el “Cacharpari” o despedida con canciones picarescas”. (Citado en Siancas 1987: 26)¹⁸

La observación al plano sonoro en cuanto a lo “especial” del instrumento, así como la mención de algunas de sus características morfológicas, deja instalada la idea de una diferenciación local del charango en Capachica. En seguida, menciona observaciones sobre el desarrollo de la danza y la existencia de “partes” en términos coreográficos, evidentemente, refiriéndose a la secuencialidad de los que hemos denominado *momentos musicales*. El texto también advierte acerca de comportamientos rituales que recurren a lo sonoro como son “gritos, silbidos y palmas”, las que de acuerdo a nuestras observaciones de campo, son indicadores de los cambios en la secuencia. Sin embargo queda la posibilidad que la descripción de Leonidas Cuentas corresponda a una *performance* representativa de la *Kjaswa* o a una escenificación consistente en aquellas “tres partes”, ya que en la práctica de contexto ritual, la secuencialidad puede tener un mayor número de cambios o momento rituales y ser éstos de larga duración. La mención al “cambio de monteras por sombreros”, señala interacciones rituales que la música y la danza articulan para el emparejamiento de los *kjaswantes*. El intercambio de las prendas de la cabeza es una instancia del ritual que significa la constitución de la pareja, mientras que los cantos en cuanto a su texto, en ese *momento musical* son más directos que alusivos, característica a la cual el relato señalaría como “canciones picarescas”.

¹⁸ Estas descripciones de Leonidas Cuentas, aluden a la transcripción antes presentada, realizada por Víctor Masias muchos años antes de tal relato. Es posible además que aquel manuscrito haya tenido incidencia en lo descrito por Cuentas respecto a las denominaciones de “Cambio” de monteras y “Cacharpari”.

EL KHIRKINCHU

El charango que se ejecuta en la Kjaswa es denominado *Khirkicho* o *khirkinchu*¹⁹, esta denominación se debe al empleo del caparazón de un armadillo o *Khirki* como caja de resonancia. El uso del armadillo como cuerpo del instrumento, plantea connotaciones de animidad adjudicadas al charango dado que su uso en el ritual es inherentemente mágico, sea por vías de lo sonoro, lo musical, lo simbólico y de otros niveles de comunicación que ubican a la *Kjaswa* como una práctica social.

Estudiando los usos del instrumento, traemos nuevamente a mención el tema del *traspaso*, que de aquella sonoridad colectiva expresada en los instrumentos soplados, devino hacia los instrumentos –desde esa perspectiva– rasgueados como es el charango, o más propiamente, hacia un colectivo de cordófonos o charangos. Analizando algunos antecedentes que pudieran generar hipótesis sobre cuáles serían algunos factores que subyacen en este traspaso, abordaremos sobre el cambio de la fuente sonora, es decir, la adopción del sonido de cuerdas pulsadas en lugar del sonido de aerófonos. ¿Existió o existen vinculaciones entre instrumento sonoro y una determinada práctica musical más allá de la pragmatis? Al explorar el uso y adopción de un instrumento cordófono, en una práctica musical que anteriormente fue propia de los aerófonos ¿deberíamos focalizarnos en factores de índole funcional o pragmática respecto al uso de uno u otro instrumento?, o ¿qué subyace en otros planos del empleo de un determinado instrumento, en este caso, del charango de armadillo o *Khirkinchu*?

Ludovico Bertonio en el *Vocabulario de la lengua aymara*, publicado en 1612 en “Juli – Chucuito”, lugar cercano a la localidad de nuestra observación, menciona: “*Quirquichu*. Animal como tortuga, aunque prolongadillo, y los indios tienen creydo que colgandole a la puerta de su casa el ladrón bolvera todo lo que hubiese hurtado...” (Bertonio 2005: 671). Ésta mención presenta un

¹⁹ Nuevamente, la escritura del vocablo es diversa, en diversas fuentes de la literatura local encontramos: *Kirkincho*, *Quirquinchu* y *Quirquincho* (Paniagua 1973/2005). Optaremos por la escritura *Khirkinchu*, planteada en el texto de Luperio Onofre Mamani (Mamani 2006) la cual consideramos más cercana a la pronunciación local.

vínculo entre el animal y una práctica o “creencia” mágica de los aymara. Por otra parte, diversas prácticas ligadas a lo mágico en el Altiplano, recurren en la actualidad al uso de este animal, algunas de ellas han sido señaladas en un texto local de Luperio Mamani, quien indica que: “Los vendedores que participan en la feria de “*alasita*” llevan consigo un armadillo con fines rituales y principalmente para desearles mucha suerte a los compradores y objetos comprados en esta actividad”. Más adelante, describe otras prácticas “acerca de los hechizos y brujerías” y “los propósitos medicinales” de su uso, concluyendo que “en el mundo aymara, el “*khirkinchu*” es considerado como un exótico y misterioso animal, por ello, los oficiantes de la región (“*resiri*”, “*yatiri*”, “*paq’u*”, “*layk’a*”, “*ch’amacani*” y “*xapallani*”)²⁰ emplean con fines netamente rituales”. (Mamani 2006: 21)

Otras menciones relevantes respecto a lo musical que aparecen en el texto de Bertonio son: “*Quirquitha, Taquitha*. Baylar, brincar, pisando con velocidad el suelo, como usan los uros, y tambien los que dançan con los cascabeles.”. Más adelante: “*Quirquittaatha*. Hazer baylar a otro, como quando la madre tiene su niño sobre las rodillas, y la haze dar brincos por holgarse.”. Y seguidamente: “*Quirquinacatha*. Dançar discurriendo de una a otra parte.” Encontramos aquí, que la vinculación entre la raíz fonética *Quirqui* y los conceptos relacionados a bailes, cascabeles en tanto metalófonos, brincos, holgarse y “discurrir de una a otra parte”, indican que la denominación del animal obedece a ciertos niveles de significación de lo celebratorio y lo danzario debido a su manera de “desplazarse” y de simbólicamente “bailar”. Esta relación entre *Quirqui* y *Taqui*, aparece profundamente integrada a las nociones de ritualidad, magia, y danza-música, así la imagen del animal denominado *Quirquichu* o *Khirkinchu* ha estado imbricada con una noción mágico celebratoria desde antes de la llegada de los cordófonos en tanto instrumentos exclusivamente musicales. Más interesante aún es el concepto que presenta Bertonio desde la raíz *Taqui*, éste indica: “*Taquista, kochusta, quirquista, saucasta*. Idem: Baylar y cantar que siempre van juntos.”... (Bertonio 2005. p.703). La asociación de estas cuatro palabras integrando un solo concepto, denota la inherencia que él observara

²⁰ Categorías de la sociedad aymara para denominar a personas encargadas de oficios mágicos como la curación, a las cuales Mamani se refiere como “oficiantes”.

entre la práctica de canto, el baile, trasladarse de un lugar a otro y “burla” o “reyr”; con éstas últimas, esta señalando actos inmanentes a una instancia colectiva de carácter festivo.

Recordemos que Domingo de Santo Tomás indicaba en 1560: “*Taquic o toxoc o cachuac*, y entre 1612-1613, Guamán Poma de Ayala mencionaba al “Taqui” y “Cachiua”. Estas citas establecen una importante conexión entre las nociones de *Kjaswa* y de *Taqui* en tanto aparecen en ambos casos como conceptos integradores de música y danza. En el ámbito del altiplano, la conexión *Cachua – Taqui*, estaría extendida a una relación inherente *Kjaswa – Quirqui*.

La hipótesis generada desde estos antecedentes, es que tal inherencia entre el complejo ritual de la *Kjaswa* y la imagen mágica del *Quirqui*, emerge en lo musical a partir de una transfiguración de la imagen cóncava de los laúdes, en tanto instrumentos sonoros, en la imagen del armadillo o *Qhirqui* en tanto cuerpo resonante. Siendo *Qhirqui* una noción ancestralmente asociada a la música y danza, y siendo los cuerpos óseos asociados al sonido soplado²¹, su concepción como instrumento musical encuentra correspondencia con la concepción de la *entidad sonora colectiva*. En el traspaso, el charango se constituye en el instrumento musical “propio” de la *Kjaswa* de Capachica, proceso que otorgó prevalencia a los planos conceptuales y rituales del *khirkincho* más que a una posible adopción del instrumento en términos de utilidad o practicidad.

Otra mención importante es la que indica Bernabé Cobo en su *Historia del Nuevo Mundo* de 1651. Describe aquél animal “...de extraña y maravillosa hechura” al cual “le suelen sacar toda la carne, dejando entera la caparazón. De la espalda guarnecida en oro y plata, se hacen curiosas tazas en que beber y de la concha de la cola, que es toda una, de partes desiguales, [...] y es de dos o tres palmos de largo, suelen usar los Indios por trompeta en sus bayles y regocijos” (citado en Mamani 2006: 21-22). Aquí, la mención es directa

²¹ Como se observa en los caracoles marinos, en la ocarina de cráneo de venado presentado por Guaman Poma en la lámina 187 (Presentada en Bolaños 2007: 133) o en las actuales trompetas de cuerno u otras que lo como pabellón resonante.

respecto al “uso” de un instrumento musical construido con una parte del animal. En la mención de este instrumento “por trompeta” recae una tipificación que puede ser revisada²², sin embargo, sea de tipo trompeta o flauta, la existencia de aquel instrumento nos remite nuevamente al traspaso de un accionar soplado a un accionar rasgueado. Esta idea contribuye a la hipótesis de que la presencia del armadillo, como base del instrumento musical destinado a la práctica ritual de la *Kjaswa*, es una determinación cultura más que práctica u objetual. En esta misma perspectiva, el *Khirkinchu* adquiere connotaciones en lo simbólico que no pueden ser desligadas de lo expresamente sonoro. Ello nos acercaría a comprender aquella noción de animidad adjudicada al instrumento musical, y cómo al interior de la práctica, es reconocido como elemento central de los rituales de *kjaswa*, en este caso, de los ritos de emparejamiento.

Para finalizar nuestro análisis de los documentos, analizamos la lámina 324 de *El primer nueva crónica y buen gobierno*, en la cual Guaman Poma de Ayala representa la “Fiesta de los collasuios”. Entre los elementos de esta lámina aparece la inscripción “Colla pampa” situando esta celebración en la meseta del Collao, región a la que actualmente se denomina *el Altiplano* y por tanto pertinente a nuestro enfoque. La lámina “Fiesta de los collasuios” presenta un colectivo de celebrantes donde una mujer toca el tambor y los varones ejecutan instrumentos musicales soplados, evidentemente en actitud de tocar flautas más que trompetas, ya que su corporalidad dirige la ejecución hacia abajo. Al observar la forma de los instrumentos, se trata claramente de aerófonos que son similares entre todos los ejecutantes. Por una parte, esto nos vincula de manera directa a la práctica de los aerófonos en asociaciones de un mismo tipo, es decir que aquella representación remite a la formación de la *entidad*

²² Generalmente en las crónicas o relatos este aspecto ha sido impreciso. Un motivo para esta revisión lo encontramos en las iconografías, en ellas, los músicos que tocan instrumentos de tipo trompeta, son representados generalmente en una corporalidad que dirige la ejecución hacia arriba. En cambio las representaciones de la ejecución de flautas como el *Pinkillo* o *Pincollo*, presentan a los músicos dirigiendo su acción musical en una corporalidad hacia abajo. Igualmente, en las trompetas de cerámica construidas por los moche (Presentadas en Bolaños 2007: 76) observamos que la confección de los instrumentos obedece a esta misma concepción, ya que el pabellón del instrumento está dispuesto para ser dirigido hacia arriba. Desde estas observaciones, los contextos, funciones e intencionalidades musicales de la ejecución de trompetas y las flautas parecen ser distintas, distinción que también está presente en las actuales prácticas de música colectiva.

sonora colectiva. Al observar detalladamente la forma de aquellos instrumentos aparece la interrogante del presente análisis: No se trata evidentemente de flautas de caña, sino de un instrumento con un abultamiento en la parte central, a manera de dos conos unidos, uno que se abre y otro que se cierra. ¿Sería esta imagen concordante con aquellos instrumentos de “colas...de partes desiguales,... de dos o tres palmos de largo” que describía Bernabé Cobo?. Entre las músicas altiplánicas de sonoridad colectiva, hemos observado una diversidad de instrumentos aerófonos y siempre asociados éstos de manera homogénea, sin embargo, el instrumento representado por Guaman Poma en la “Fiesta de los collasuios”, está ausente entre las prácticas actuales y esta también ausente en los relatos locales o descripciones organológicas²³. Considerando otros contenidos de la lámina, observamos que la modalidad de esta “fiesta” supone un espacio fijo para la celebración, ya que el tambor se encuentra colgado en un madero horizontal que es afirmado entre dos troncos, éste uso es otra característica no observada en la actualidad, ya que en su generalidad, las músicas colectivas son de traslado. Un indicio para comprender la ausencia de estas características s en la práctica actual, podría ser la mención que presenta la lamina acerca del contexto, indica: “Hauisca mallco capaca colla”, lo que significa *al llamado de la autoridad sagrada colla*, una autoridad posiblemente opacada por la colonia, y por tanto, una música que junto a su instrumento pudo perder vigencia.



“FIESTA DE LOS COLLASUIOS”. Lámina 324.

²³ El *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, consigna entre los aerófonos a los instrumentos denominados “Cashtaina” y “Yaix Jina”, en ellos es aplicada la cola de armadillo como pabellón, así mismo consigna otra “Trompeta longitudinal” con el caparazón del armadillo. Sin embargo, de acuerdo a la descripción de estos instrumentos, se trata concretamente del empleo del armadillo en el pabellón de aquellas trompetas más que como trompeta en si misma como estaría señalada por Bernabé Cobo. Por otra parte, estos tres instrumentos pertenecen a las localizaciones culturales de *Sharanahua*, *Cashinahua* y *Zaparo* respectivamente, todas ellas pertenecientes a la región de la selva. (p.471 - 472)

EL CHARANGO DE KJASWA O KHIRKINCHU

El charango de Kjaswa se constituye en una variante definidamente local entre las comunidades de Capachica, consecuentemente se hace distintiva de los espacios de práctica adscritos a la temporalidad ritual. *Khirkinchu* es entonces una denominación propia que denota la inherencia entre el animal o *Khirki* y la concepción del instrumento sonoro. La palabra *Khirkinchu* para nombrar al charango, pone en relieve que el funcionamiento musical de aquella variante pertenece primigeniamente a espacios de práctica ritual. El alcance de lo musical en la ritualidad de Capachica sitúa al instrumento mas allá de una concepción objetual que podría significar un uso exclusivamente sonoro, el *khirkinchu* es eje de una práctica ritual que, en la cultura local, actúa como una vía de sociabilidad y como una manera de afirmar lo comunitario desde la práctica musical. Así enfocado el *Khirkinchu*, estamos frente a un instrumento re-creado por las comunidades en el marco de las interacciones sociales que involucran su uso y sus funciones (Torres 2006 / Cohen 1993).

TIEMPLAR Y TOCAR: EL USO MUSICAL DEL KHIRKINCHU.

Analizaremos en esta sección, aspectos del uso musical del charango de Kjaswa o Khirkinchu concernidos con algunas instancias del ritual.

En el plano sonoro, la agudeza en cuanto a registro y timbre es una característica central del instrumento, está vinculada al canto y a las flautas. La necesidad del sonido agudo establece una relación entre lo tímbrico y lo morfológico; el *khirkinchu* es un charango de dimensiones menores respecto a otras variantes del charango, su caja de resonancia es construida con el caparazón de un armadillo que debió ser “joven y pequeño” para prestar resonancia al canto agudo del ritual, la tapa armónica adherida al armadillo es de una placa delgada de madera y en su parte central esta ubicada la “boca” que tiene siempre forma circular, la tapa porta también el “puente” que sujeta las cuerdas y en algunos casos representa figuras simbólicas de la ritualidad, como alas, patas de ave o contornos de flores. El charango Khirkinchu presenta siempre forma de elipse, es decir que su caja es circular y no presenta “cintura” como otras variantes. En cuanto al caparazón, éste es re-

formado por los constructores como un cuerpo de resonancia plana o de poca profundidad, dando cierto predominio acústico lo agudo y metálico, o se puede inferir, como no-buscando sonoridades de sensación grave. La figura siempre circular de la caja en tanto “cuerpo”, re-presenta una imagen natural del *Khirki*, en una condición de no-alteración sino de integridad de su cuerpo, ya que también es reconstruida la cabeza y algunas veces los ojos y orejas del animal en la parte posterior de la caja donde se inicia el mango. En esta imagen reconstruida del animal, en que toman parte el caparazón, cabeza, orejas y ojos, esta simbolizada la concepción de “hacer cantar” al instrumento. El animal, suponiéndose vivo, está proyectando el sonido desde su parte ventral y brindando su caparazón al charanguero, de manera análoga, la sujeción del charango por parte del charanguero al momento de ejecutar la música, consiste en ubicar el instrumento a la altura de su vientre y lo adhiere hacia sí como una prolongación de su vientre o una trans-proyección de su ser vital a través del *Khirkinchu*.

Este vínculo de identificación entre el músico y el instrumento, trasladado a la idea de Ramón Pelinsky sobre la *corporeidad y experiencia musical*, mostraría que la disposición cultural para sujetar el instrumento y ponerlo en acción, bien puede señalar la manera en que el músico conceptualiza su relación con el instrumento, ya que al “compartir nuestro concepto del mundo basado en imágenes con otros seres [...] como los animales, existe una regularidad en la construcción de aspectos [musicales, tales como:] texturas, sonidos, formas, colores y espacio” (Pelinsky 2005). Aplicando estos conceptos a una música de práctica colectiva, tal vínculo corporal, compartido y generalizado entre músicos e instrumentos, puede señalar que una de las maneras en que la comunidad de Capachica, otorga al *Khirkinchu* connotaciones de animidad, se basa precisamente en el rol de proyectar sonoramente las intenciones del ejecutante en el marco ritual de la *kjaswa*.



Conjunto *Kaswa los cinco claveles de Siale* – Capachica.
Charanguista (Derecha): Juan Apaza Panca (Capachica).

CUERDAS

Respecto al encordamiento del instrumento, el empleo de cuerdas metálicas es un aspecto generalizado y determinante para el logro de una sonoridad aguda, prolongada y densa. La cantidad de cuerdas en el instrumento es de ocho ó diez, dispuestas siempre en cinco órdenes, sean: triple, simple, triple, doble y simple, o: doble, simple, doble, doble y simple, respectivamente, de la primera a la quinta orden. La disposición de las órdenes en cuanto a: cuerda sola, unísonos con duplicación o, unísonos con triplicación, obedece a la densidad sonora que debe ser lograda en esta variante como elemento particular y distintivo respecto a otras variantes, cuya disposición de sus ordenes puede ser homogéneamente doble. La consecución intencional de una sonoridad metálica distintiva para el Khirkinchu, se constituye en tanto materialidad sonora²⁴, en un componente expresivo determinado por la coherencia entre el material metálico de las cuerdas, la resonancia ósea en el caparazón plano y la dimensión reducida de la caja de resonancia. El hecho de conseguir

²⁴ Pelinsky indica que la materialidad de sonido puede estar determinada por factores materiales del instrumento (2005).

intencionalmente cierto patrón sonoro para expresar la música, está expresado en el relato que "... para que tenga resonancia, el charango es planito, es de un *khirkinchu* pequeñito o no muy grande". (Escalante 2007, entrevista)

Registro, densidad y resonancia agudas, son factores sonoros indesligables del charango de *Kjaswa*. Considerando a las músicas de flautas como músicas precedentes, recordamos que en ellas se hace presente sustancialmente cada uno de estos factores²⁵, los que se relacionan con el poder comunicativo de la música en lo ritual. Para profundizar en la vigencia de estos factores sonoros en el charango de *Kjaswa*, citamos una entrevista en que se menciona la existencia de "algunos charangos capachiqueños [que] no tienen caparazón de armadillo" (Rodríguez 2007, entrevista) los cuales siempre mantienen su forma circular, la forma en este caso es un cuerpo sólido de madera sin proveer de caja para la resonancia, es decir que el charango se presenta "como trozos de madera con cuerdas de metal" (Rodríguez 2007, entrevista). Aún sin contar con un cuerpo de resonancia, puesto que no se advierte de algún reemplazo en el material para dotar de caja al instrumento, éstos "charangos sin caparazón" (Escalante 2007) cumplen igualmente el rol comunicativo de lo musical en la *Kjaswa* en cuando a que mantienen el "sonido brillante", característica tímbrica frecuentemente mencionada por los charangueros. La agudeza sostenida por la forma y las dimensiones del *Khirkinchu* es una característica inmanente de la expresión musical local de Capachica, aún que fuera, que éste haya sido construido sin armadillo por ausencia de tal "material".

Podríamos expresar esto mismo indicando que, si bien el *KhirkKi* no se ha hecho presente en el charango para re-sonar en el cuerpo del charanguero, sí lo están significativamente sus cualidades sonoras, como son el registro agudo ligado a su tamaño, la resonancia "plana" ligada a la ausencia de caja y la densidad de los sonido siempre metálicos.

²⁵ En la generalidad de las flautas altiplánicas como el *Pinkillo*, *Lawak'umu*, *Choquela*, *Tarka* entre otras, la ejecución es sobre los sonidos armónicos. El énfasis del soplo expresa la intencionalidad musical, produciendo la aparición de tonos agudos que corresponden a los armónicos superiores. En esta misma intencionalidad, cada "tono" emitido por las flautas presenta una densidad sonora que consiste en la aparición simultánea de más de un sonido, generalmente el armónico primero y otros superpuestos a manera de resonancias y en algunos casos alternancias o "ronquidos". Esta densidad es percibida culturalmente como sonido musical colectivo.

TIEMPLE

Por su parte, la afinación del *Khirkinchu* es particular entre las variantes del charango y otros cordófonos empleados entre las comunidades andinas. La idea de ser poseedores de una característica “propia” para afinar el instrumento es permanentemente enfatizada por los charangueros. Se denomina *Temple* o *Tiemple de Capachica* a la manera de disponer la organización de las cuerdas en las alturas establecidas para esta práctica musical. Por otra parte, en Capachica *saber el Tiemple* se refiere a dominar un proceso de afinación que involucra aspectos de la memoria musical local, este proceso consiste en la ejecución pulsada y reiterativa de un patrón melódico o melodía corta, orientada a la consecución justa de las alturas y la densidad armónica del *Khirkinchu*.

El *Tiemple*, en su primera noción, nos remite a una convención cultural respecto a los parámetros de altura aplicados en la afinación del instrumento, las alturas se interrelacionan con la consecución de un carácter sonoro y la consecución de una sensación de densidad propia para el instrumento. Desde este concepto, observamos que en los conjuntos *Cinco Claveles de Siale* (Registro 2005) y *Los Picaflores de Siale* (Registro 2007), las alturas asignadas a las cuerdas de sus charangos, repartidas en cinco órdenes, corresponden a la notación aproximada de: Fa sostenido 5 para el primer orden, Do sostenido 5 para el segundo orden, La 5 para el tercer orden, Mi 5 para el cuarto orden y, Si 4 para el quinto orden. La asignación de estos “tonos”, otorga una presencia aguda a la música del *Khirkinchu* ya que los modelos melódicos se presentarán siempre dentro del índice acústico 5. En cambio, el Si 4 del quinto orden, corresponde a la permanencia de una sensación “resonante” y “grave” la cual analizaremos más adelante. Esta sustancialidad de la sonoridad aguda la hemos observado en conjuntos de otras comunidades de Capachica, quienes aún siguiendo estas mismas relaciones interválicas, afinan sus charangos sobre una base aún más aguda respecto a la base de Siale. Su elevación, en un intervalo aproximado o relativo a un tono del sistema occidental, hace que la música se desenvuelva como una constante definidamente aguda.

Concluyendo con la primera noción de *Tiemple*, podemos indicar que *Tiemple de Capachica* conceptúa dos niveles de lo sonoro relacionados al parámetro de altura. En un nivel interno del instrumento, se refiere a la manera de disponer las alturas de las cuerdas en tanto característica local, mientras que la determinación de una altura global para estas disposiciones en cuanto a mayor o menor agudeza general del instrumento, corresponde al nivel distintivo entre las diferentes comunidades, la altura global se constituye en altura propia o *tiemple* propio de determinada comunidad que practica la Kjaswa.

Teniendo como foco a los conjuntos de la comunidad de Siale, representamos la correspondiente afinación:

Tiemple de Capachica
Organización del encordamiento en 10 cuerdas u 8 cuerdas y sus alturas

Pasando a la segunda noción, la consecución de estas alturas por el proceso “natural” de “saber tiemplar” el instrumento, corresponde a una convención local que consiste en asignar el “tono” central de las canciones, al tercer orden del instrumento u orden central, el que además está siempre triplicado o duplicado para potenciar su presencia sonora al momento de ejecutar la música. A partir de este tono central, son afinados los otros ordenes. El charanguero Hipólito Charca²⁶ nos indica que el “Khirkinchu es tiemple diferente” (Charka 2006, entrevista) y procede a “tiemplar” su instrumento indicando que previamente habían “igualado toditos [...] al tono” de base el cual corresponde al tercer orden, sobre este tono procede a *tiemplar* los demás órdenes con el siguiente procedimiento: Iguala el tercer orden pulsado al aire con el primer orden pulsado en el tercer traste o casillero y ejecutando ambos ordenes simultáneamente buscando el unísono. Luego, recurriendo al patrón

²⁶ Hipólito Charca Panca (c. 70), es Charanguero del *Conjunto Autóctono Kaswa. Cinco Claveles de Siale*. (Registro y entrevista 2005)

melódico del tiemple, ejecuta consecutivamente los ordenes primero, cuarto y segundo a manera de arpeggios. Luego de haber encontrado o ubicado estos tonos, *tiempla* el quinto orden buscando la octava baja del primer orden mientras éste es pulsado en el quinto traste y ejecutando ambos ordenes simultánea y alternadamente. Este procedimiento es repetido varias veces ajustando los ordenes que fueran necesarios por parte de quien “sabe tiemplan”. Representamos este procedimiento en la siguiente gráfica:

Tiemple de Capachica
 Patrón melódico para *tiemplan* en alternancia de ordenes

Repite varias veces

En este procedimiento, los toques simultáneos y consecutivos que ejecuta el charanguero, operan desde una memoria musical local, en la cual, la sucesión de estos tonos y siguiendo siempre tal secuencia, se constituye en el patrón melódico de afinación y actúa a manera de una canción para *tiemplan*. En el transcurso del *tiemplan*, ésta melodía se va conformando a través de las reiteradas ejecuciones del procedimiento. En la búsqueda de una correspondencia musical con aquella sensación melódica, el charanguero va configurando el estado óptimo del *Tiemple* mientras son ajustados los tonos de las diferentes ordenes, unos en relación a otros, y bajo los referentes locales de altura y densidad. Una vez *tiemplado* el tono central, ubicado en el orden central o tercer orden, los otros ordenes son afinados en relaciones intrínsecamente armónicas en tanto que ninguna fuente externa o instrumento de afinación fija es empleado como patrón de alturas. Esto también significa la ausencia de un proceso de afinación linealmente basado en la consecución de notas sueltas.

Por otra parte, este proceso de *tiemplar* el instrumento sobre la base de un patrón melódico compartido, interactúa en la acción de varios charangueros cuando *tiemplan* simultáneamente. Cuando alguno o algunos de ellos “tienen el tono” central ya ubicado, proyecta este tono a los demás y afinan simultáneamente, se genera así una gran densidad de tiemples los que a su vez son inter-actantes en la consecución de una armonía grupal o “*buen tiemple*”; el tiemple es entonces parte del proceso colectivo de construir la música. Si recordamos que las asociaciones instrumentales en las músicas colectivas del Altiplano, son homogéneas en cuanto a la agrupación de los aerófonos, es relevante ver que de modo similar, el funcionamiento de varios charangos forman la *entidad sonora colectiva* para la Kjaswa, ejecutando todos en un mismo registro y con una intención de sonoridad unísona y densa. Finalmente este proceso colectivo de *Tiemplar*, muestra que las relaciones melódico-armónicas que hemos analizado en tanto dos nociones del *tiemple*, se rigen por una organización musical que es independiente del sistema temperado, aún tratándose de cordófonos pulsados y de diapasón.

MUSICAL

El accionamiento musical del charango *Khirkinchu*, se sustenta en la consecución de agudeza y densidad como características inmanentes al sonido musical colectivo, éstas características son logradas en el charango al poner en vibración simultánea la totalidad de sus cuerdas en concordancia con la ejecución colectiva de la música, este bagaje técnico y sonoro es compartido por los charangueros de la comunidad y asumido como el “estilo de Capachica”. En este estilo reconocemos una modalidad de funcionamiento musical que será central en la comprensión del instrumento: La mano derecha ejecuta una importante acción que consiste en el *Rasgueo* de todas las cuerdas, el cual, junto a la acción de la mano izquierda que ejecuta otra importante acción como son las *Pisadas*²⁷, crea sensaciones melódicas siempre densas y armónicas.

²⁷ Las nociones de *Rasgueo* y *Pisada* serán ampliadas en el siguiente capítulo en relación con otros marcos operativos.

La mano derecha acciona el Rasgueo dirigiéndose de arriba hacia abajo. Como parte del rasgueo se ejecuta algunas veces una acción de dos movimientos rápidos, a modo de apoyatura rítmica, y otras veces, como una prolongación de esta idea, se ejecuta una acción de tres movimientos rápidos a modo de trémolo. En este último, recae la asunción de “estilo” local, ya que “es el único que inicia de abajo hacia arriba” y concluye en la misma dirección, sensación a la que llaman “tocar jalando”. Estos y otros elementos presentes en la ejecución del instrumento, reciben en diversas regiones la denominación de “Toques”. Los toques adquieren y representan características locales y son reconocidos por las comunidades en tanto que algunos de ellos están adscritos a una variante en particular²⁸. Para el rasgueo de Capachica, señalaremos como *apoyatura* y *trémolo jalado* a dos toques o maneras de “matizar el rasgueo”. Estos *toques* son los más frecuentes en la ejecución de la música de Kjaswa y adquieren cierta *prevalencia* en la memoria musical de los charangueros de Capachica.

La prevalencia de ciertos *toques*, corresponde a una expresión rítmica de la performance que tiene sus bases en la corporalidad y la intencionalidad musical de lo danzario lo cual es exteriorizada a través de la ejecución del *Rasgueo*. Junto a esta expresión rítmica de la mano derecha, la expresión melódico-armónica producida por las “*pisadas*”, se basa en la reproducción de canciones, pues como veremos, tal sensación melódica está imbricada con los *tonos* del canto.

La mano izquierda por su parte, acciona las *Pisadas* en el diapasón del charango. “Saber pisar las cuerdas” significa conocer cuáles ordenes deben ser presionadas, en qué trastes del diapasón y cómo deben ser digitadas. Desde estas acciones configuradas y compartidas por los charangueros, cada *pisada* es “rasgada como un solo sonido”. Producir “un sonido” a nivel de densidad compleja significa poner todas las cuerdas en vibración. A diferencia del pensamiento melódico en la música escrita, basado en la presencia de una

²⁸ La denominación de los toques señala un código que permite localizar la procedencia de algunos músicos en relación a su manera de tocar, así como localizar una variante del instrumento en función a los toques que son aplicados para la ejecución. El sentido de identidad en las músicas locales que son reproducidas en otros contextos, está también reconocido en las modalidades de uso del charango.

nota o punto “claro”, la sensación densa en Capachica es percibida como sensación melódica, ya que cada sonido denso es percibido como una sensación de altura aún vibrando todas cuerdas simultáneamente. Se puede decir entonces que cada *pisada* corresponde de manera concreta a cada tono de la canción, por tanto, el comportamiento de la mano izquierda consiste en la ejecución de una gama de *pisadas* de manera sucesiva y cambiante, ejecutando o “pisando” una para cada tono o altura del canto. Si bien el flujo de las *pisadas* está imbricado con el discurrir del canto, ciertos deslizamientos rápidos en la digitación de las *pisadas* son correspondientes con inflexiones del canto, y éstas, con la intensificación de ciertas expresiones verbales surgidas en el contexto de la ritualización.

LA MÚSICA DE KJASWA

Los aspectos ya desarrollados respecto a la función musical del *Khirkinchu*, tales como el *tiemple*, el accionamiento del *rasgueo* y el funcionamiento de *pisadas*, confluyen en un accionamiento que sintetiza aquella sensación de *rasgueo melódico*, característica musical central del charango en la *Kjaswa*.

Un aspecto situado más allá del texto musical y concerniente con la idea de densidad sonora ya analizado desde diversas perspectivas, desarrollaremos el accionamiento de las *pisadas*. En tanto que la constitución sonora de las *pisadas* es un fenómeno polifónico, su empleo corresponde a la permanencia de aquella sensación “resonante” que se hace presente en la *entidad sonora* al ser esta *colectiva*. La polifonía debe ser entendida, más que como un acorde según la concepción armónica occidental, como una unidad semántica de sonido, o unidad densa y definida para un determinado “tono”. Así entendida la *pisada*, su función musical queda desligada de una concepción de acompañamiento armónico y tácitamente tonal si nos remitimos a la manera de pre-conceptuar el rasgueo en otros cordófonos.

Ya que las *pisadas* son transmitidas motriz y visualmente a través de la práctica de canciones, el contexto manifiesta una no recurrencia a nomenclaturas o codificaciones nominales en tanto que no se las concibe como

notas o sonidos sueltos. Bajo la denominación de *pisadas* se concibe un continuo de *pisadas*, que fluyen en inherencia con el continuo de los tonos o alturas de una canción, la ausencia de una concepción de “nota sola” sin resonancia y sin melodía, puede ser extendida a la no-concepción de la pisada en tanto acorde suelto o posición de funcionamiento autónomo, de hecho, nunca será largamente prolongado. Los toques como la apoyatura y el *trémolo jalado* son siempre breves y no prolongados ya que el cambio de pisada será siempre pronto.

Para representar el funcionamiento de las *pisadas*, graficamos sus correspondientes acciones de digitación en el diapasón del charango, observando la relación con sus respectivos “tonos” melódicos. Sobre estas relaciones de correspondencia, realizaremos un análisis relativo a la sonoridad armónica de las *pisadas* sustentado en las alturas que dispone el *tiemple*. Considerando estas disposiciones, observamos que la sensación melódica que presenta el Khirkinchu al ser rasgado, está producida por el factor sonoro de duplicar o triplicar de algunas ordenes. La mayoría de pisadas accionan el primer o tercer orden ya que en estos se producen los tonos melódicos. Son la triplicación de estas órdenes y el nivel de tensión alcanzado por sus cuerdas, los factores sonoros que determinan la relevancia melódica que adquiere el “tono” respecto a la densidad global de su respectiva pisada. Si observamos que el segundo, cuarto y quinto ordenes no son accionados por las pisadas, observamos también que sus tonos son menos agudos en el *tiemple*, y por tanto, su participación sonora es de carácter resonante. La asignación de dos cuerdas para el cuarto orden así lo sugiere, igualmente, la asignación de cuerda simples para el segundo y quinto orden es elocuente en cuanto a tal carácter resonante, se trata entonces de los tonos menos agudos del *tiemple*, y por tanto de las cuerdas con menor nivel de tensión.

Se pone de manifiesto una jerarquización en la constitución interna de las pisadas, donde el grado de agudeza en el tono de la canción debe aparecer como lo melódicamente relevante. Esta jerarquización alcanza también al *tiemple*; a mayor agudeza en el tono del *tiemple*, mayor será la tensión de las cuerdas y, por tanto, su sonoridad obtendrá mayor presencia en la densidad

global del rasgueo. Bajo esta misma idea, cuanto menos agudo es el tono del *tiemple*, sus condiciones de presencia en la densidad global son menores, ya que la tensión alcanzada por las cuerdas es menor y genera otra sonoridad, la que es designada a la función de resonar.

Resumiendo el universo sonoro que sintetiza el *Khirkinchu*, podemos indicar que así como la función de las órdenes mas agudas y triples es “cantar” siendo presionadas o “pisadas”, la función de las órdenes menos agudas y simples es producir “resonancia” vibrando siempre al aire. Ambos constituyen la densidad compleja del instrumento. Presentamos el siguiente cuadro de análisis:

Tablatura de *Pisadas* ejecutadas en el *Khirkinchu*.
Análisis armónico resultante y su relación con los “*tonos*” del canto.

The diagram consists of three horizontal staves. The top staff, labeled 'Acorde resultante:', shows a sequence of chords in G major (one sharp) on a treble clef staff. The middle staff, labeled 'Pisadas:', shows fretboard diagrams for the strings of a charango, with dots indicating finger positions. The bottom staff, labeled 'Tonos:', shows a sequence of notes on a treble clef staff, all within the G major scale. Below the bottom staff, the text “Tono” central. is centered.

Sobre la base de este análisis, transcribimos dos fragmentos musicales que fueron ejecutados en charango solo durante las celebraciones. La transcripción de estas acciones de ejecución musical solo es concebible a partir del reconocimiento de sus respectivas melodías cantadas. Estos fragmentos han sido ejecutados en otros momentos de la observación de terreno y no tuvieron presente al canto.

El charanguero Hipólito Chark’a, durante la Fiesta de la Candelaria del año 2006 nos mostró un fragmento musical en charango consistente en una sucesión de pisadas, es decir, en una sucesión armónica con sentido melódico producida al ejecutar el *rasgueo*. Graficamos las pisadas así como las

digitaciones empleadas en la mano izquierda, éstas últimas cumplen un rol determinante en la consecución de “tonos jalados” como correlato de los portamentos del canto. Esta ejecución nos permite importantes observaciones concernientes a lo rítmico. Después de ejecutar dos toques hacia abajo, su rasgueo evidencia la intención de apagar la vibración de las cuerdas con un tercer movimiento que realiza en cada tiempo, la ejecución continua de estos tres toques presenta una división métrica que al interior de cada pulso o “paso”, es más compleja de lo aquí representado. Aunque hemos optado para estos casos por la representación ternaria como una aproximación, una idea de las proporciones rítmicas la podemos observar seguidamente en la gráfica del registro de audio digital (p. 53), donde observamos que el segundo toque es más prolongado que el primero sin llegar a durar el doble. La división interna de cada *Paso* no es simétricamente ternaria. Por otra parte, la presente transcripción está enfocada al análisis de la densidad como aspecto musical y, desde este marco, nuestro objetivo es analizar la relación entre el flujo de las *pisadas* y los tonos del canto.

Recordemos finalmente que en estos ejemplos musicales, las melodías cantadas o entonadas estuvieron ausentes. La transcripción del programa de pisadas, para estos casos, se apoya en una percepción asociativa de éstas melodías las que ya habían sido reiteradamente cantadas en otras instancias del ritual. Los tonos están representados para estos casos por figuras diferentes a los óvalos de la notación convencional.

(Referencia de audio: Track 2)

Fragmento ejecutado por *Hipólito Chark'a Pancca* (Puno, febrero de 2006)

Paso: ♩ . +/- 60

Pisadas:

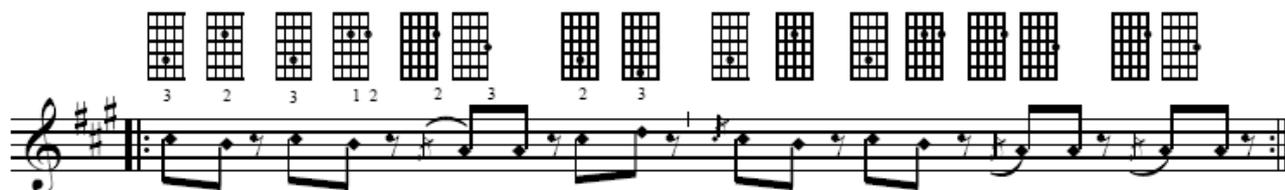


Digitación:

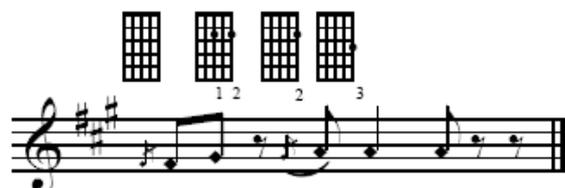


Tonos : *Llamada* -----

4 vueltas



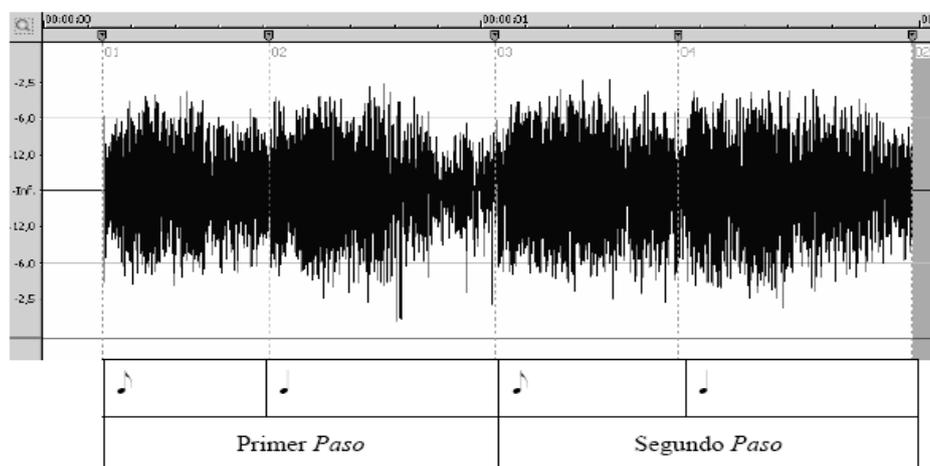
Tema -----



Cierre -----

En el siguiente fragmento observamos las proporciones rítmicas de dos *Pasos* ejecutados en el charango *Khirkí*, cada uno constituido por dos momentos. Los *Pasos* corresponden a las marcas 01 y 03 señaladas para la notación como corcheas, mientras que los “contratiempos” corresponden a las marcas 02 y 04 señaladas para la notación como negras.

Proporción rítmica y dinámica de dos *Pasos*.
Llamada de *Khirkínchu*, ejecutada por Hipólito Chark'a



♩ . +/- 60

En el siguiente ejemplo observamos un fragmento ejecutado por el charanguero Juan Apaza en Capachica el año 2007. De igual modo que el anterior, el fragmento musical consistente en una sucesión de *pisadas* con sentido melódico. Antes de poner la música en acción, Juan Apaza nos muestra que “se toca con tres dedos”, accionando aquellos tres dedos de la mano izquierda en el diapasón del charango y produciendo un continuo de pisadas y de manera enfática, simultáneamente mueve la mano derecha simulando rasgar aunque sin hacer sonar el instrumento. Esta simulación de tocar, pone al relieve de observación la corporalidad de la ejecución del instrumento. Mientras el músico nos trae al presente el flujo de las pisadas, la acción de producir el rasgueo, sonoramente ausente, transmite las intencionalidades de la música de Kjaswa mediante una acción marcadamente rítmica de la mano derecha, dirigiéndose hacia arriba y abajo sin disociarse de las acciones de las acciones de la otra mano. Melódicamente se trata del // *momento musical* de la celebración de *Miércoles de ceniza* que hemos presentado anteriormente. A partir de esta relación observamos nuevamente, cómo en todos los casos, las inflexiones vocales determinan la formación de toques del charango y cómo estos toques “jalados” van en co-relato con los melismas de la voz. Para el músico, lo más importante de señalar fue la acción concatenada de los tres dedos de la mano izquierda, digitación que es determinante en el funcionamiento musical del *Khirkinchu*. En cuanto a los elementos rítmicos, las apoyaturas del rasgueo²⁹ son también enfatizaciones del texto cantado, en algunos casos son ejecutadas sobre el mismo tono y en otros se dirigen rápidamente de uno hacia otro tono como apoyatura melódico-rítmica, es decir, deslizando de una *pisada* a otra con la misma articulación de los melismas expresados en el canto. Presentamos la transcripción de las *pisadas* y su concatenación basada en el uso de los tres dedos, indicados como 1, 2 y 3.

(Referencia de audio: Track 3)

²⁹ En este contexto de práctica, no hemos encontrado una denominación para este toque, sin embargo, en las músicas de la región aymara, su denominación equivalente es la de “tropezado” o “tocar tropezando” el cual desarrollaremos en el siguiente capítulo.

Fragmento ejecutado por *Juan Apaza Panca* (Capachica, febrero de 2007)

Paso: ♩. +/- 70

Pisadas:



Digitación:



Tonos : *Llamada* -----

Tema -----

2da

Cierre -----

Finalmente, como observaciones generales a estos fragmentos, señalamos que no obstante fueron ejecuciones en charango solo y por lo tanto, pudieran estar relativamente des-sincronizadas de un contexto sonoro mixto y colectivo, éstas condiciones de ejecución nos han permitido observar ciertos elementos culturales que sintetizan la concepción de la *Kjaswa* como un acto colectivo, entre estos, observamos que la *llamada* estuvo presente en ambas ejecuciones como un elemento indesligable de la aparición de un *momento musical*. La *llamada* es un elemento que corresponde a la participación del *Khirkinchu* solo, como una instancia de convocatoria a la participación del colectivo. Otra observación importante, es que al ejecutar el tema en tanto melodía, que puede ser reiterada varias veces para dar cabida a los versos, el número de ejecuciones fue de cuatro veces en la ejecución de Charcca y dos veces en la ejecución de Apaza; los charangueros, en su concepción musical de lo cantado, aún sin cantar conformaron ciclos de pares de versos, asignando un verso para el *maestro* y otro verso de respuesta para la *cantora* de manera correspondiente e infragmentable. La ausencia de un número impar en cuanto

a las repeticiones del tema, muestra que los versos de *Kjaswa* no pueden ser concebidos como uno solo, sino que, su práctica comunicativa los dispone siempre en pares de versos, dichos pares se manifestaron subyacentemente en la ejecución de los charangueros cuando estos tocaron “solos”. Finalmente, en ambas ejecuciones la presencia del *Cierre* ha sido también un elemento infaltable, los *momentos musicales* no pueden ser desligados de la *llamada* ni del *cierre* ya que no son individuales en cuanto a la performance, y desde ese punto, son elementos que marcan para el colectivo las temporalidades del ritual. Estos aspectos contextuales, expresados en los fragmentos musicales de *Kjaswa* que hemos analizado, muestran una práctica musical del charango que está sustentada en el gran marco de la práctica social de los rituales de emparejamiento en Capachica.

UN UNIVERSO SIMBÓLICO: CAPAC T'IKA, LA GRAN FLOR

Complementado el enfoque al *Khirkinchu* como variante del charango inherente a la música de la *Kjaswa*, abordamos algunos elementos simbólicos de lo ritual que portan los instrumentos en tanto entidades animadas, no obstante, tales elementos pueden también estar expresadas, y de diferentes maneras, en otras músicas, otras comunidades u otros instrumentos musicales. El complejo sistema que actúa como lenguaje simbólico en la práctica de la *Kjaswa* es un universo amplio, algunos simbolismos nos ofrecen puntos de conexión entre la práctica ritual del charango y otros aspectos del el presente trabajo.

Como se ha mencionado, la palabra Capachica es considerada una derivación de los vocablos quechua *Capac* y *t'ika*, formando el compuesto *Capact'ika* o “el lugar de las grandes flores”, o también de *Qhapaq T'ika* o “riqueza, abundancia y variedad de flores” (Citado en la Web), Tal característica del lugar está referida en diversos cantos de *Kjaswa*. Las flores en el Altiplano como en otras comunidades andinas, simbolizan la fertilidad orientada a la conformación y consolidación de las parejas. En el caso de Capachica, las flores cumplen un rol sustancial en el lenguaje no verbalizado de los rituales de *Kjaswa* así como en la significación de las canciones a nivel semántico dado que son elementos de su cotidiano.

El empleo de determinadas flores, como pueden ser rosas, claveles y *K'antu* o *Kantuta*, adquiere significados particulares en diferentes instancias de la *Kjaswa*. La elección de los colores para el bordado de los atuendo de *kjaswa* corresponde a niveles de significación social de género, estado matrimonial y edad de los *kaswantes*, así por ejemplo, los jóvenes charangueros que aún no han establecido vínculo matrimonial, portan en el sombrero rosas de color rojo, lo cual, en la performance musical constituye un indicador para la alternancia de versos que han de privilegiar la temática de cortejo. Coherente con ello, los instrumento de los charangueros jóvenes presentan pequeños agujeros en la parte superior del mango, los que son “para poner las flores” que intercambia con la mujer, flores que luego de haber sonado con el charango “están cargadas” o impregnadas del canto del *Khirkinchu*. Además de los hechos articulados por la simbolización de las flores, el cultivo de éstas es un acto del cotidiano de Capachica, su presencia en el imaginario local se manifiesta también en otros niveles de simbolización, como es la representación de éstas en espacios visuales. Las flores están siempre vinculadas al colorido y son bordadas en las prendas de vestir de los *kjaswantes* ocupando grandes dimensiones de la prenda. Del mismo modo, figuras de flores de colores intensos son adheridas a la tapa armónica de algunos charangos ya que “hay que adornar al *Khirkinchu* para alegrarlo”.

Si bien la imagen de la flor propone por diversas vías de significación la presencia de lo femenino, junto a las flores aparece otra entidad simbólica que, de acuerdo a lo expresado en las canciones toma presencia de lo masculino: es el ave denominada *picaflor*. En tanto que la flor manifiesta un estadio de emanación y máxima apertura en el ciclo vital de las plantas, el picaflor, proveniente del mundo animal, convive con la flor. Así como en lo musical las canciones están inherentemente constituidas por pares alternados de verso para hombre y verso para mujer, las figuras bordadas en el vestuario de los capachiqueños, representan la imagen del ave “siempre picando la flor” o volando frente a ella en actitud de interacción. Otro punto importante en cuanto a los picaflores y lo musical, es que su presencia física en alguna circunstancia del ritual trae consigo connotaciones mágicas. Al verlo, el *kjaswante* hombre hace una lectura de los augurios que le depara el ritual y colectiviza esta

lectura en las canciones cuando se trata de “crear los versos que dice el picaflor”. Recordamos en esta parte que los nombres escogidos por los *conjuntos de Kjaswa* que hemos estudiado, mencionaba a estas entidades simbólicas como parte de sus distinciones identitarias. Estos eran el *Conjunto Kjaswa los Picaflores de Siale* y el conjunto *Cinco Claveles de Siale – Capachica*.

Una característica del instrumento ligada al desarrollo simbólico del ritual, es la inclusión de pequeños espejos en el charango, insertados en un bajo relieve cavado en la madera con el objetivo de que permanezcan fijos. Los espejos están ubicados generalmente en el clavijero y otras veces en la parte final del diapasón, donde se inicia la caja de resonancia. En el desarrollo del ritual, lo corpóreo es un factor inmanente a lo comunicativo en los diferentes momentos musicales; algunas instancias en que los *kjaswantes* jóvenes no tocan el *Khirkinchu*, simulan tocarlo frente a su pareja, quien asume que tal acción es comunicativa respecto a un contenido concreto al nivel simbólico. El reflejo de los espejos es intencionalmente dirigido por el charanguero y pone en acción ciertas señales de cortejo que puede ser correspondida con otra acción corpórea por parte de la mujer, luego, esta misma vinculación se traslada a la *Kjaswa* determinando la disposición de la pareja para realizar la danza y alternar versos.

La celebración que “es durante toda la época de carnaval”, enmarca ciertas prácticas que pueden ser difícilmente observables en el contexto de los pasacalles o comparsas de *Miércoles de ceniza* o de *Candelaria*. Tal es el caso del funcionamiento de los espejos, aspecto sobre el cual la información que hemos recibido señala que los jóvenes “llevaban un espejo cuando pasteaban las ovejas en el campo y [...] a la mujer le alumbraban, ya después [en el tiempo de *Kjaswa*] se le acercaban con su charango y le van cantando, como una forma de enamoramiento.” (Escalante 2007, entrevista). Antes de la llegada del acto de celebración, la elección de la pareja ha sido un proceso comunicativo y simbólico enmarcado en otras actividades como el pastoreo o la agricultura, desde entonces, tanto su concreción en unión matrimonial como su reconocimiento social, estarán encaminados al espacio-tiempo de la *Kjaswa*.

FINAL

Para terminar el presente capítulo, exponemos un punto surgido al contextualizar históricamente la práctica del charango, el cual señala un posible foco de interés musicológico para trabajos históricos, organológicos o etnográficos. La lámina 356 de *El primer nueva crónica y buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala (Presentada en Gonzales/Rosati/Sánchez 2004: 424), aún sin hacer referencia a práctica musical alguna, nos presenta una imagen cuya similitud con algunos aspectos de la *Kjaswa* de Capachica que hemos descrito es relevante. La lámina “Indios criollos i criollas indias”, muestra una pareja de jóvenes “criollos” entre quienes el hombre ejecuta un instrumento cordófono a la vez que canta dirigiéndose a la mujer, quien recibe atentamente estos versos en una actitud dispuesta a cantar. Seguidamente, la inscripción de la lámina consigna los que serían los versos de la canción, la que presentan una alternancia entre vocablos quechua y españoles, tal como sucede en los versos de *Kjaswa*. Las frases “*caypi rrosas tica*” (en estas flores de rosa), “*caypi chiccan uaylla*” (en esta pradera verda) y “*caypi amancayilla*” (en estas azucenas), recuerdan la temática de las flores y el campo, muy presente en los versos de *Kjaswa*. A esto mismo se relaciona la presencia de flores en el sombrero del músico de la lámina, colocadas al modo en que los charangueros jóvenes de Capachica colocan rosas en sus sombreros. Así mismo, existe gran parecido entre el sombrero del músico y el sombrero usado cotidianamente en aquellas comunidades y gran parte del Altiplano. La mención que hace el cronista de “indios criollos”, puede ser una referencia étnica expresada por aquella alternancia idiomática de la canción así como por la manera cómo están vestidos los personajes, vestidos que denotan tal condición sociocultural de “criollos”. El hombre presenta su vestuario al uso español y la mujer al uso indígena, aunque evidentemente, ostentando cierta condición de “nobleza” en sus atuendos, a esta condición se referiría el cronista con la mención de “criollas indias”.

Respecto al instrumento representado en la lámina, se trata posiblemente de la guitarra renacentista de cuatro ordenes, traída a América a partir del siglo XVII. El instrumento se presenta adornado con un objeto colgante en la parte del clavijero como suelen hacer los *kjaswantes* de Capachica cuando ponen el

“wichi wichi” o pompones en sus charangos para iniciar el cortejo. Un último punto relevante en esta observación, constituye la corporalidad del músico, éste sujeta el instrumento ubicándolo en su parte ventral y lo ejecuta de pie y en actitud de cantar y desplazarse.

Los paralelismos que hemos mencionado entre la lámina 356 y la práctica actual de la *Kjaswa* en Capachica, pueden ser también observados en las inscripciones que presenta la lámina en la parte inferior; en breves inscripciones indica: “fiesta” y “criollos”, siendo un señalamiento al contexto de la música en términos de temporalidad y de sociabilidad. Presentamos las figuras descritas y un acercamiento a los versos y sus significados.



“INDIOS CRIOLLOS. I CRIOLLAS INDIAS”.
Guaman Poma. Lámina 356



KJASWA DE CAPACHICA
Juan Apaza - Febrero de 2007

Versos:

chipchi llanto
chipchi llanto
pacay llanto
maypin caypi rrosas tica
maypin caypi chiccan uaylla
maypin caypi amancayilla

llanto que llueve
llanto que llueve
llanto que se esconde
dónde? en estas flores de rosa
dónde? en este verde campo/pradera
dónde? en esta azucena.

EI Q'AJJELO DE LOS PUEBLOS AYMARA. **EL ESPACIO COMUNICATIVO DEL CHARANGO**

Para acercarnos al contexto general del trabajo, abordamos una práctica musical que pertenece a diversos espacios de la cotidianidad altiplánica y se constituye en una práctica social que articula, genera y refuerza vínculos de sociabilidad en las comunidades aymara. Esta práctica denominada *Q'ajjelo*³⁰, presenta la conjunción de diversos afluentes expresivos que señalaremos en el desarrollo del presente capítulo. Así como sucede con la *Kjaswa* en cuanto a que su identificación es la de *música quechua*, el *Q'ajjelo* está fuertemente señalado en este contexto como la *música aymara* y, nuevamente, se constituye en un acto central en la comunicación hombres – mujeres y de éstos con sus comunidades.

EL RELATO LOCAL: IMAGINARIOS Y PERSONAJES

El *Q'ajjelo* es posiblemente una de las prácticas que más menciones ha tenido en los relatos locales así como en los enfoques analítico-musicales. Tal bibliografía ha enfatizado desde temprano la existencia de vínculos entre contexto, música y músico³¹ y sus descripciones manifiestan haber sido concebidas a partir de la relevancia de uno de estos planos. El *Q'ajjelo* ha sido definido desde el plano musical como un “género”, como una “danza” desde una mirada coreográfica, como un “baile” desde una mirada escénica y como un “personaje” que “inseparable de su caballo” canta y toca el charango desde la referencia de que quien pone la música en acto es el hombre.

³⁰ La escritura que optaremos será la que propone Félix Paniagua Loza en sus diferentes textos (1981, 1985, 1989, 1993, 2005) y siempre siguiendo el criterio de la fonación local. Sin embargo, en el desarrollo del presente capítulo usaremos diferentes escrituras cuando se trate de señalar sus fuentes. Entre éstas: *Q'axilu* (Según la convención de 1954. Valcárcel 1986), *Kajelo* (Disco del C.M. Theodoro Valcárcel 1963. Valencia 2006), *Qajhelo*, *Qhajelo* o, *Qajelo* (Portugal 1981), *Q'ajhelo* (Patrón 1998), *Cajelo* (Bellenguer 1999), *Q'ajelo* (Oregón Morales y Oregón Tapia 2001).

³¹ Entre los primeros, Emilio Romero en su *Monografía del Departamento de Puno*, publicada el año 1928, señalaba respecto al altiplano que “*La poesía sola no existe sino es acompañada del canto, y éste acompañado por el instrumento musical, el charango*”. (Citado en Valcárcel/Paniagua. 1986: 8)

Más allá de los datos, el texto de estas definiciones señala la presencia de diferentes posturas y enfoques surgidos en el pensamiento del siglo XX, los que se han orientado a documentar y entender esta práctica desde miradas urbana modernista, republicana y costumbrista. Al hacer tales observaciones generales al relato, el análisis de éste sería en si mismo un tema para ser desarrollado desde otras e interesantes perspectivas a la del presente trabajo, sin embargo, estas primeras observaciones nos pone en el centro de una problemática musicológica, cual es, la construcción de significaciones para un hecho musical a partir de una representación narrada que se auto-ubica con prominencia social respecto al contexto de la práctica; al señalar algunas características sociales del *Q'ajjelo*, los relatos dejan reconocer el imaginario cambiante de las últimas décadas respecto a las definiciones de lo “campesino”, lo “indígena”, el “folklore” y otras ideas anexas, desde ellas, el *Q'ajjelo* ha sido un espacio para expresar las contraposiciones respecto a la construcción de una imagen para aquel “personaje”, así estos textos presentan una orientación hacia lo literario más que hacia la práctica musical.

Dando cuenta de los enfoques que ha seguido “el folklore”, algunas descripciones señalan a una danza o un baile escénico el cual debiera ser representado por una o varias parejas, señalando además el desenvolvimiento coreográfico de tal representación; a este mismo imaginario escénico, corresponden las menciones sobre la música, las que enfocan generalmente a los textos de las canciones estableciendo sobre ellas una clasificación temática que designa a los versos como “románticos”, “eróticos”, “viriles” o “de carácter frustrado” entre otros. No obstante, las canciones del *Q'ajjelo* señalan a éste como una práctica amplia y diversa de interrelaciones sociales integradas en el espacio de la música, es sobre estos mismos señalamientos que el relato instala una lectura de índole sociocultural que lo enmarca como “costumbre indígena” o “tradición mestiza”. Finalmente, estos marcos asignados al *Q'ajjelo* hacen su alcance al músico que ejecuta el charango, sobre él, es construido un “personaje” que parece condensar el imaginario modernista y costumbrista de los relatos proponiendo, para señalarlo, analogías literarias tales como el “juglar o trovador cordillerano” (Patrón 1998: 65), el “rapsoda andino” (Valcárcel 1986: 8), “Eros en el altiplano” (Paniagua, citado en Valcárcel 1986: 14) entre

otras; tales menciones, expresan la construcción de imágenes para aquel “personaje” relativas a la ubicación que ha tenido esta práctica musical en los relatos del indigenismo, el folklorismo nacionalista, el discurso de arte o, de una posición que anima su “catalogación y estudio”.

Desde estas perspectivas de representación externa a la práctica, el instrumento musical del *Q’ajjelo* ha recibido también una ubicación de los relatos apareciendo como el “cordófono indio” o como “el único que se ha hecho popular” en el Altiplano. Más que profundizar en estas ideas, son sus connotaciones socioculturales las que constituyen un punto relevante para el presente trabajo: Tales imágenes del charango, cumplirán un rol de orden significativo en la formación de músicas locales en otros espacios de práctica musical como analizaremos en la parte central.

CONTEXTOS Y LOS CONJUNTOS.

PRÁCTICA MUSICAL – PRÁCTICA SOCIAL

El *Q’ajjelo* está constituido por la confluencia de varias expresiones en un espacio de sociabilidad, en este espacio, la práctica musical se constituye en el plano central para articular la comunicación hombres – mujeres y de éstos con sus comunidades. Asumiendo que “*el mundo musical está formado por procesos, estructuras, actitudes, valoraciones, transformaciones, funciones, comportamientos rituales y significaciones*” (Martí 1996), señalaremos algunas características de este complejo contexto concernidas con el proceso musical enfocado en el presente trabajo; el acercamiento al contexto de práctica y a la ejecución del instrumento en tanto *variante* del charango, será desarrollado sobre observaciones, entrevistas y registros de campo y referencias escritas a cerca de los contextos, así mismo, estará apoyado en transcripciones elaboradas para una aplicación determinada y la discografía existente respecto a la música de *Q’ajjelo*. La importancia de considerar algunas grabaciones, radica en que la mediación y difusión de lo local nos permite comprender el transcurso que ha seguido esta música, desde los contextos de sociabilidad inmediata, hacia otros espacios e instancias de sociabilidad.

La práctica del *Q'ajjelo* está enmarcada en el cotidiano del poblador aymara de las localidades ubicadas al sur de la ciudad de Puno. En estas localidades no colindantes con la ribera del lago Titicaca, las características geofísicas del medio se presentan determinantes en cuanto a la definición del contexto como “ambiente de puna” o de “cordillera”; desde ésta definición, las comunidades se identifican como “pueblos cordilleranos”, y su música con características de musicalidad reconocibles en el contexto altiplánico, es denominada como “Huayño cordillerano”. Tomando este reconocimiento local de una *variante* respecto a una expresión mayor y diversa como lo es el Huayño, podemos señalar que la música del *Q'ajjelo* presenta características del Huayño a la vez que, como veremos más adelante, su conformación melódica y rítmica también está asociada con el traspaso de músicas de contextos rituales hacia ésta práctica menos temporalizada, aunque es posible señalar ocasiones de su aparición, ello no significa que su práctica esté enmarcada en una “época” concisa de aparición como en el caso de la *Kjaswa*.

El *Q'ajjelo* como práctica social, es una práctica cotidiana sustentada en la comunicación de los pensamientos, expectativas y sentimientos del poblador aymara mediante el hecho musical, en esta práctica, el canto se constituye en el elemento central de la comunicación a nivel verbal, mientras que la ejecución instrumental sustancialmente asignada al charango, otorga cierto poder comunicativo al músico en el contexto de las personas congregadas a la performance. Luego de estas afluencias entre música, texto literario y espacio social, la danza es una manifestación importante en el *Q'ajjelo*; más allá de una idea de “desenvolvimiento coreográfico”, el acto de bailar el *Q'ajjelo* genera y proyecta vías de sociabilidad asociadas a lo cotidiano, se desarrolla en relativa independencia de los versos y es aparentemente menos ritualizado³², sin embargo, a nivel de lenguaje corpóreo, el acto de bailar el *Q'ajjelo* obtiene significaciones culturales concisas tales como la ritualización del proceso de emparejamiento o la consecución del reconocimiento social de este proceso, o también, la denotación de cierta habilidad corpórea entre los bailarines la cual

³² En relación a la *Kjaswa*, donde la danza constituye el plano relevante sobre el cual es formada la música y al cual son inherentes los versos, y por tanto, su programa de ejecuciones corporales es conciso. Sin embargo, bailar el *Q'ajjelo* también se constituye en una manera de ritualizar el emparejamiento aunque en contextos de sociabilidad más cotidianos.

es significada por los concurrentes al *Q'ajjelo* como cierto dominio de las actividades agrícolas.

Hasta este punto, se puede señalar que la práctica del *Q'ajjelo* articula la manifestación de la música, que en sus canciones señala diversos aspectos del contexto y en su instrumento el rol social del músico, de la danza, entendida como una instancia de vinculación ritualizada entre los practicantes y, los espacios de sociabilidad, que bajo diferentes circunstancias se constituyen en espacios musicales.

REVISANDO

Si hemos analizado que la bibliografía local ha descrito desde diferentes enfoques el *Q'ajjelo*. Todas parecen hacer referencia a una práctica representativa, en la cual son observados ciertos rasgos conductuales del poblador aymara en su espacio festivo. La construcción de estos relatos, simboliza de alguna manera la ubicación que ha tenido aquella música en el contexto sociocultural de lo republicano, así la aparición del *Q'ajjelo* queda tácitamente comprendida como la aparición de un instrumento cordófono en la música de “los indígenas”.

Revisando la presencia del vocablo en documentos anteriores a lo republicano, en el referente mas antiguo respecto al mundo aymara cual es el *Vocabulario de la Lengua Aymara* del año 1612, escrito por Ludovico Bertonio, observamos que este vocablo está ausente en sus diferentes formas de escritura y que hay una ausencia de expresiones fonéticamente aproximadas que puedan señalar algún concepto pertinente a lo musical, lo festivo, lo social o el cortejo. Siendo esta práctica un hecho cotidiano en lo aymara, se puede entender en estas ausencias, que las prácticas musicales fueron ejercidas desde una noción de contextos más que desde una noción de “géneros” autónomamente musicales, esto mismo, se puede observar en gran parte de las músicas andinas, las cuales toman inherentemente la denominación del espacio social o festivo al que corresponden; *Q'ajjelo* señala tal sentido de polisemia y por tanto las ideas para su comprensión estarían no necesariamente basadas en términos etimológicos.

La conceptualización que actualmente recibe el *Q'ajjelo* en la bibliografía, está basada en la vinculación del vocablo con la palabra *Q'ajju*, la cual significaría *joven* o más concisamente hombre joven. Ampliamente, el escritor y músico puneño Félix Paniagua Loza ha señalado desde la década de 1970 que la palabra *Q'ajjelo* “deriva de la palabra aymara *Q'ajju*” (Paniagua 2005: 52)³³, indicando que “añadiendo el sufijo gutural explosivo JELO” quedaría significada sonoramente, la “expresión de contento y de protesta del hombre colla-aymara” ya que tal expresión presentaría musicalmente “matices autóctonos [...] que no tienen analogías” con la música de otros pueblos aymara. Esta referencia etimológica está frecuentemente citada en los textos y surge como una paráfrasis a la idea también difundida en lo quechua, que la palabra *Huayno* o *Wayno*, como género musical, deriva del vocablo *Huayna* o *Wayna* que significa *joven*, desde esta equivalencia significativa entre *Huayna* y *Q'ajju* en lo quechua y lo aymara respectivamente, es enfatizada la idea de que “este baile es de la juventud” (Portugal 1981: 145).

Entre otras menciones menos frecuentes encontramos el planteamiento de que *Q'ajjelo* sería una onomatopeya del golpear el látigo o *zurriago* (Citado en Valcárcel 1986: 14) que porta el “personaje” y lo hace sonar como signo de “valentía” y de “virilidad”; ligado a estos imaginarios, está la idea de que aquellos “indios rebeldes deciden amansar los caballos salvajes [y] aquí surge el *Q'ajelo*” (Gerardo Barboza citado en Oregón Morales, Oregón Tapia 2001: 154), y por tanto “*Q'ajjo*, [...] quiere decir hijo del hombre andino” (Oregón Morales, Oregón Tapia). Finalmente, indicamos que desde aquel enfoque etimológico, una escritura frecuentemente señalada como la “forma indígena”, presenta el uso de los vocablos *Q'axu* o *joven*, y de allí *Q'axilu* o baile de los jóvenes.

³³ En la cita indicamos el año 2005 como año de la publicación, sin embargo este texto fue concluido y prologado el año 1977.

CONTEXTOS

En el Altiplano, algunos poblados aymara están ubicados al norte del lago Titicaca, luego de una región central donde los pueblos son quechua, hacia el sur del lago se ubican nuevamente poblados aymara, estos últimos, localizados hacia la cordillera real, se denominan “pueblos cordilleranos” y la base de su desarrollo comunitario es ya no la pesca sino la agricultura; el contexto agrícola incluye a la actividad de ganadería y un complejo de actividades interrelacionadas entre sí y el centro de vinculación social - ritual o el centro cosmogónico está constituido en la chacra; el cotidiano agrícola de la chacra enmarca la mayor parte de los espacios para la práctica del *Q’ajjelo* y por tanto su temática denota instancias de producción, trabajo, comunidad, familia, fiesta y sociabilidad, entre otros casos, es la práctica misma del *Q’ajjelo* la que sitúa otros espacios asociados a la sociabilidad como pueden ser las plazas o ciudades.

Para mencionar algunos pueblos donde la práctica del *Q’ajjelo* tiene mayor presencia, podemos señalar las localidades de *Platería*, *Chucuito*, *Acora*, *Pichacani* y *Laraqueri* correspondientes a la provincia de *Puno*, también a los pueblos ribereños de *Ilave*, correspondiente a la provincia de *El Collao* y los de *Juli*, *Pomata* y *Yunguyo* correspondientes a la provincia de *Chucuito*. Para el presente acercamiento tomaremos ejecuciones musicales provenientes del distrito de *Acora*.

En la bibliografía local, Félix Paniagua menciona importantes ocasiones de práctica del *Q’ajjelo* dejando señalado que corresponden a espacios de la actividad agrícola, de la sociabilidad y de la ritualidad; entre los primeros, menciona las faenas del arranque de quinua, las que terminan en fiesta por las noches donde se canta y baila, así mismo, menciona el “*chuñawi*” o lugar de hacer el *chuño*, donde son improvisadas pequeñas casas o “*musiñas*” para el cuidado del producto en las que se realizan iguales celebraciones nocturnas con música de charango; entre los espacios ligados a la sociabilidad en tanto fiesta o celebración social, menciona las despedidas de viaje o reuniones de “*jacharpayaña*”, las “pedidas de mano” que son articuladas por el canto, los matrimonios, onomásticos de los niños y las reuniones para establecer

compadrazgos; por su parte, los espacios enmarcados en una práctica ritual, serían la ceremonia del “*rutuchi*” o primer corte de pelo a los niños en la cual se baila el Q’ajjelo entre compadres, quienes quedan así vinculados por esta celebración, están también los rituales del cruce simbólico de las llamas para fertilizar su reproducción, el ritual de esquila de ganado, la ceremonia colectiva del “*challtaña*” o pago a la tierra con licor realizada con ocasión la compra de algún objeto o animal y, la “techumbre” de la nueva casa y sus vínculos de “apadrinaje” (Paniagua 1985: 35-36) establecidos entre pobladores aledaños y siempre articulados por la música. Otros espacios vinculados al contexto de la ciudad, son las “fiestas patronales” o fiesta de un determinado santo del calendario católico, en las cuales las calles y plazas de un pueblo son el espacio donde, “entre cigarros, coca y alcohol”, los pobladores que llegan de comunidades periféricas “cantan sus inspiraciones” y, mientras que “cantan y danzan espontáneamente con sus charangos” concretizan sus “conquistas amorosas”. (Paniagua 1985: 38)

Por otra parte, José Portugal señala en referencia al contexto, que “el escenario del Qajhelo [...] no es ningún lugar determinado” en tanto que no tiene una “fecha establecida” y su significación no correspondería a “elemento mítico” alguno; señala en cambio que el contexto de práctica puede ser “cualquier oportunidad de hacer libaciones” tales como la celebración de un matrimonio o del “*rutuchi*”, y que sus lugares serían la puerta de la capilla del pueblo o la casa familiar “en el campo”, este último lugar, dejaría entonces “restringido” el baile a “baile de pareja única” y por tanto es un baile que “no dramatiza ningún acontecimiento” sino que expresa espontáneamente aquello relacionado a “la edad del amor”. Desde estas imágenes “del campo”, menciona que “el escenario” del Q’ajjelo en el hábitat cordillerano “es una pampa, una lomada, una quebrada, una rinconada o al pie de un picacho [...] con el telón de fondo de los cerros nevados [y] picos escabrosos” (Portugal 1981: 146)

En las entrevistas de campo, algunos de estos contextos han sido señalados por diferentes músicos charanguistas que han participado en la práctica del Q’ajjelo el tiempo que son ejecutantes del instrumento, en sus declaraciones

se hace también frecuente la relevancia del charango en cuanto a su vinculación con el canto y de éste con circunstancias cotidianas más que con circunstancias temporalizadas. El charanguista Ismael Serruto Bellido³⁴, menciona un importante espacio que no había sido considerado en los relatos, desde su experiencia en la provincia de *Pichacani*, se refiere al *Q'ajjelo* como el espacio de transmisión y aprendizaje del charango.

“... Mi papá aprendió de chiquito, don Lisandro nació ahí [en la provincia de Pichacani], aprendió ahí, difundió ahí y acá en Puno sus q'ajjelos [...] era bien buscado, lo conocían y llevaban a cualquier compromiso, tenía sus composiciones de música cordillerana del Q'ajjelo, entonces yo le aprendía allí, donde tocaba, tratando de imitarlo, él era un maestro y en la familia ha quedado como herencia esto del charango, yo tengo hermanos que también tocan...”
(Serruto 2004. Entrevista personal)

Esta transmisión familiar es relevante en las provincias cordilleranas aunque no así en el contexto de las ciudades³⁵, puesto que está relacionada con el prestigio social del que son poseedores los charanguistas en el contexto cordillerano; ellos no sólo concurren a los espacios cotidianos de práctica sino que su presencia pueden también generar aquellos espacios “espontáneos”, es decir que la puesta en acto de su música constituye instancias de sociabilidad donde el músico charanguista narra los hechos cotidianos ante una congregación de personas. Las ocurrencias de esta práctica musical, están no sólo determinadas por la pre-existencia de un espacio específico que las genera, sino que su ocurrencia también puede generar ciertos espacios sociales o modificarlos.

³⁴ *Ismael Serruto Bellido* (49), músico nacido en Puno con ascendencia de Pichacani. Menciona a su padre *Lisandro Serruto Calvo* quien fue charanguista de la *Estudiantina Pichacani* y participó en la grabación del disco *Ingratitudes*. Esta mención aparece en el disco “*Estudiantina Pichacani. Lo mejor... 31 años*”. Por otra parte, *Lisandro Serruto* aparece en un texto de Félix Paniagua mencionado como uno de los “destacados intérpretes del charango del departamento de Puno” y como representante del distrito de Pichacani. (Paniagua 2005: 118).

³⁵ Al respecto, frecuentemente los charanguistas de las ciudades han señalado que su aprendizaje no fue abiertamente familiar sino que fue oculto. En el contexto “modernista” tocar aquel instrumento tenía connotaciones de desprestigio familiar y social.

CONCURSOS

En cuanto a las observaciones realizadas en el Altiplano entre los años 2003 y 2008, los espacios de práctica se han presentado diversos. En algunos casos, el *Q'ajjelo* aparece en espacios escénicos de las ciudades como una representación musical y danzaria ejecutada por pobladores provenientes de provincias y residentes en la ciudad, ésta modalidad escénica es aquella que ha tenido mayor atención por parte de los relatos en tanto que sus descripciones han sido construidas a partir de lo expresado en tales “coreografías”, aparecen así las disyuntivas respecto a la idea de si “es una danza de pareja sola” o si “es un baile mayoritario”. En otros casos como es en el contexto de la fiesta de Candelaria, su práctica aparece en una modalidad de comparsa, en la cual, con un conjunto de cuatro a seis músicos baila un colectivo de parejas de diferentes edades, en aquel contexto el *Q'ajjelo* tiene carácter de representatividad respecto a la localidad de la cual proviene la comparsa, por tanto, podemos entender estos grupos como espacios extendidos de sociabilidad que generan los pobladores, músicos y bailarines quienes se organizan en la conformación de una comparsa de *Q'ajjelo* para “hacer presente” a su provincia en la celebración central, es decir que tal modalidad colectiva es una práctica básicamente instituida para la fiesta y que su eje participativo es la representatividad local, en este caso, en el espacio del “Festival del conjuntos autóctonos” de la fiesta de Candelaria; pertinente a este panorama mencionamos algunas denominaciones que toman los conjuntos denotando tales representatividades, estos son: “*Auténticos Karabotas de Pichacani*”, “*K'ajelos San Juan de Dios de Pichacani*”, “*K'ajelos Estudiantes Larqueri*” y “*Kajelos Yunguyo-Chamacuta-Acora*”.



Integrantes del conjunto *Kajelos Yunguyo-Chamacuta-Acora*.
Charanguista: *Vicente Ccama Mamani* (Ácora) –Febrero de 2007



Conjunto *Auténticos Karabotas de Pichacani*
Charanguista: *Marcelino Paredes* (Pichacani) –Febrero de 2005

En cuanto a la conformación instrumental de estos conjuntos, el rol musical del charango es conciso, constituye la base metálica y redoblada de la música y “marca las partes” o secciones de la ejecución, a su vez el charanguista o uno de ellos si el grupo incluye a dos, es quien canta y lidera los versos, su ubicación en la performance es en el centro de la agrupación y en torno a él

quedan ubicados los músicos que “lo acompañan” ejecutando la guitarra, la mandolina y el acordeón. Finalmente, en este mismo contexto festivo, hemos observado instancias de práctica que podrían no ser señaladas como escénicas ni de comparsa, sino, que hacen su aparición como la manifestación de una instancia familiar o como un momento espontáneamente surgido para cantar las circunstancias del contexto y a la manera cotidiana; los lugares de esta práctica han sido aquellos no señalados para el paso de las comparsas o conjuntos, y que por sus características generan otras instancias de sociabilidad, estos lugares fueron los parques, plazas menores, espacios deportivos y tiendas de venta de bebida o alimentos, en estos casos, la música ha estado constituida por canto y charango con acompañamiento “bordoneado” de guitarra³⁶.

EQUIVALENCIAS

Desde el panorama del contexto de práctica señalado para el *Q’ajjelo*, podemos indicar que estas mismas características contextuales están presentes en otras expresiones de música y danza correspondientes a diferentes comunidades andinas ubicadas fuera del Altiplano, entre estas, en

³⁶ Consideramos importante describir la ejecución del “bordoneo”.- En estos contextos, la guitarra es el instrumento mas frecuente de acompañamiento y su rol musical, concisamente, es ejecutar una melodía en las cuerdas mas graves a la cual se denomina “bordoneo”, la melodía del bordoneo es considerada propiamente como un acompañamiento y por tanto su ejecución es continua y en simultaneidad con el canto y el charango. “Bordonear” significa producir estas melodías con el accionar del dedo pulgar de la mano derecha sobre las cuerdas graves del instrumento, este elemento es constante y continuo y tiene la relevancia musical en cuanto a la función de la guitarra como instrumento de acompañamiento, por lo tanto, la participación de otros dedos y en las cuerdas agudas es esporádica y ocupa planos musicales menos relevantes. Por su parte, la mano izquierda permanece en la posición de los acordes permitiendo que las cuerdas pulsadas continúen en vibración, a su vez, al ejecutar la conducción de las melodías, acciona los dedos al interior de tales posiciones, los pasajes melódicos del bordoneo están entonces en gran medida basados en el esquema digitativo de los acordes, y sobre ellos, la conducción consiste en reiteraciones de la nota fundamental del acorde, bordaduras aplicadas a esta nota cuando el acorde permanece por varios pulsos y, pasajes escalísticos de nexos entre las fundamentales de los acordes. Por otra parte, en tanto que la conducción melódica del bordoneo es variable e improvisatoria, algunos pasajes siguen y corresponden al sentido melódico de la canción aunque siempre en intervalos determinados por el esquema digitativo. Musicalmente, respecto a la presencia del “bordoneo” en la conformación mixta del *Q’ajjelo*, su basamento está en la reiteración continua de los “pasos” o pulsos y en la acentuación de ciertos puntos de la canción lo cual enfatiza el carácter rítmico en la performance, esto mismo, señalan un traspaso de los golpes del bombo a los sonidos graves de la guitarra ya que “bordonear con buen peso” significa imprimir mayor sensación percusiva a la cuerda o “bordón”, el guitarrista logra este efecto en su ejecución mediante el giro de la muñeca hacia abajo, a manera de golpear un bombo, y, la colocación del dedo pulgar con rigidez, a manera de baqueta; la conjugación entre charango y guitarra en el plano instrumental del *Q’ajjelo*, estaría así vinculada a un modelo musical subyacente donde los componentes son lo melódico a nivel de densidad, lo “redoblante” presente en el rasgueo y, lo vibrante-percusivo del bombo presente en los sonidos graves y gruesos del “bordoneo”.

Cotabambas en el departamento de Apurímac, en Chumbivilcas en el departamento del Cusco y, en Sarhua en el departamento de Ayacucho. No obstante existen considerables distintivos locales en cuanto a la performance de cada una de ellas, sus características compartidas estarían referidas a las funciones de sociabilidad que asumen en sus respectivas comunidades lo cual nos permite señalarlas como prácticas equivalentes.

LA MÚSICA DEL Q'AJJELO.

MUSCALIDAD, TRASPASO Y TRANSFORMACIÓN

La música del Q'ajjelo ofrece diversos aspectos para el análisis en cuanto a su constitución como expresión cantada e instrumental; antes de ahondar en un enfoque musical relacionado al instrumento, mencionaremos aspectos de la temática literaria en tanto que en ella está significados ciertos elementos de la musicalidad que, de acuerdo al desarrollo de la presente investigación, serían determinantes en la formación de los “*toques*” del charango.

Si bien hemos señalado que la temática de los versos es amplia, esto nos remite a la asunción que han reiterado los relatos al indicar que “narra experiencias del cotidiano”, sin embargo, Félix Paniagua³⁷ hace importantes alcances respecto a la creación de estas canciones señalando a modo general la existencia de al menos dos contextos temáticos, desde los cuales se generarían los versos para el Q'ajjelo por dos sentidos distintos. Respecto al primer contexto, indica que “en las fiestas patronales [...] aparecen los ‘jaucas’ cantando y acompañándose en sus charangos [...] difundiendo sus inspiraciones” (Paniagua 1985: 36), estas inspiraciones corresponderían a una temática determinada por el espacio y las acciones de aquellos personajes denominados “jaucas”, quienes, desde su anonimato connotado en esta misma narración, serían aquellos músicos “caracterizados por sus manifestaciones de

³⁷ Félix Paniagua es músico charanguista y profesor quien nació en 1920 en el distrito de Pomata, recorrió “todas las provincias del altiplano aymara” antes de su llegada a la ciudad de Puno y, en el contexto local, es el autor que más ha publicado sobre este tema, debido a que en sus experiencias como profesor pudo “recopilar innumerables canciones de Q'ajjelo” y mediante ellas “conoce el mundo aymara” (Paniagua 2004. Entrevista personal). Desde los inicios de 1960 fue charanguista del Centro Musical Theodoro Valcárcel con el que grabó dos discos y posteriormente, en 1986 es publicado un cancionero con 25 canciones recopiladas de temáticas diversas, y junto a ellas, un casete donde canta en aymara con el acompañamiento de su charango.

astucia, embriagados de bohemia, [...] transhumantes y creadores de q'ajjelos" (Paniagua 1985: 37), ello supone que los versos y sus caracteres de musicalidad, estarían referidos a la llegada de estos personajes a "la ciudad" y sus consecuentes acciones de "astucia" y "bohemia". En un segundo contexto señala al "aymara cordillerano, pastor agrícola [...] que canta su desconfianza, [...] con sus expresiones de amor, génesis de sus inspiraciones y creaciones de q'ajjelos" (Paniagua 1985: 37), ésta mención enfatiza en diferenciar estos versos de los anteriores respecto a que su ubicación es ya no la ciudad sino el espacio de lo "cordillerano" y "las expresiones de amor" que estarían ligadas a aquella "desconfianza" atribuida a los pobladores aymara desde el imaginario de los relatos. Para relacionar estas descripciones con el enfoque del plano musical, citamos un texto del mismo autor en el que sintetiza aquel panorama de diversidad y entremezcla las diferenciaciones antes expresadas; en una descripción poetizada concilia estas diferenciaciones entre los lugares y espacios del Q'ajjelo cuando refiriéndose al "Huayño y su geografía", señala que los "huayños inspirados en las duras noches de lluvias o nieve, en las bohémias cordilleranas de personalidad rebelde, con mensajes de libertad en la verticalidad de su paisaje [...] son los llamados q'ajjelos" (Paniagua 2005: 51).

Si bien la mención al "huayño" es una manera de señalar el plano concisamente musical de la amplia práctica del Q'ajjelo, en las menciones a la "inspiración" y a los "mensajes", está semantizada la idea de que el huayño es una expresión cantada; desde tal premisa, podemos comprender el caso de algunos huayños que han sido asumidos como canciones de Q'ajjelo a partir del uso del charango en su acompañamiento, la sonoridad del cordófono se constituye así en un elemento inmanente para el traspaso de una determinada música, cantada o instrumental, al repertorio musical del Q'ajjelo.

MELODIAS Y VERSOS

En cuanto a lo instrumental, el traspaso de algunas músicas por modalidades expresivas de distintos contextos está presente también en el Q'ajjelo, de lo instrumental a lo cantado, los componentes del traspaso están relevantemente en lo melódico. Algunas canciones frecuentemente presentadas como Q'ajjelo y por tanto con acompañamiento de charango, presentan vínculos melódico

rítmicos con melodías correspondientes a otras músicas, como pueden ser aquellas ejecutadas en colectivo de flautas, y que pertenecen a una determinada danza o a más de una expresión musical de contextos distintos; a la ubicación de este sentido melódico que es común a más de una música denominaremos *soporte melódico común*, ya que su representación, puede brindar una noción musical de soporte a la presencia de una gama de caracteres melódico-rítmicos que serán necesariamente diversos, tanto en relación a los caracteres instrumentales generales de cada música, entendidos como *caracteres fundamentales*, como en relación a las variantes particulares existentes en cada una de ellas, entendidas como *caracteres distintivos profundos*³⁸.

En lo cantado, considerando que los versos del *Q'ajjelo* corresponden a espacios cotidianos de práctica, las estructuras literarias de algunas canciones señalan que en su conformación y su cambio de versos, subyace cierto carácter improvisatorio³⁹, en este caso, la constitución rítmico-melódica de las canciones, señala la presencia de bases melódicas pre-existentes en la memoria musical del cantor, sobre las cuales son configuradas las *variantes rítmicas* en correlación al número de sílabas del verso y a la disposición de los acentos en el idioma aymara, es decir, que tal tema actúa como el *soporte melódico* sobre el cual está sustentada la composición de los versos sea de manera “improvisada” o “inspirada”. Tales categorías locales acuñadas desde la creación literaria, dicen también de los procesos y la funcionalidad comunicativa de las canciones como agentes de traspaso.

³⁸ Respecto a la idea de “profundidad” en lo melódico, en la transcripción presentaremos las relaciones de similitud melódico-rítmica existente entre tres músicas: *Pinkillada*, *Tabalsikus* y una canción de *Q'ajjelo*. La observación que estas músicas comparten un mismo modelo melódico, sería una idea aproximada a delimitar una “línea melódica” básica, que en términos de *Schenker* correspondería a la “ur satz” o la melodía profunda y que en términos de *Retti* constituiría la “sustancia” melódica. Sin embargo, el concepto de “profundidad” pertinente para el presente trabajo, estará aplicado no a una noción general y sintetizada de la melodía, sino a los caracteres musicales particulares, los que en el contexto de la práctica operan como rasgos locales o rasgos distintivos profundos.

³⁹ Este supuesto ha sido advertido por Paniagua (1985) y Bellenguer (1999). En el marco del presente trabajo, el factor de improvisación literaria que pudiera estar presente en las canciones del *Q'ajjelo*, es pertinente entenderlo junto con la aparición de variantes rítmicas en la melodía, las que al emerger en la performance con carácter improvisatorio, señalan elementos culturales profundos de la expresión verbal y musical de lo aymara, que cuando aparecen en el canto operan también en la formación de los “toques” del charango.

Como un ejemplo para reconocer estos procesos, presentamos la canción de Q'ajjelo denominada *San Juan aruma*⁴⁰ la cual presenta una gama de figuraciones rítmicas o *variantes* rítmicas que podrían ser señaladas como características de la música del Q'ajjelo. La aparición de estas *variantes*, obedece a la generación de subdivisiones rítmicas en el canto, configurando una sensación de “sincopación” interna en cada “paso” rítmico o pulso y la acentuación de estas figuraciones de acuerdo a lo expresado por los versos; es importante señalar que el habla aymara presenta de manera intrínseca ciertas acentuaciones y prolongaciones fonéticas que son reproducidas o enfatizadas intencionalmente en la expresión musical cantada. Tanto aquella idea de “sincopación” como la acentuación de los vocablos al interior de características globales de entonación en el habla, son entonces elementos inherentes a los versos del Q'ajjelo, ya que por una parte, configuran las estructuras literarias y por otra, expresan una manera de cantar que en el contexto altiplánico es reconocida como una musicalidad aymara. Presentamos para este análisis los versos de la canción *San Juan aruma* en sus textos aymara y español, donde observamos que sobre la misma forma literaria, la cantidad de sílabas (señalada entre paréntesis) es diferente en cada caso puesto que corresponden a distintas maneras de configurar las variantes rítmicas o a distintas ubicaciones de estas variantes en el transcurso de los versos, lo cual genera también diferentes acentuaciones (señalados con subrayado).

Versos de *San Juan aruma*⁴¹:

AYMARA.

ESPAÑOL

San Juan aruma macht'awlayku (9)

En noche de San Juan por beber, (9)

San Juan aruma macht'awlayku (9)

noche de San Juan por beber (8)

kullakitampi tumpistay (8)

me celaste con tu hermana (8)

kullakitampi tumpistay. (8)

con tu hermana me celaste. (8)

⁴⁰ *San Juan aruma* significa “la noche de San Juan”. En la canción el cantor narra sus experiencias en dicha fiesta ligadas al contexto del alcohol y su relación de pareja. Han sido grabadas versiones en aymara y español como veremos más adelante, entre las cuales es posible reconocer la formación de las variantes rítmicas.

⁴¹ Transcripción del CD “Eternas canciones aymaras” del grupo *Wiñay Q'ajjelonaka* (p.19), donde consigna: “Documentación: Fèlix Paniagua Loza” y “Revisión de los textos en aymara: Idelsa Mestas Delgado (p.2).

Umanta <u>si</u> sa machanta <u>si</u> sa (10)	Por <u>be</u> ber, por emborracharme, (9)
umanta <u>si</u> sa machanta <u>si</u> sa (10)	por <u>be</u> ber, por emborracharme, (9)
<u>u</u> tuma punkuru qhanta <u>ti</u> tayta (11)	en tu <u>pu</u> erta me dormí, (7)
<u>u</u> tuma punkuru Ikitayta. (10)	en tu <u>pu</u> erta me_amanecí. (8)

Luego de estas observaciones a la configuración rítmica del canto, indicamos que sin tales variantes o sincopaciones, ésta misma canción aparece a modo de melodía básica en una música de *Pinkillada* que corresponde a la “época de carnaval”, no obstante, más allá de tal melodía básica, la plenitud instrumental de la *Pinkillada* cuenta con otras figuraciones rítmicas que la caracterizan y con recursos melódicos propios de estas flautas. Aquella melodía ejecutada en *pinkillos* esta vinculada con *San Juan aruma* en cuanto a que comparte un *soporte melódico común*, sobre el cual, *San Juan aruma* se constituye en canción de *Q’ajjelo* a través de las variantes rítmicas configuradas por los versos. Desde este mismo enfoque al traspaso de músicas y contextos, esta melodía básica nos remite también a otra música que corresponde a los *Tablasikus*, es decir que bajo las propias características de figuración rítmica y formal de esta música, queda nuevamente en evidencia una correlación melódica con la *Pinkillada* y por tanto con *San Juan aruma*, de esta manera, la idea de aquel *soporte melódico, común* a estas expresiones musicales, será aplicativa al presente trabajo en cuanto a la transcripción de los aspectos melódico-rítmicos.

Presentamos la transcripción de estas tres modalidades enfocando su que relación esta basada en el traspaso de un *soporte melódico común*, ligado a éste, señalamos la presencia de algunos *caracteres fundamentales* de cada modalidad en cuanto a sus figuraciones rítmicas y alturas aproximadas, y así mismo, respecto a la modalidad cantada constituida por *San Juan aruma*, observamos las variantes rítmicas que han sido generadas por el canto aymara y español⁴².

⁴² La versión transcrita como *Q’ajjelo en aymara*, corresponde a la ejecución del *Centro Musical Ácora*, incluida en el disco “*Lo mejor*” integrando una compilación de tres canciones a la que han titulado “*Achachi Prado*” (primera canción de esta terna), donde “*San Juan Aruma*” está ubicada como segundo tema. La versión transcrita como *Q’ajjelo en español*, corresponde a la ejecución del grupo *Wiñay*

Relaciones melódico-rítmicas de *San Juan aruma*
 Versiones cantadas de: *Centro Musica Acora* (en aymara) y
 grupo *Wiñay Q'ajjelonaka* (en español)

Pinkillada
 +/- 97

Tablasikus
 +/- 105

Q'ajjelo en aymara
 +/- 90

Q'ajjelo en español
 +/- 90

Soporte melódico común

Melodía profunda

(Referencia de audio: Track 5)

CANTO

Así como los versos configuran lo rítmico a niveles internos, la manera de cantar los versos en el *Q'ajjelo* corresponde a una musicalidad que es inherente al carácter expresivo de lo literario, el cantor recurre a una “voz ronca” y que enfatiza el sentido de lo narrativo mediante la anticipación o prolongación portamentada de algunas sílabas lo cual denota su conocimiento sobre las actividades del contexto que son narradas. Puesto que esta manera de expresar el cotidiano mediante canciones, adquiere niveles semánticos que sobrepasan a una funcionalidad estrictamente narrativa de los versos, muchos

Q'ajjelonaka incluida en su disco “*Eternas canciones aymaras*” donde es cantada alternando los versos aymara y español.

de los textos expresados en el Q'ajjelo, sea por vías de la "improvisación" o de elaboración previa de "inspiraciones", aquellos contenidos "no se podrían decir sin cantar el Q'ajjelo" (Serruto 2004, entrevista), esto quiere decir que en el espacio significativo del Q'ajjelo, la comunicación del texto es mas que lo sintáctico, una expresión articulada con la práctica del canto.

PERCUTIVO

Si hemos señalado que las melodías del *Q'ajjelo* están relacionadas con músicas de aerófonos, debemos recordar que en la conformación de la *entidad sonora* basada en la ejecución colectiva de flautas, se hace también presente la ejecución de un determinado instrumento membranófono o grupo de membranófonos dotando de una *base sonora percutiva* a la música. En este caso, retomando la música de *Pinkillada* como modalidad relacionada, señalamos que su instrumento acompañante es la "Tarola" o tambor pequeño tocado con dos "baquetas", y en otros casos, la "Caja" o tambor grande tocado con un "Mazo"; en ambos casos, los instrumentos son dotados de un accesorio "redoblante" que consisten en la sucesión de espinas prendidas en una cuerda, la cual es extendida y tensada paralelamente a una de las membranas para obtener la re-percusión de cada toque. La ejecución musical de los tambores, consiste en la reproducción del sentido melódico-rítmico de la música de las flautas, es decir que la ejecución de la Tarola o la Caja, en términos musicales del colectivo, no está signada por una reiteración neutra o isométrica de patrones rítmicos estables, sino que su acción musical también se sustenta en reproducir el *soporte melódico*, en este caso, mediante la ejecución de los acentos entre medio de la gama de toques. Esto señala que los tambores al reproducir la melodía, producen sobre ella una constante sonora "re-doblada", en primera instancia, por el efecto del accesorio redoblante, y en segunda instancia por la ejecución intencional del músico, quien replica las *variantes rítmicas* ejecutando con las dos baquetas a modo de apoyaturas rítmicas y en otros casos prolonga la base percutiva ejecutando trémolos a los que denomina "redobles".

Esta característica "redoblante" generada por los tambores al producir acentuaciones, replicaciones de las figuraciones rítmicas y prolongaciones

tremoladas, es la misma que traspasa a la música del *Q'ajjelo* en tanto que su instrumento, el charango, está dotado de cuerdas, pareadas y resonantes, que han de ser pulsadas “repicadas” y “redobladas”. En la ejecución del charango, la acción de la mano derecha a la que se denomina “Rasgueo”, actualizará estos mismo elementos mediante el resaltamiento de acentos, la replicación o prolongación de sílabas y el redoblamiento de las variantes rítmicas del canto; el rasgueo se constituye así en el elemento equivalente de aquella base sonora percutiva de los tambores constituyéndose de esta manera en la base para el canto y generando el carácter propiamente danzario del *Q'ajjelo*. Como analizaremos más adelante, este comportamiento rítmico del charango configura la formación de una gama de “toques” que serán los *caracteres distintivos profundos* que han de ser llevados a otros espacios musicales.

“GÉNEROS”

Entre el repertorio del *Q'ajjelo*, es posible distinguir que un mismo modelo melódico está presente en más de una canción, no obstante tal similitud, estas canciones son consideradas en el contexto como “canciones diferentes” en tanto que difieren en la temática literaria, en los versos que modifican las variantes melódico-rítmicas, y por tanto, en los títulos de las canciones ya que denotarán espacios diferentes. Como en el caso de *San Juan aruma*, generalmente el primer verso de la primera estrofa es asumida como el título de la canción, esta constante, señala que el nombramiento y reconocimiento de las canciones es prominentemente por vías denotativas de lo contextual más que por alguna abstracción o poetización que pudiera hacerse presente a modo de título, así una canción de *Q'ajjelo* será considerada “diferente” a otra, que compartiendo el mismo modelo melódico, presenta versos diferentes y por consiguiente el título será diferente.

La misma asunción de “canciones diferentes”, se hace presente cuando una melodía de *Q'ajjelo* ha sido traspasada a otra práctica musical, o “género musical” siguiendo las categorías locales, como puede ser al “*Huayño pandillero*”. En este proceso de traspaso, los versos son considerados ya no modificaciones o traducciones sino “composiciones” literarias en tanto que señalan otras temáticas y contextos; la idea que “se trata de otra canción”

corresponde también a una determinación local de funcionalizar una canción en otros contextos musicales como una canción “de otro género musical”. Una observación pertinente a este punto, es que en el contexto de las prácticas musicales urbanas, frecuentemente la atribución de una “obra” a un determinado “compositor”, es asumida, declarada o tácitamente, en el hecho que el músico transcribió una melodía local y creó sobre ella los nuevos versos, generando así las *variantes melódico-rítmicas* que la han de distinguir como “canción diferente” a la anterior, o en este caso, como una canción de ciudad y en idioma español; desde esta observación, la presencia de canciones de Q’ajjelo en “otros géneros musicales”, tiene implicancias no sólo en el cambio de contexto, temática literaria y modalidad de expresión musical, sino también en la asunción de un “autor” para aquella obra que hasta entonces estaba consignada como “anónima” desde la mirada urbana.

Parte de la música escrita, producida en el Altiplano durante el siglo XX ha seguido esta modalidad de composición, no obstante, tanto en los espacios primigenios de práctica como en los espacios del traspaso, las canciones se constituirán en “canciones diferentes” y por lo tanto cada una de las modalidades musicales corresponderá a un espacio donde la canción ha de ser actual, esto significa que la diversidad de los contextos otorga posibilidades de coexistencia a una melodía en más de una modalidad y los *caracteres fundamentales* se transcontextualizan configurando diferentes formas y *caracteres distintivos*.

Para analizar este caso, presentamos una canción señalada con el título de “*AHUATIRI*”, publicada en la *Antología de la Música Puneña* consignando a modo de autor a “Julián Palacios” (CORPUNO 1986)⁴³, *Ahuatiri* significa

⁴³ La transcripción melódica habría sido realizada por Julián Palacios Ortega (Puno 1937) quien “... ha transportado al pentagrama dulces melodías de huayños” (Paniagua 1989: 107). Aunque la fuente no consigna segundo apellido, Palacios Ortega es hijo de Julián Palacios Ríos (Santa Rosa de Juli 1887 - 1974) de quien Félix Paniagua indica que “...entre 1910 [...] escribió un cancionero escolar trilingüe para niños campesinos y llegó a tener una colección de música aymara de treinta q’ajelos o huayños cordilleranos” (Paniagua 1989: 27). La selección de “7 Q’AJELOS” publicados en el “VOLUMEN VI. Obras para coro, música popular e instrumentos nativos” del texto citado, que incluye “AHUATIRI”, pertenecen al corpus de canciones citadas por Paniagua como la “colección” de Palacios Ríos, parte de la cual fue posteriormente publicada por Virgilio Palacios (2008).

“pastor” o, en el contexto de los versos “pastorcillo”, y presenta versos en aymara que narran una conversación dirigida al pastor de alpacas en el espacio de la chacra. Esta misma melodía es conocida en la práctica urbana de la “Pandilla”, es ejecutada por estudiantinas para el baile de alguna comparsa en las fiestas de Carnaval y es cantada con versos en español que poetizan un romance en el espacio social de la ciudad; con el título de “Negros y grandes”, la canción es asumida en aquellos contextos como un “Huayño pandillero” y por tanto es ejecutada con menos agilidad que el Q’ajjelo en cuanto a su tempo y carácter. En tanto que *Negros y grandes* debe resaltar su diferenciación de *Ahuatiri*, mas allá de las variantes melódico-rítmicas y los cambios de instrumentación y temática, presenta una transformación que corresponde con la estructura general de la modalidad danzaria del Huayño pandillero; esto es, una sección adicional a la que se denomina “puente” con la cual las canciones quedan constituidas, en cuanto a forma, en canciones del “género pandillero”⁴⁴. Con éstos cambio en niveles de musicalidad y temática literaria, *Negros y grandes* es difundida por la grabación cantada e instrumentada para estudiantina por el *Centro Musical Theodoro Valcárcel*, a partir de la cual se asume una autoría que es consignada al músico puneño Néstor Molina Galindo (1911 - 2003).

⁴⁴ Así como la mayoría de canciones de *Q’ajjelo* presentan forma binaria, las canciones de *Huayño pandillero* presentan en su mayoría una tercera sección constituida por el “puente” y la “repetición” y luego, por la reiteración de este nuevo fragmento. En cuanto a la forma literaria, ésta sección corresponde primero a un estribillo de cuatro o cinco sílabas que es cantado de manera acentuada, y luego, a una “repetición” del verso final que se canta seguidamente, esta correspondencia entre “puente” y “repetición” constituyen una nueva frase binaria la que será reiterada como “otra vuelta” dando conclusión a la estrofa. En cuanto a la instrumentación, la melodía del estribillo o “puente”, es enfatizada melódicamente por todos los instrumentos de la estudiantina los cuales “repican” de manera homófona, luego de producir este pasaje denso y acentuado, la “repetición” de la última frase vuelve a su textura de acompañamiento y, siguiendo a los versos, esta nueva frase binaria constituida re-expositivamente será también reiterada como “otra vuelta” para terminar el ciclo del tema. Si bien la forma literaria del *Huayños pandillero* ha sido configurada en esta forma, debemos mencionar que la misma forma musical se hace presente en la música de *Sikuri*, donde el elemento formal característico y determinante en que una melodía sea considerada como tema del “género sikuri”, será precisamente esta sección, igualmente, un puente sikuriano pueden ser melódicamente el mismo en varios temas de un mismo “conjunto sikuri” ya que en esta práctica musical, los puentes así como los “repiques” (Valencia 1989) o “*chuta chuta*” (Turino 1998) se constituyen en elementos distintivos. Presentamos una transcripción con las equivalencias melódicas y transformaciones entre la canción de Q’ajjelo *Ahuatiri* y la canción de Huayño pandillero *Negros y grandes*:

Presentamos las transcripciones locales de *Ahuatiri*, consignada en la tonalidad de Re menor y una versión manuscrita de *Negros y grandes* consignada en la tonalidad de La menor, obtenida del texto *El Charango* de Félix Paniagua (Paniagua 2005)⁴⁵.

AHUATIRI
♩ = 176

Chhuy a - hua - pi - ri cau-quin-ca - rao - ta, may - cu cun -
tu - riu si - pin - ta - tay - na si - hul-qa - ra - jha sau - rin - ta -
tay - na all - paq qa - llu - jha tu - cu - si - tay - na.

“AHUATIRI” en: Valcárcel, Palacios 1986: 23. Vol.6.

Handwritten musical score for "NEGROS Y GRANDES" in A minor, 3/4 time. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second staff contains a large 'X' mark above it. The third and fourth staves have Roman numerals 'I' and 'II' written above them, indicating first and second endings. The fifth staff ends with the word 'FIN' and a double bar line.

“NEGROS Y GRANDES” en: Paniagua 2005: 112

EL INSTRUMENTO MUSICAL. TEMPLAR EN DIABLO Y PISADAS

Para referirnos al instrumento, el enfoque será desde la existencia de variantes en tanto sus relaciones con el contexto así lo definen. La música del *Q'ajjelo* presenta un importante punto de ingreso a comprender algunos procesos

⁴⁵ Respecto a la fuente, indicamos que tratándose de una edición facsimilar, existe una equivocación en los títulos de las canciones los cuales no han sido señalados por el transcriptor sino que han sido completados posteriormente con escritura a máquina y la correlación no es exacta en más de un caso. El título “NEGROS Y GRANDES (Huayño). MM =164” esta presente en la página 113, sin embargo la melodía de esta página no corresponde a tal canción, consecuentemente *Negros y grandes* está ubicada en la página 112 y con el título que correspondería a la canción de la página 113.

musicales en el Altiplano, en tanto que, la variante de esta práctica musical, ha configurado una transversalidad en cuanto su empleo en diferentes contextos. Hemos señalado que la inmanencia entre el charango y el *Q'ajjelo* está expresada por diferentes vías de lo musical, así, en el acompañamiento a los cantos, en la determinación de un carácter rítmico para la danza, en el rol importante del músico en la sociedad y, en el hecho de que esta práctica articula y configura espacios de sociabilidad alcanzando a diversos contextos, pueden ser comprendidas algunas características sonoras y musicales de la variante así como la relación de éstas características con el plano morfológico.

CHARANGO DE Q'AJJELO

En la práctica y observaciones de campo, el charango empleado en el *Q'ajjelo* es un instrumento construido enteramente en madera, tiene la caja de resonancia conformada por planchas delgadas formando un cuerpo que presenta una curvatura menor, una “cintura” y una curvatura mayor de forma similar a la caja de la guitarra; en la parte central de la tapa armónica se abre una “boca” circular para la proyección del sonido y en la parte final lleva adherido el “puente” en el cual son sujetados uno de los extremos de las cuerdas. La caja de resonancia construida en madera, tiene una profundidad menor que los charangos construidos en una sola pieza de madera cavada, o también, menor en relación a los que están construidos con el caparazón de un armadillo y que no sean concisamente los charangos de *Kjaswa*.

En los contextos menos urbanos, frecuentemente son empleados para el *Q'ajjelo*, charangos cuya caja o cuerpo de resonancia es el caparazón de un armadillo, en estos casos, debe considerarse que se trata de una misma variante instrumental, es decir de un *charango de Q'ajjelo*, puesto que será tocado en la misma modalidad del charango con caja de madera y configurado de manera similar en cuanto a los parámetros musicales del instrumento, no obstante, la diferencia entre ellos estará en el factor estrictamente tímbrico. Desde este punto, es importante aclarar que el empleo del armadillo en la performance del *Q'ajjelo*, no significa que el instrumento corresponda a la variante del charango de *Kjaswa* o *Khirkí*, ya que como veremos, sus

diferencias morfológicas como la constitución del encordamento y del *Temple*⁴⁶ serán distintas.

La problemática señalada al inicio, respecto a que los textos han construido relatos divergentes sobre esta práctica musical, incide también en la no comprensión del instrumento, en tanto variante, respecto a lo local. El discurso de estos textos ha instalado por ejemplo abstracciones respecto al uso, modalidad de ejecución y tipificaciones morfológicas, entre estas encontramos que aquel “tipo de charango” es pequeño por que “satiriza a la guitarra con su tamaño”, o también, que tal pequeñez se debe a su condición india de clandestinidad ya que “tenía que ser escondido”, o finalmente, que aquel “personaje” construido por los imaginarios republicanos llamado “el q’ajjelo” debiera presentar “el charango como parte de su atuendo”.

Relacionado nuevamente la música del *Q’ajjelo* con músicas del contexto festivo y ritual, el plano sonoro del instrumento señala la existencia de una necesidad por el sonido agudo para expresar música, es decir que lo musical es eminentemente lo agudo, se constituye así una relación entre lo sonoro y lo morfológico que nos permite reconocer, en el tamaño del instrumento, que en su funcionalidad y uso subyace un sentido expresivo y comunicativo de lo musical mas que un sentido prominentemente práctico. En esta relación con lo agudo, aparece otra característica del instrumento cual es la sonoridad fuerte y metálica; al respecto, el encordamento es siempre con cuerdas de material metálico y la ejecución del *Rasgueo* recurre a la utilización de un accesorio que el músico sujeta en la mano derecha denominado “Plectro” o “Flextro”, éste consiste en una lámina delgada de cuerno o material plástico con el cual se genera aquella sensación sonora percutiva en el rasgueo logrando mayor proyección y sonoridad en los repiques, trémolos y otros “toques” que se constituirán en *caracteres distintivos profundos* de determinada comunidad.

⁴⁶ Para *Temple*, los conceptos de *Tiemple* desarrollados en el capítulo de *Kjaswa de Capachica* serán equivalentes, los cuales serán reiterados en el presente capítulo y desarrollados en pertinencia con el charango del *Q’ajjelo*.

El reconocimiento de una variante en el contexto, más allá de las características morfológicas del objeto musical o de su aparición en determinados contextos, es a través el reconocimiento auditivo de ciertas características sonoras y musicales propias; entre los pobladores músicos o “no músicos”, la diferenciación y reconocimiento de una variante, puede en algunos hacerse presente casos a partir del primer sonido emitido en el instrumento, es decir, mediante una noción tímbrica global del charango que puede ser considerada como previa a lo musical. En el bagaje sonoro del charango de *Q’ajjelo*, confluyen entonces factores como son, el tamaño del instrumento, el material de la caja de resonancia así como su profundidad y apertura de la boca, el encordamento metálico, el plectro y la constitución del *temple* y la altura asignada a éste.

TEMPLE y PISADAS

Las ideas que han sido desarrolladas para señalar el concepto local de *Tiemple* o *Temple*, son aplicables también en el enfoque del instrumento del *Q’ajjelo*. El *Temple*, definido como la manera de disponer la organización de las cuerdas del instrumento en las alturas establecidas para una determinada expresión musical, debe ser ampliado en el estudio de esta variante señalando que, en esta disposición de las alturas, asumen un importante rol sonoro los niveles de tensión y soltura logrados en las cuerdas al asignar tales alturas. Así como el *temple* establece las relaciones entre las órdenes del instrumento a modo de intervalos, establece también relaciones de timbre y densidad vibratoria entre las órdenes, a partir de las cuales, asigna planos sonoros internos a cada orden los que serán percibidos musicalmente al momento de producir el *rasgueo melódico*.

En el charango del *Q’ajjelo*, la densidad vibratoria de las diferentes órdenes deberán no ser homogénea ya que tal heterogeneidad, en términos de tensión–soltura, ha de constituir una densidad sonora global que caracteriza al *Temple*, a esta noción sonora que se remite a la vibración simultánea de todas las cuerdas afinadas en un determinado temple, denominaremos *sonido grueso* del temple. El *sonido grueso*, permite a los músicos distinguir el temple y su variante, es decir, permite una distinción sonora más allá de los parámetros de

altura, que además, podrá ser variable de acuerdo a determinados contextos o conformaciones instrumentales; la idea de un *sonido grueso* reconocible, esta relacionada con la primera noción que hemos desarrollado para el caso del *temple de Capachica* referido a que, “los parámetros de altura aplicados en la afinación del instrumento, se inter-relacionan en la consecución de un carácter sonoro y de una sensación de densidad propia para el instrumento”, en este caso, propia para el charango del *Q’ajjelo*.

DIABLO

Analizamos las características de este *Temple* relacionando su conformación interválica con la constitución de un *sonido grueso* característico y reconocible para esta música el que será denominado “*Diablo*”, es decir que templar o acondicionar el charango para el *Q’ajjelo* es el significado de “templar en diablo”. Para efectos de la presente descripción anotamos el *temple* de la siguiente manera:

Temple Diablo

Organización del encordamiento en 12 cuerdas o 10 cuerdas.



Entre las variantes del charango, es frecuente el uso de “ordenes octavadas” u ordenes que son afinadas con una octava de diferencia entre sus cuerdas, como es el caso de la afinación asumida como “convencional”⁴⁷, en la cual el tercer orden es afinado en Mi 4 y Mi 5 correspondientemente entre sus dos cuerdas; en el charango de *Q’ajjelo*, esta modalidad octavada esta ausente, el

⁴⁷ Debido a su difusión en los espacios urbanos y la estandarización del instrumento, esta afinación es actualmente asumida como “convencional”, sin embargo en diferentes localidades toma denominaciones como “*Temple natural*”, “*Temple en La menor*” en Cusco, “*Temple Santo Domingo*” o “*Afinamiento antigua*” en Huamanga o “*Afinación natural*” en el Altiplano (Ponce 2008). El *Temple natural* presenta la notación la siguiente:



tercer orden presenta ambas cuerdas en la misma octava conformando un unísono, en este caso en Si 4. Otro hecho importante constituye la afinación del primer orden la que será en la misma altura que el tercero, queda así ausente la sensación octavada que presenta aquella afinación “convencional”, sea entre uno y otro orden o entre las cuerdas de un mismo orden.

En el reconocimiento de este temple, opera la idea de que, en relación a otros temples, una transposición de octava ha sido aplicada al primer orden y éste habría dejado de ser el sonido más agudo constituyéndose en el sonido más grave del instrumento; ésta idea de “transposición” del primer orden, que logra cambiar la sensación armónica global del instrumento, ha de ser un factor bastante significativo para la asunción de una denominación propia para el *sonido grueso* del temple como “afinación diablo” o, “temple diablo”, o “Diablo”.

Ya que el primer y tercer ordenes corresponden al sonido más grave del instrumento en el temple *Diablo*, sobre esta noción de altura debemos considerar una sensación sonora tanto más importante para la consecución del *sonido grueso* cual es la densidad vibratoria que presentan estas órdenes. Al respecto, las cuerdas aplicadas al encordamiento del charango de Q’ajjelo, son de material metálico y generalmente todas de una misma calibración o espesor, esta homogeneidad en el espesor de las cuerdas hace que al afinarlas en diferentes alturas, los niveles de tensión o de soltura obtenidos en cada orden serán diferentes, y por tanto, también lo serán las sensaciones de densidad vibratoria. Si bien las cuerdas alcanzan mayor tensión al producir un sonido agudo, es también mayor su nivel sonoro en términos de intensidad, y por lo mismo, cuando el ajuste de las cuerdas es menor para producir los sonidos graves, la característica sonora es que por una parte la intensidad de será menor y por otra, que con tal tensión adquiere otra densidad vibratoria respecto a las cuerdas agudas. Desde este factor de materialidad en el sonido, el rol musical que asume el primer y tercer ordenes en el temple *Diablo*, conjugado por caracteres de altura, intensidad y densidad vibratoria, será concretamente el de constituir una sensación “resonante” en el *sonido grueso* del temple y de la música del *Q’ajjelo* consistente en que éstas ordenes, o al menos una de ellas, permanece siempre vibrando “al aire” durante la ejecución del rasgueo;

recordemos también que el énfasis en el “cantar ronco” del Q’ajjelo esta basado en lograr una emisión vocal donde la resonancia de los sonidos graves debe ser constante y perceptible.

El encordamento del charango de Q’ajjelo, presenta cinco ordenes conformadas en pares o triples de acuerdo al número total de cuerdas, en ningún caso una orden será simple o de cuerda sola. El segundo orden toma la denominación de “Prima” ya que es la primera de las ordenes en ser afinada en tanto que constituye la altura base para el afinado de las demás ordenes, la centralidad de *Prima* en cuanto a la organicidad del temple, esta sustentada en que su altura corresponde con el “tono final” de las canciones, es decir con el tono de conclusión y descanso de los versos y por tanto con “pisada final”, a su vez, “primera pisada”. Igualmente, en contextos donde el charango de Q’ajjelo es “acompañado” por guitarra y mandolina, la relación del temple *Diablo* con la afinación de estos instrumentos está basada en la igualación del tono *Prima*, la guitarra como la mandolina afinarán sus primeras cuerdas en la nota Mi, *Prima* remite entonces a la primera cuerda de estos instrumentos en tanto que esta altura que ha de servir de base para la afinación de todas la cuerdas; en el charango, tal tono de *Prima* obtendrá una mutación hacia el segundo orden ya que el primero mantiene el rol resonante en el *sonido grueso* del temple; en la notación del temple *Diablo* que hemos presentado, observamos que la segunda orden del charango corresponde a la nota Mi o primera cuerda de los otros instrumentos, relación en la cual es asumida como la *Prima* del charango mientras que el primer orden se constituye en su “resonante”.

En cuanto a la observación de conjuntos locales como “*Auténticos Karabotas de Pichacani*”, (Puno 2006) y “*Q’axilus Yunguyo–Chamacuta–Acora*” (Ácora 2007), hemos podido distinguir el uso de charangos de armadillo con cuerdas metálicas dispuestas en cinco ordenes dobles, tales instrumentos, han sido contruidos expresamente para portar diez cuerdas ya que elementos morfológicos como el clavijero, el número de orificios en el puente y el número de canales en el cejillo así lo determinan; en otros casos, el instrumento es construido para portar las doce cuerdas antes referidas aunque puede ser

encordado solo con diez, dejando dos ubicaciones vacías que corresponden al segundo y cuarto ordenes.

PISADAS

Sobre las alturas asignadas al temple, se configuran las posiciones de la mano izquierda las que toman la denominación de “*pisadas*”⁴⁸. Las *pisadas* son una gama de posiciones que ejecuta la mano izquierda al “pisar” las cuerdas sobre el diapason del instrumento, en el contexto de aprendizaje y de la práctica, el accionamiento de las *pisadas* esta basado en posiciones convencionales y concretas que modifican las sensaciones armónicas y de densidad del charango al rasgar todas la cuerdas *pisadas* y no *pisadas*, funcionando como recurrentes melódicos. Hemos analizado que el rasgueo del charango se constituye en la *base sonora* del Q’ajjelo en tanto que su sensación es percutiva y redoblante, esta base rasgada se integra con el efecto modificador de las *pisadas* ejecutadas en un continuo correlativo con la melodía. Se genera así una sensación melódica al rasgar, la cual se constituye en característica central en cuanto a la concepción sonora del instrumento para el Q’ajjelo, a esta característica denominaremos *rasgueo melódico*.

En esta idea de *rasgueo melódico*, el charango sintetiza musicalmente la presencia de todos los elementos melódico-rítmicos, fundamentales y profundos, junto el elemento de la densidad sonora. En tanto que el rasgueo está concebido no sólo rítmica sino también melódicamente, la acción de las *pisadas* es correlativa con las alturas de la melodía, esto señala que en la ejecución del cordófono subyace el *modelo melódico* que sostiene a los versos y que las *pisadas* reproducen inherentemente esta noción melódico-rítmica. En la mayoría de los casos, cada altura de la canción es “replicada” por una *pisada* determinada para tal “tono”, produciéndose así un continuo cambiar de *pisadas* en la acción de la mano izquierda. La concepción del rasgueo en recurrencia a características melódicas, es nuevamente, en términos musicales y expresivos, distinta a la concepción de un acompañamiento de orden armónico el sentido

⁴⁸ Sobre *Pisadas*, se puede retomar lo desarrollado en el capítulo anterior.

de la armonía tonal de occidente, el acto de “poner la pisada” escapa a la idea de poner un acorde, y el flujo de ellas, a la idea de enlazar grados armónicos.

Al rasgar una *Pisada* entran en vibración todas las cuerdas del instrumento, al interior de esta densidad polifónica y multi-tímbrica, las ordenes con mayor tensión y por tanto con mayor proyección sonora como son el segundo, cuarto y quinto ordenes, son asignadas a la consecución de los “tonos”, mientras que las ordenes con mayor soltura que son el primer y tercer ordenes, asumen un rol de resonancia permanente y “suelta” a manera de nota pedal como observaremos en la transcripción. Cada pisada es entonces una sensación sonora compleja en cuanto a textura, disposición y densidad de sonido, es decir que su sonoridad polifónica puede presentar no muy clara la percepción de una altura asignada propiamente como tal, sin embargo en el contexto altiplánico, ciertos factores de determinación cultural operan en la percepción musical de la pisada en tanto unidad melódica, en este caso, en tanto unidad densa y resonante; uno de estos factores es la relación ya señalada con las músicas colectivas de aerófonos, en donde, no obstante las configuraciones de instrumentación producen sonoridades densas, en ellas es también percibida la melodía asumiendo una noción de “unísono” al nivel colectivo. Otro factor cultural, lo constituye la presencia de una asociación melódica entre las octavas que se hacen presentes en el transcurso de los tonos; si hemos señalado que cada *pisada* corresponde a un “tono”, debemos señalar que la gama de pisadas no comprende propiamente todas las alturas de una canción en tanto que la noción de *pisadas* no recurren a una idea equivalente al concepto de escala, por lo tanto, cuando en una canción un tono aparece en octavas diferidas según en el transcurso melódico, la pisada empleada para ambas octavas será la misma, desde esta observación, podemos indicar que una melodía ejecutada en *rasgueo melódico*, es percibida en asociación a un discurrimiento cantable de los intervalos, así en el reconocimiento de una melodía venida del instrumento, opera un factor cultural que determina cuál de las octavas debe ser cantada en la entonación; este mismo factor es el que permite a los charanguistas reproducir una melodía al tiempo paralelo de su canto o del canto de otros, asociando cada pisada a un “tono” independientemente de la octava en la que éste se presenta. Esta misma

disposición de reconocer un sentido melódico entre la densidad del rasgueo, está presente también entre los participantes no charanguistas en el contexto del Q'ajjelo.

Al existir diversos contextos para el Q'ajjelo, las características de su ejecución presentan variabilidad en el modo de aplicar las pisadas; así como “el charango canta” con las pisadas, en algunos casos el charanguista las emplea en otros niveles de correlación con los tonos indicando que su charango “acompaña” al canto, esta variabilidad en el modo de aplicar las pisadas, busca producir una ejecución diferida entre la sección cantada y sección instrumental como analizaremos más adelante. Mediante la notación de los “tonos” en un ámbito comprendido entre Re 4 y Mi 5, el cual corresponde a los márgenes más frecuentes en las melodías de Q'ajjelo al ser cantadas por varón, señalaremos las relaciones generadas entre las pisadas y la constitución de sus respectivas sonoridades a nivel armónico en el temple *Diablo*, y en este mismo análisis, observaremos las dos posibilidades de aplicabilidad que puede tener una *pisada* sobre un determinado *tono* en tanto el charango “canta” o “acompaña”.

Tablatura de *Pisadas* ejecutadas en el *Charango* de Q'ajjelo
Análisis armónico y su relación con los “tonos” de “Canta” y “Acompaña”.

The image displays a musical analysis of Q'ajjelo strums. It consists of three horizontal staves. The top staff, labeled 'Acorde resultante', shows a sequence of chords in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff, labeled 'Pisadas', shows a sequence of strum patterns on a six-stringed instrument. Each strum is labeled either 'Canta' or 'Acompaña'. The bottom staff, labeled 'Tonos', shows a sequence of notes in treble clef, with the final note labeled 'Tono final'. The number '82' is written at the beginning of the 'Tonos' staff.

LOS TOQUES DEL CHARANGO

Sobre la base de este análisis referido al continuo de las pisadas, enfocaremos en esta parte otro aspecto central en la ejecución del instrumento cual es la

formación de los “toques”. En tanto que hemos señalado al rasgueo como la *base sonora* del *Q’ajjelo*, en la ejecución de esta base se configuran las variantes rítmicas del rasgueo y llegan a constituirse en *caracteres distintivos profundos* que actúan en el contexto a modo de códigos locales los cuales permiten expresar lo musical y, permiten reconocer en cierta medida los patrones de práctica del instrumento.

Si recordamos que la ejecución del rasgueo no se basa en modelos rítmicos repetitivos, sino y con mayor prestancia, en la intención de resaltar las proporciones rítmicas de la melodía, los “toques” son accionamientos de la mano derecha basados en las diferentes formas de articular y subdividir tales proporciones melódico-rítmicas. Así entendidos los toques, podríamos señalar que son elementos inherentes al carácter rítmico de la música del *Q’ajjelo* y por tanto a los patrones corporales del baile, su aparición en el rasgueo consiste en crear un efecto de replicación sobre determinados “tonos” para lograr “redoblarlos”, “estirarlos” o prolongarlos asumiendo en cada caso una denominación propia y distintiva.

Para el estudio de la formación y aparición de los *toques*, representaremos algunos mecanismos de su ejecución simbolizados en inherencia con el modelo melódico. Recurriremos al análisis de dos “temas” procedentes del poblado aymara de *Ácora*, ubicado al sur de la ciudad de Puno y perteneciente a la provincia del mismo nombre, *Ácora* cuenta actualmente con 29,083 habitantes (www.muniacora.com.pe).

En el contexto altiplánico, el poblado de *Ácora* es reconocido como lugar de constructores de charangos así como lugar de prácticas de connotación mágica vinculadas al instrumento, por otra parte, la “feria de *Ácora*” constituye un espacio de intercambio y sociabilidad en tanto que congrega a pobladores de diversas comunidades circundantes como a pobladores de la ciudad de Puno debido a su cercanía. Estos entre otros factores, ubican a la localidad de *Ácora* como un importante centro de práctica musical, en tanto que, sus espacios de sociabilidad favorecen la coexistencia de los diversos contextos que hemos señalado respecto al *Q’ajjelo*; hemos podido observar esta práctica en los

espacios festivos, en representaciones escénicas en espacios abiertos y cerrados, en celebraciones familiares y circunstancias sociales del cotidiano. Desde estas mismas consideraciones al contexto, los músicos de la localidad de Ácora transitan diferentes espacios de práctica y las canciones adquieren transversalidad en el repertorio local.

En el espacio de práctica constituido por la estudiantina, ubicamos una canción grabada por el *Centro Musical Acora* titulada “*Achachi Prado*”⁴⁹ o “viejo señor Prado” en idioma aymara. La conformación instrumental de un “centro musical” corresponde expresamente a la de una “estudiantina”⁵⁰, es decir que la versión incluye diversos instrumentos cordófonos, acordeón y canto en aymara, sin embargo, su relevancia para el presente enfoque radica en que la introducción es ejecutada por el charango a manera de *solo*, sección en la cual, es posible reconocer la formación de los *toques* locales así como sus posibilidades de interacción y combinación.

En la práctica danzaria del *Q’ajjelo*, la denominación de “Paso” señala el aspecto pulsativo de la música. En la performance, la corporalidad del baile se constituye en una vía de mensuración tanto del tempo musical como del carácter logrado en la ejecución musical, lograr “buen paso” significa lograr una buena ejecución a nivel rítmico y significa además que el tempo está siendo experimentado en un movimiento justo. Observando la ejecución de la danza, la noción de “Paso” corporaliza los pulsos no como unidades de tiempo sino como una acción imbricada con las subdivisiones rítmicas internas de la música; el bailarín hombre ejecuta dos pasos continuos en un pié para luego realizar esta misma acción en el otro pié, al ejecutar el primero mas fuerte que el segundo genera un alzar enfático en cada cambio de pié a modo de contratiempo; éstos momentos de pisar y alzar o, de continuación o cambio de pie, sincronizan al nivel musical con los diferentes énfasis puestos en las acentuación del rasgueo. La constitución corporal o micro-corporal de los *toques* es también

⁴⁹ Es una conjunción de tres canciones de Q’ajjelo en la cual *Achachi Prado* tiene la primera ubicación y por tanto asigna el título a la terna.

⁵⁰ Sobre “centros musicales” como espacios sociales de práctica musical y que significan tácitamente la conformación de una estudiantina como modalidad de práctica musical, ampliaremos en el capítulo central.

inherente con las proporciones de división interna entre pisar y alzar, configurando el rasgueo divisiones o subdivisiones de tendencia binaria. En la constitución binaria del “paso”, sus dos momentos indican con relativa precisión los puntos de aparición de determinados *toques* del charango.

Para efectos de la transcripción *Paso* será una noción relativa del tempo musical, mientras que el *modelo melódico* será la base para analizar la ubicación y aplicación de los *toques*. La notación melódica en la transcripción de *Achachi Prado* ha sido realizada desde el canto y, sobre tal notación es enfocada seguidamente la correlación de los “tonos” con el accionar de las *pisadas*; ampliando esta observación, señalamos en la presente transcripción los cambios momentáneos de octava que se producen en determinados “tonos” debido a la disposición de la *pisada*, los cuales como ya se ha indicado, serán culturalmente asociados a las octavas pertinentes al canto. Desde este punto, indicamos que al ejecutar la introducción del “tema” en “charango solo”, no obstante aún no han participado los instrumentos melódicos o la voz, la melodía de *Achachi Prado* será percibida a nivel denso como una melodía “cantada”, es decir que el efecto del *rasgueo melódico* permitirá en el contexto su reconocimiento temático en primera audición.

Presentamos estos procedimientos del análisis en la siguiente transcripción:

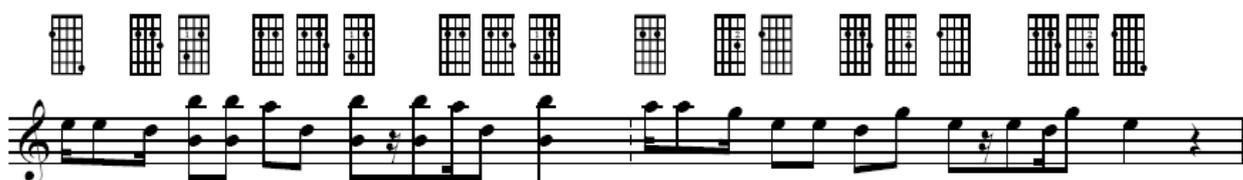
(Referencia de audio: Track 5)

Paso: ♩ +/- 90

Tonos del canto



Pisadas



“Achachi Prado”. Ejecución del Centro Musical Ácora

Sobre la sensación melódica del rasgueo, la formación de los “toques” característicos está basada en la sensación percusiva del “Plectreo”. El modelo melódico determina la presencia de los “toques” mientras que sus variantes a niveles profundos determinarán el “estilo” de una localidad, de un conjunto o de un charanguista en particular; desde este punto, una misma canción de Q’ajjelo puede estar presente en más de una localidad o conjunto mientras que la aplicación de los toques y la configuración de estos a niveles micro rítmicos sustentarán el reconocimiento de los “estilos” locales.

Al respecto, la representación que presentaremos para señalar la formación de dos toques prominentes entre los charanguistas de Ácora, recurrirá a valores rítmicos convencionales como la síncopa, el tresillo y los grupos de corcheas o semicorcheas. No sin dejar de mencionar que tal representación constituye sólo una aproximación métrica, indicamos que será operativa para visualizar el accionamiento del “plectreo” sobre las figuraciones rítmicas, tal visualización señalará la ubicación de cada uno los toques y posteriormente su combinación en el discurrir del rasgueo. Ubicados los *toques* en el modelo melódico tomado del canto, éstos son entendidos como una gama de movimientos articulados y continuos que, al presentarse al interior de las figuraciones rítmicas, modifican e intensifican sus niveles semánticos; al ser reconocidos y aplicados con denominaciones propias, cada *toque* se constituye en una *unidad rítmica compuesta* musicalmente distintiva.

Habiendo mencionado que una especie de sincopación es la característica sustancial de las canciones de Q’ajjelo, el charango reproduce tales figuraciones rítmica ejecutando sus tres momentos, al interior de esta ejecución aparece el toque denominado “Tropezado”, el cual consiste en la replicación del segundo momento mediante la ejecución de una *unidad rítmica compuesta* por dos movimientos rápidos y continuos, uno hacia abajo y uno hacia arriba a modo de apoyatura rítmica; éste efecto es aplicado a cada una de las apariciones de la sincopación en la melodía, así mismo, “puede estar” presente a modo de “redoble” cuando la melodía descansa en una sílaba prolongada por uno o dos *pasos*. En el contexto de la performance, este toque puede ser también reiterado con mayor continuidad de lo que la melodía sugiere,

produciéndose así una cadena de sincopaciones a lo cual se denomina “tocar tropezado”.

Un segundo toque que aparece con prominencia en el contexto, es aquel que se denomina “Revoloteado”, consiste en la ejecución de mas de dos movimientos rápidos y continuos, es decir que es una extensión del anterior ya que integra mas movimientos a la *unidad rítmica compuesta*, éstos movimientos rápidos pueden ser tres, cuatro o cinco y generan una prolongación “redoblada” del tono a modo de trémolo. En cuanto a la aparición del “Revoloteado” en el discurrimiento del rasgueo, su punto de su ubicación está generalmente en los momentos de alzar el pié en relación a la acción del *Paso* danzario, es decir, que al aparecer en los momentos equivalentes al contratiempo, tal tremolado corresponderá generalmente con las sílabas menos acentuadas. Al igual que en el anterior caso, “revolotear el charango” significa, en la conceptualización local, tocar con mayor presencia de tremolados en el discurrimiento del rasgueo o bien, tremolar con más movimientos o “plectreos” generando una sensación percutivamente densa.

Antes de salir de la descripción del “Revoloteado”, mencionamos que cuando la finalización de este *toque*, a nivel de *unidad rítmica compuesta*, está marcada por un movimiento dirigido hacia arriba, el Revoloteado es también denominado “Alzado” ya que su sensación corporal es la de alzar la mano y es además correlativa con el alzar del pié en la danza. Por otra parte, “tocar alzando” o también “jalando”, es una referencia a ejecutar los “plectreos” con dirección hacia arriba aunque no necesariamente sean toques compuestos o “revoloteados”.

METÁFORAS

Al plantear que los *toques* actúan como distintivos locales, su aprendizaje y ejecución señalan una enacción basada en la imitación corporal de un charanguista a otro, las denominaciones metaforizadas como tropezado, revoloteado, alzado, jalado u otras, corresponden a la vinculación de estos toques con imágenes del cotidiano altiplánico, tanto en términos simbólicos como en términos sonoros. Metaforizar los accionamientos del “plectreo”,

permite a los músicos y participantes de la práctica, vincular tales metáforas con los niveles de emoción expresados en la música cada que éstas son ejecutadas o reconocidas; así, en el plano musical del Q'ajjelo, la ejecución del charango exterioriza las emociones surgidas en el espacio social de la práctica o las actualiza en cada contexto de aparición. Siguiendo lo señalado por Ramón Pelinsky, estas metaforizaciones traducirían las acciones musicales en acciones propiamente corporales, constituyéndose en vías de verbalización que cumplen en el contexto más que un rol significativo, un rol semántico y de cognición pre-lógica⁵¹. (Pelinski 2005)

Presentamos la formación de los “toques” del charango a partir de la referencia melódica del tema “Achachi Prado”. La transcripción incluye la melodía cantada y el discurrir de las pisadas que fue presentado anteriormente, lo que se amplía con la ubicación de los toques “tropezado” y “revoloteado”, indicando también la dirección del transcurso de la mano en cada caso con flechas hacia arriba y hacia abajo. En primera instancia los *toques* son analizados por separado y posteriormente se observa su acción combinando toques:

(Referencia de audio: Tack 5)

⁵¹ Siguiendo la Hipótesis de Pelinski, que “*gran parte de las prácticas musicales son pre-lógicas y ante-predicativas y [...] gozan de una primacía óntica y epistémica*”. (Pelinsky 2005)

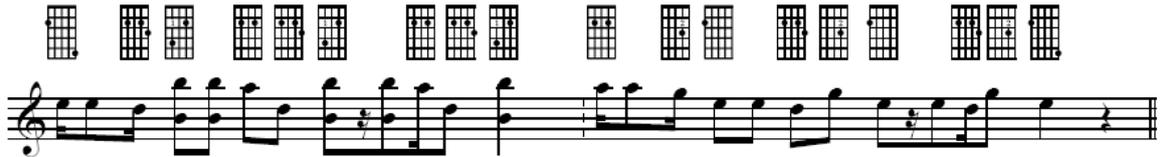
ACHACHI PRADO [Introducción del tema]
Ejecución del *Centro Musical Acora*

Paso: ♩ +/- 90

Tonos del canto



Pisadas



Tropezado



Revoloteado



Combinando los Toques.



TRES PLANOS. DOS NIVELES

En el espacio musical de lo festivo, hemos observado la práctica del *Q'ajjelo* en diversas instancias como la comparsa o las circunstancias sociales generadas en contextos mas familiares. El presente ejemplo musical, corresponde a un registro realizado en la ciudad de Puno en el contexto de la *Fiesta Candelaria* del año 2005, en esta ocasión, un grupo de cuatro pobladores de la localidad de Ácora pusieron en acto la música del *Q'ajjelo* en un espacio de sociabilidad no enmarcado en las instancias protocolares de la celebración, es decir que la práctica correspondía con aquellos contextos “espontáneos”; en la

performance, el charango fue el único instrumento de acompañamiento a las canciones y era ejecutado por el charanguista Aurelio Mamani Cutipa⁵².

En este contexto no mediato, aparecen aspectos relevantes para comprender la dimensión social de la práctica así como el potencial de la puesta en acto de la música, en tanto que, cada canción articulaba la participación de los cuatro concurrentes bajo diferentes maneras de integración. Relacionando este análisis del hecho musical con la presencia de *toques* en el charango, presentamos la ejecución completa de una canción titulada “Fósforo, fósforo qhastaymay” o, “¡Enciéndete fósforo!” en idioma aymara.

(Referencia de audio: Track 4)

En una observación general a esta ejecución, se pone de manifiesto la existencia de una secuencialidad en la performance en tanto que tres momentos o secciones presentan en planos diferentes a los elementos como el charango solo y el canto acompañado, estos planos son asignados en relación con las intencionalidades comunicativas y musicales del contexto.

Para iniciar la ejecución de un primer momento, uno de los pobladores solicita al charanguista que “entre con el coqueteo”, esto significa el inicio musical del Q’ajjelo ha sido asignado a la participación del charango solo, no en tanto aquella ocurrencia concreta, sino como un elemento instituido en la práctica ya que posee denominación propia; a modo de introducción, el “Coqueteo” fue un tema diferente al que en seguida cantó el charanguista como propiamente el “tema” *Fósforo fósforo qhastaymay*, es decir que una canción puede en algunos casos ser determinada luego de que el charango expuso su “Coqueteo”, o bien, ejecutar un modelo melódico establecido como introducción de otras canciones; éste momento de la performance está entonces asignado al charanguista en tanto es el músico central, y durante su ejecución, ya se hace presente el movimiento rítmico de los otros tres participantes.

⁵² Aurelio Mamani Cutipa (c. 45) ejecuta el charango “por tradición familiar”, manifestó ser también constructor de charangos y conocedor de los rituales del “sirenado”. Reside en la localidad de Ácora y es procedente de la comunidad aymara de Molero. (Mamani 2003 , entrevista)

Seguidamente, el charanguista iniciar el “tema” liderando la canción, es secundado por otro participante que canta a unísono y otro que aplaude mientras baila y sirve esporádicamente licor a los participantes. Si bien, los toques ejecutados por el charanguista son relativos a los estudiados anteriormente, en su ejecución simultánea de canto y charango, se hace presente un aspecto central a la presente descripción, cual es, la diferenciación señalada por *Aurelio Mamani* respecto a cuándo el charango “canta” y cuándo “acompaña” indicando esto durante su ejecución. En la sección del canto, la comunicabilidad de los versos asume el plano relevante de la performance y el rasgueo actúa como una *base sonora percutiva*, esta vez, ejecutada bajo la noción de que “acompaña” al canto.

Hasta el momento, la aplicación de las *pisadas* ha sido entendida en cierta correlación con los tonos de la melodía, ésta modalidad de funcionamiento se constituye en un primer nivel de correlación en tanto que la aplicación es bastante exacta; en cambio, siendo en este caso un mismo músico el que ejecuta el canto y el charango, la aplicación de las *pisadas* asume un segundo nivel de correlación, consistente en la permanencia de algunas *pisadas* mientras la melodía sigue su discurrimiento, es decir, que son aplicadas de una manera menos sujeta a los tonos y por tanto los cambios de *pisada* son menos frecuentes. En estas dos modalidades de aplicación, el primer nivel de correlación corresponde a la replicación exacta del *soprote melódico* en tanto se trata propiamente del *rasgueo melódico*, y el segundo nivel de correlación es una replicación que, de manera mas o menos exacta, se remite a la existencia de la *melodía de base* que es subyacente en la estructura del modelo melódico. Cuando las *pisadas* “acompañan”, funcionalizan una síntesis armónica del modelo sin desprenderse de su sentido melódico. Por su parte, la ejecución de las figuraciones rítmicas durante esta sección, es igualmente menos ajustada a la melodía, y la aplicación de los toques es menos intensa en tanto que el plectreo es ejecutado en movimientos más cortos.

Un tercer momento en la performance de *Fósforo fósforo qhastaymay*, es la mutación del plano relevante del canto hacia la ejecución del charango; en esta sección, el instrumento retoma el primer nivel de correlación de las *pisadas* con

la melodía, en tanto que, “canta charango” es la instrumentación de la misma melodía que fue entonada. Durante la ejecución del solo, el charanguista busca que su ejecución sea diferida de la sección anterior, imprimiendo para ello un énfasis propiamente melódico en el rasgueo. En cuanto al plectreo, su constitución en acto corpóreo está imbricado con las intencionalidades musicales, su presencia en esta sección se intensifica notablemente enfatizando los toques, el énfasis de los movimientos durante el solo, intensifica también aquel carácter percusivo del rasgueo a su vez que desarrolla mayor complejidad en los toques a niveles de improvisación. Mientras el charanguista centra su expresión en el instrumento, los otros participantes dan espontáneamente voces de animación y siguen el canto del charango con el movimiento de su cuerpo o aplaudiendo los tiempos o “pasos”.

Concluyendo la sección de “canta charango”, vuelve la canción en la voz de otro participante, quien evidentemente aporta nuevos versos al “tema” ya que no es secundado por otro; finalmente, concluyendo estos nuevos versos es ejecutada otra vez la sección “canta charango” para dar conclusión a la performance del “tema”; en la ejecución de otras canciones, se observó que la secuencialidad entre canto y solo instrumental, puede ser reiterada de acuerdo a la presencia de más versos, aunque en este caso, el “tema” fue finalizado después de la segunda sección instrumental y mediante un acento en la “pisada final” o tono de base, mientras que al difuminarse el impulso de los pasos, uno de los participantes refiere su comentario al charanguista indicando que “toca bien revoloteado”.

En la transcripción de esta ejecución, señalaremos los tres momentos constitutivos que son “Coqueteo”, “tema” y “canta charango”, señalaremos así mismo las pisadas y toques aplicados al charango en sus dos niveles de correlación, es decir mientras “acompaña” al canto y mientras “canta”. En cuanto a la presencia de *caracteres distintivos profundos* en esta ejecución, indicamos que la característica de ubicar los toques Revoloteados en los contratiempos ha sido similar a la ejecución anterior, sin embargo, debemos indicar que los Revoloteados se presentan también al interior de las sincopaciones, es decir que en relación al ejemplo anterior, la idea de

Tropezado es aquí ejecutada como Revoloteado, ello genera en las sincopaciones una sensación de tresillo como se asume en la representación. Dicho de otra manera, *Aurelio Mamani* logra mayor cantidad de movimientos y velocidad en sus toques haciendo que la *unidad rítmica compuesta* de cada uno de ellos sea más compleja, aparece así en su ejecución una prominencia de los sonidos tremolados a lo cual estaba referida la expresión de tocar “bien revoloteado”.

(Referencia de audio: Track 4)

Para finalizar, presentamos la traducción de los primeros versos que han sido incluidos en la transcripción melódica señalada como “tema”.

VERSOS

¡Fósforo, fósforo, enciéndete!, ¡fósforo, fósforo, enciéndete!,

Ladrón de cholas está ingresando, el que roba mujeres está ingresando. (A la casa)

FÓSFORO FÓSFORO QHASTAYMAY
Ejecución de *Aurelio Mamani Cutipa* (Puno 2005)

Paso: +/- 92

Introducción o Coqueteo

Pisadas:

Notas:

y Toques:

Tema

Pisadas:

Notas:

y Toques:

Versos:

¡Fós-fo-ro fós-fo-ro qhas-tay-may!, ¡fós - fo-ro fós-fo-ro qhas-tay-may!,

cho³la la-dru-na - way man-tan-tay, war - ñilun-tha-ta - way man-ta - tay.

Charango

Pisadas:

Notas:

y Toques:

SEGUNDA PARTE

El charango en las estudiantinas altiplánicas

LA ESTUDIANTINA ALTIPLÁNICA. **COLECTIVOS MUSICALES EN EL DEPARTAMENTO DE PUNO.**

En los contextos urbanos del Altiplano, un espacio importante de práctica para el charango constituye la “Estudiantina Altiplánica” o también denominada “Estudiantina puneña”. La música de estas agrupaciones comprende tanto la refuncionalización de algunas músicas rituales indígenas como la generación de otras modalidades de expresión y creación musical inherentes a los espacios musicales urbanos.

La estudiantina como práctica musical colectiva y propia de un espacio social heterogéneo como es la ciudad, se expresa musicalmente con una gama instrumental igualmente heterogénea, la que constituye nuevas funciones para la música. En este proceso de refuncionalización, las músicas que pertenecieron a calendarios rituales o a circunstancias cotidianas y comunitarias, pasan al repertorio de la estudiantina urbana y son llevadas a otros espacios de performance donde el centro de sus funciones son la representatividad local y la conformación de comunidades en la práctica musical. Las nuevas funciones, ligadas a la construcción de identidades locales, presentan la convergencia de los elementos de musicalidad que hemos analizado en capítulos antecedentes poniendo al relieve aquel proceso de traspaso que han seguido las músicas altiplánicas, en este caso, respecto a nuevos lugares de performance y nuevos instrumentos musicales. El proceso seguido por el charango en cuanto a su presencia en las estudiantinas, amplía la perspectiva para el estudio de los traspasos musicales. Si bien la música del charango es una síntesis de diversos elementos, los que pueden ser entendidos como componentes de una musicalidad propia, en el contexto de la práctica urbana el charango pondrá

estos caracteres de musicalidad en un importante diálogo con otras musicalidades.

Igualmente, aquellos aspectos de musicalidad señalados en la performance de las músicas de charango, confluyen con otros aspectos concernidos con la música en la ciudad, lo que son entendidos como aspectos de la modernidad y se hacen presente en los pueblos altiplánicos desde las primeras décadas del siglo XX. La práctica de la estudiantina es entonces una práctica eminentemente urbana y sus espacios de performance constituyen ciertas músicas que son consideradas como “géneros” propios de la práctica urbana.

Junto a las confluencias musicales en el repertorio de la estudiantina, así como al espacio colectivo que ésta conformación significa, algunas prácticas como la *Kjaswa* y el *Q'ajjelo* se mantienen como prácticas actuales y paralelamente situadas en otros contextos. Las diferentes modalidades de expresión musical en las cuales el charango cumple roles relevantes, se mantienen en una dinámica de coexistencia con otras expresiones musicales, generando encuentros y fricciones musicales en el transcurso de ida y regreso de sus caracteres musicales. Al constituirse las músicas rituales del contexto indígena, en instancias comunitarias de la ciudad, la práctica del charango es extendida a tales modalidades urbanas y sus caracteres propiamente musicales asumen una trans-contextualidad. Los caracteres sonoros del instrumento estudiados en términos de densidad y de agudeza, así como sus modalidades de funcionamiento musical estudiados en términos de inherencia rítmico-melódica, en el contexto instrumental y sonoro de la estudiantina, se constituyen en importantes referentes sonoros de lo local y actúan socialmente en el reconocimiento de un mundo musical que estará ya no apartado, sino integrado al mundo musical de la urbe.

LA ESTUDIANTINA Y SU REFUNCIONALIZACIÓN EN AMÉRICA

Revisando la formación de la práctica musical que en diversos espacios es denominada “estudiantina”, citaremos datos pertinentes a entender el proceso que ha seguido esta práctica en su transcurso hacia el contexto altiplánico.

El *Diccionario de la música española e hispanoamericana* consigna una equivalencia entre las denominaciones de “estudiantina”, “rondalla” y “tuna” indicando que se trata de un “conjunto vocal e instrumental, formado en sus orígenes, por estudiantes con el ánimo de divertirse” (Vol. IV: 834), y que en España éstos conjuntos “nacen con la creación de la universidad española a principios del s. XIII”. Sus contextos de práctica eran eminentemente las reuniones estudiantiles ya que tales músicas eran el “instrumento de expansión de sus inquietudes de juventud, de desenfreno y de burla, de irreverencia y de escándalo a veces” (ibid). Estas actividades de “carácter goliardesco” no dejaron esperar “continuas advertencias por parte del poder establecido, la iglesia principalmente, y la propia universidad”, “tanto así, que hasta el Concilio de Valladolid de 1228 establecía, no ya consejos, sino prohibiciones” a las actividades de los estudiantes que podrían implicar la presencia de esta práctica musical. En el proceso de transculturación, las proyecciones de la estudiantina serían diferentes, pues “desde la época moderna [...] la estudiantina está presente en casi la totalidad de las universidades españolas, ya sea representando a una facultad o escuela universitaria, o al conjunto del distrito de esa universidad”. En aquel estadio, estas agrupaciones musicales son ya no sancionadas sino que asumen cierto carácter representativo de la institución universitaria, por otra parte, el evidente desligamiento de la institucionalidad de la iglesia o las universidades, conlleva instituirse como un colectivo de personas de diferentes ámbitos, y sus contextos de performance serían principalmente los espacios de sociabilidad. Sus “principales actividades [...] son la ronda o serenata, el pasacalles, así como todo tipo de actuaciones en cualquier acontecimiento social dentro o fuera de la propia universidad, bodas, fiestas, conciertos y demás actividades sociales” (ibid.).

Actualmente, la práctica de la estudiantina en España “se asocia con un grupo de músicos que interpretan determinados repertorios, básicamente con instrumentos de cuerdas pulsadas”, el cual “suele abarcar a una veintena de estudiantes varones” y entre los cuales “es importantísima la figura del director musical” (Ibid, p.837).

Reconociendo algunas conexiones entre la práctica de la estudiantina en España y las modalidades de práctica surgidas en diferentes lugares de América, observamos que en España, “el repertorio [...] presenta varias posibilidades, tanto de forma como de contenido, según su finalidad en rondas, pasacalles o conciertos”. Estos espacios de performance, diversos en cuanto a sus funciones y locaciones, constituyen también un repertorio diverso en tanto que “las canciones de ronda suelen ser de corte lento y romántico [...]. Los pasacalles, en cambio, presentan una música viva y alegre” y por último, “la música puramente instrumental puede llegar a abarcar cualquier forma musical” (p.837). Queda claro que, en la elaboración de cierto repertorio desde una concepción instrumental, toma parte la labor de un director musical, repertorio cuya ejecución será concretamente escénica en tanto “generalmente, este tipo de piezas suelen estar reservadas para los concursos”. Respecto a tales posibilidades de instrumentación, las estudiantinas españolas emplean “la guitarra española, la bandurria, el laúd, la mandolina y la pandereta” así como “otros instrumentos menos utilizados [como] son el violín, el contrabajo, el acordeón, el timple canario”.

Es evidente que existe una equivalencia entre los espacios de práctica de aquellas estudiantinas en España con los espacios de las estudiantinas en América. En ambos casos, la modalidad de práctica es colectiva y corresponde a músicos locales generalmente “*amateur*”. Igualmente, los usos y funciones de estas músicas corresponden a contextos de sociabilidad, el carácter festivo de las estudiantinas establece modalidades de performance funcionales al desplazamiento en la calle, el parque o el escenario comprendiendo la participación abierta de varias personas. En cuanto a la elaboración de repertorios, los concursos en los que son presentadas estas músicas son igualmente equivalentes a ciertos espacios de práctica en América, en los

cuales, la música toma carácter representativo en tanto recurren a repertorios locales y los refuncionalizan generando transformaciones locales. Las elaboraciones adquieren en estos casos un carácter emblemático en tanto que el contexto de los concursos es generalmente lo representativo de lo local o de lo institucional.

Distinguiremos algunas modalidades que han surgido como características de las estudiantinas en América a inicios del siglo XX. En cuanto a similitud con el contexto altiplánico, mencionamos a la *Estudiantina Cochabamba* de 1937, la cual empleaba guitarras y mandolinas y sus fines eran culturales y sociales. Más tarde, las estudiantinas bolivianas *Esteban Arze* y *Estudiantina Tarata*, ambas de 1958, integrarían instrumentos como el acordeón, la quena y el charango, este último como una sustitución a las mandolinas, significando así su adscripción a los repertorios locales. Seguidamente, la *Estudiantina Municipal de Cochabamba* de 1962 estaba constituida por mandolinas, guitarras y charangos (Ibid, pp.838-839) y sus fines serían de representatividad local y política en tanto que contaba con la subvención económica de aquella municipalidad. Aparecen también en la segunda mitad del siglo XX estudiantinas como *Huiñay Inti* y la *Estudiantina Primero de Mayo* de La Paz, en las cuales, no obstante los instrumentos preponderantes eran mandolinas y guitarras, aparece ya integrado un charanguista. En la actualidad, las ciudades de Cochabamba y La Paz sostienen una práctica de estudiantinas ligada generalmente a espacios de representatividad gubernamental o institucional.

En Chile, ciudades como Talca, Chillán, Concepción, Temuco, Valdivia y Osorno, sostuvieron la formación de estudiantinas desde fines del siglo XIX, las cuales surgirían sobre la base de agrupaciones como la *Estudiantina Porteña de Valparaíso* de 1888, la *Estudiantina Santiago* de 1889 y la *Estudiantina Serenense* de 1899⁵³. Respecto al repertorio, es posible que la presencia de lo

⁵³ A su vez, estas estudiantinas acusan el paso por Chile de la *Estudiantina Fíguro* de España en los años 1884 y 1886, ya que años más tarde, en 1894 se establece en este lugar *Joaquín Zamacois*, quien era uno de sus integrantes y promovió la formación de agrupaciones. La *Estudiantina Fíguro* estuvo en 1885 por Buenos Aires, mientras que en Caracas es conformada en 1887 una agrupación con el mismo nombre, posiblemente ligada a aquella agrupación española, la que fue conocida como *Los Caballeros de la Sopa*. La *Estudiantina Fíguro* esta también mencionada en la “Antología folclórica y musical de Tabasco”

local en estas estudiantinas, fuera menor, en tanto que su conformación instrumental estaba constituida por mandolinas, bandurrias, guitarras, violoncelos y panderos o panderetas. Un vínculo con lo local presenta la agrupación *La de Manuel Ramos*, la que incorporaba ocasionalmente el arpa y el piano para actuaciones familiares. Seguidamente, estudiantinas como *La Aurora* de 1901, toman la denominación de “filarmónicas” y pronto son organizadas las *filarmónicas salitreras del norte* en las ciudades de Iquique, Antofagasta y La Serena. Posteriormente, a inicios del siglo XX aparecen estudiantinas escolares en algunos colegios de Santiago, se constituye así una modalidad de práctica musical ligada a la presencia de una tutoría musical en cuanto al aprendizaje de los instrumentos musicales. Otro importante punto de equivalencia estaría en la ciudad de Montevideo, donde aparecían agrupaciones denominadas estudiantinas, las que por las noches recorrían las calles con música para el Carnaval, la que ejecutada en mandolinas, guitarras, bandurrias y violines. Esta práctica fue en las primeras décadas del siglo XX y tales agrupaciones hacían su aparición en los espacios de sociabilidad de los “barrios periféricos y estaban conformadas por músicos aficionados” (Ibid, p. 841). En este caso, más que una práctica institucionalizada era una práctica que actuaría de manera abierta en la temporalización de lo festivo, en tanto que su contexto era las celebraciones del Carnaval. Finalmente, otro centro importante de práctica es la ciudad de Caracas, donde agrupaciones instrumentales colectivas como son las bandas, orquestas y estudiantinas han tenido profusión, entre estas últimas surge la *Estudiantina Caracas* de 1927, y luego, en la segunda mitad del siglo XX surge un movimiento de estudiantinas en el interior de Venezuela, estudiantinas que conformaban su repertorio en base a músicas locales denominadas en tal contexto como “piezas populares nacionales”. Consiguientemente, la inclusión de instrumentos como el cuatro, las maracas y el contrabajo comienza a tornarse en una representatividad, importantes espacios de práctica son actualmente los colegios, liceos, institutos y universidades y uno de los principales agentes de práctica es la organización de concursos escolares donde las funciones de la música son también representativas.

señalando que llegó a México en 1882 junto a un “cuadro de zarzuela” que también es citado a su paso por Chile.

Similares espacios de práctica en América, presentan equivalencias en diversos aspectos de la práctica como es instrumentación, la generación del repertorio, las funciones de la música y otros aspectos. La estudiantina es entonces una práctica extendida que toma diversas modalidades en correspondencia con sus nuevos arraigos locales, y en algunos casos, institucionales. En ciudades como Bogotá, Manizales, Cali, Quito, Guayaquil, Lima, Arequipa, Santa Cruz de la Sierra, Buenos Aires entre otras, las estudiantinas han surgido con los procesos de modernidad instalados en América durante el siglo XX. Su práctica musical desarrolla dinámicas equivalentes de refuncionalización, transformación y resignificación de las músicas en espacios comunitarios del contexto urbano.

LA ESTUDIANTINA ALTIPLÁNICA: UN ORGÁNICO SONORO

Las músicas altiplánicas corresponden a un proceso de traspaso entre contextos, instrumentaciones y modalidades de ejecución. En el proceso de cambios y permanencias, es relevante el traspaso de uno de sus valores y caracteres generales cual es la ejecución colectiva de la música. La llegada de la estudiantina al Altiplano, en tanto práctica musical de modalidad colectiva, se instituye en el contexto de la ciudad como una práctica equivalente con la modalidad primigeniamente colectiva de las músicas altiplánicas. En la Estudiantina altiplánica, los integrantes son ya no exclusivamente estudiantes sino pobladores de diferentes espacios de la urbe, quienes se congregan en la práctica de una música representativamente local.

No obstante *Estudiantina* significaba una gama instrumental diferente y un repertorio circunstancialmente ajeno al mundo musical altiplánico, no ocurrió lo mismo con las modalidades de su práctica y sus contextos de performance. En el proceso de traspaso musical, la estudiantina asume paulatinamente algunas funciones de la música de espacios festivos y sociales de la ciudad, haciéndose funcional a las maneras de expresión musical local. La refuncionalización, estaría evidenciada en la institución o funcionalización de este grupo instrumental a los espacios primigenios de práctica, así como en la

adjudicación de nuevas funciones a las músicas rituales en los contextos urbanos.

La estudiantina altiplánica es entendida entonces como una práctica basada en el colectivo de los instrumentos cordófonos, cuya música se vincula ya no a una práctica lejana y externa sino a una práctica local actualizada y apropiada, en la que entran en diálogo las musicalidades locales y las que advienen con los procesos de modernidad. Es en esta confluencia de la instrumentación mixta y heterogénea donde actúan los encuentros y fricciones musicales que determinan su organicidad propia y donde llega a constituir un cuerpo sonoro u *orgánico sonoro* “propio”.

REPERTORIOS

La conformación de repertorios locales “propios” es un proceso inherente a los contextos de la estudiantina. Ciertos niveles de la organización instrumental y sonora de estas agrupaciones, están basados en el traspaso de musicalidades. En este traspaso de carácter subyacente, se sustenta un re-conocimiento de lo “tradicional” así como en la asunción de un “estilo propio” de la música de estudiantina en cuanto a que ciertas maneras de ejecución son sellos distintivos entre unas y otras agrupaciones. Retomando el concepto *entidad sonora colectiva*⁵⁴, la estudiantina corresponde a tal idea en tanto que se funcionaliza a la ejecución de músicas colectivas y las re-conoce como “propias” del espacio urbano. Su organicidad instrumental en cuanto a criterios sonoros, disposiciones de textura y roles musicales concretos, corresponden por lo tanto con aquella *entidad sonora colectiva* a niveles subyacentes.

El organismo sonoro está conformado ahora por los instrumentos cordófonos. La transformación o permanencia de algunos caracteres de ejecución instrumental, así como los criterios de equilibrio sonoro y rol musical, se constituyen en factores que actúan en la organicidad musical del conjunto desembocando en la consecución de una sonoridad que es considerada “altiplánica”. Desde esta idea de “sonoridad altiplánica”, la estudiantina puede

⁵⁴ Sobre *entidad sonora colectiva*, se ha desarrollado en la primera parte, en el capítulo correspondiente a la *Kjaswa*.

modificarse musical y sonoramente en la práctica, según la consecución de variantes instrumentales y sonoridades distintivas. A la organicidad instrumental, que constituye musicalmente una sonoridad distintiva del contexto altiplánico, denominaremos *orgánico sonoro* de la estudiantina altiplánica.

El charango participa como un elemento determinante en la constitución del *orgánico sonoro*. Proveniente de una práctica indígena y ritual, su presencia constituye un encuentro sonoro con el mundo de los cordófonos urbanos así como una fricción con la organicidad instrumental mixta que caracteriza a la estudiantina altiplánica; es la confluencia de estos dos factores la que determina la formación del *orgánico sonoro*. En la instrumentación mixta de la estudiantina, el charango es el instrumento encargado de poner musicalmente en acto aquellos caracteres expresivos que marcan la sonoridad distintiva, de esta manera, la participación del charango es relevante en la consecución de una musicalidad reconocidamente local. Si bien, en cada uno de los instrumentos del orgánico confluyen determinados caracteres del traspaso, la presencia de un charango y un charanguista en la estudiantina adquiere el rol preciso de poner en vigencia los *caracteres distintivos profundos*⁵⁵; recordemos que en las modalidades o toques del charango, estos caracteres son a su vez una síntesis de la *entidad sonora colectiva*. Diferentes niveles de traspaso son actualizados por la presencia del charango en el *orgánico sonoro*, en la performance de la estudiantina, el charango actúan como la semantización musical y simbólica de lo indígena en el contexto de vida urbana.

⁵⁵ Sobre *caracteres distintivos* se ha desarrollado en el capítulo correspondiente al *Q'ajjelo*.

CONFORMACION INSTRUMENTAL.

MODALIDADES LOCALES DE LA ESTUDIANTINA

Las agrupaciones locales que toman la denominación de “estudiantina”, son las que están conformadas sobre la base de instrumentos cordófonos bajo diversas combinaciones, si bien la estudiantina es una práctica extendida por diversas ciudades del sur andino, la denominación de *Estudiantina altiplánica*, o también, *Estudiantina puneña* corresponde a una modalidad local de conformación instrumental situada en el Altiplano puneño.

La polisemia de la denominación “Altiplano” podría señalar geográficamente a un hábitat o demarcar de manera abstracta una extensión territorial⁵⁶, o también podría señalar a un conglomerado de poblaciones culturalmente complejo en cuanto a idiomas y factores idiosincrásicos, al enfocar la música como cultura estos alcances de lo altiplánico serán nociones del contexto más que factores definitorios. Lo “altiplánico” será entendido desde su acepción en el cotidiano local; en el contexto, la asunción de lo altiplánico está vinculada a la construcción de una identidad de carácter simbólico, bastante local, y que vincula entre sí a ciertos rasgos culturales del contexto para comprenderlos como rasgos comunes dentro del universo de sus distintivos culturales, en este caso, lo Altiplánico indica una diferencia cultural respecto a un ámbito global constituido por lo Andino. La denominación de “música altiplánica” en el contexto del Altiplano puneño, se refiere a un re-conocimiento de los rasgos musicales distintivos, los que son culturalmente comprendidos como un universo musical compartido por las sociedades circundantes al lago Titicaca.

Al surgir la denominación propia de *Estudiantina altiplánica*, son así llamadas todas las agrupaciones mixtas y colectivas que ejecutan, desde una función identitaria, un repertorio local altiplánico, las que en diversas variantes de su conformación, corresponden con el *orgánico sonoro* altiplánico. Las primeras

⁵⁶ Altiplano se refiere a la *Meseta del Collao* o del *Collasuyu* donde se sitúa el lago *Titicaca*, su constitución geofísica corresponde a una planicie extensa la cual se inicia en los Andes del sur, luego del nudo del Vilcanota en Cusco, y se extiende hasta las regiones de Tucumán atravesando los territorios de Perú, Bolivia, Chile y Argentina. Básicamente, entre sus referentes de diversidad tiene presencia el plano lingüístico, las comunidades indican y se representan en la mención de lo quechua o lo aymara.

agrupaciones han sido conformadas en la ciudad de Puno o ciudad capital del departamento del mismo nombre, otras agrupaciones emergen luego en las capitales de provincia llamadas “pueblos”, los que en los procesos de la modernidad fueron tornándose en nuevas urbes. Posteriormente, en el contexto de la sobremodernidad, en que emerge una desterritorialización de las manifestaciones culturales (Augé 1990), importantes estudiantinas altiplánicas fueron constituidas en ciudades situadas fuera del ámbito “altiplánico” en términos estrictamente territoriales; Arequipa, Lima y Cusco son ciudades donde esta modalidad de práctica musical ha sido transfundada por los pobladores emigrantes organizados en comunidades de “residentes”.

La estudiantina altiplánica puede integrar un número de músicos variable entre quince y treinta, y la conformación de su orgánico puede ser variable de acuerdo a la localidad de su práctica o, en algunos casos, de acuerdo a la localidad a la que representa. Describimos lo denominaremos como *conformación básica*, conformación transversal y permanente en las estudiantinas, así como las inclusiones menos generalizadas de otros instrumentos y sus proporciones de participación en el orgánico. La variabilidad entre inclusiones, exclusiones y balances instrumentales, constituyen distintivos locales del *orgánico sonoro*.

Para mencionar algunas variantes en la conformación del *orgánico sonoro*, mencionamos agrupaciones cuyo distintivo instrumental ha tenido relativa permanencia durante el siglo XX. Ya que todas ellas se sustentan en la *conformación básica* de mandolinas, guitarras, acordeón y charango, precisaremos sus correspondientes características distintivas y en algunos casos sus menciones locales de “acento” idiomático:

- *Centro musical Ayaviri* (1934), incluye en su conformación “quechua” dos o tres charangos.
- *Estudiantina Pichacani*, incluye en su conformación “aymara” dos o tres charangos y varios acordeones.
- *Centro Musical los Chiriwanos de Huancané*, excluye de su conformación a los violines.

- *Centro Musical Macusani*, incluye en su conformación un charango de la variante “*Hualaycho*”.
- *Centro Musical Yunguyo*, incluye en su conformación permanente el dúo de queñas.
- *Conjunto Orquestal Puno* (c.1950), incluye en su conformación permanente el contrabajo.
- *Centro Musical Moho*, incluyó en su conformación la concertina.
- *Centro Musical Theodoro Valcárcel* (1953) incluyó ocasionalmente en una de sus grabaciones los *Sikus*, y en otra, la *Tarka*.

CORDÓFONOS

La estudiantina altiplánica consiste en una agrupación de instrumentos cordófonos, en la cual, los roles melódicos están asignados a un colectivo de mandolinas, ejecutadas al unísono, o formando entre sí polifonías generalmente por movimiento paralelo, en la ejecución tiene predominio el trémolo como una manera de prolongar las notas, mientras que los ornamentos remiten a las sonoridades trinadas de las flautas. Los roles de acompañamiento están asignados a un colectivo de guitarras que ejecutan el “*Bordoneo*”⁵⁷ o melodía de bajos, la ejecución del *bordoneo* es siempre al unísono a manera de un continuo o bajo caminante, ésta modalidad de acompañamiento puede remitirse melódicamente a la instrumentación barroca, o desde su desenvolvimiento dinámico, corresponde al traspaso de las formas de acentuación ejecutada por los bombos.

Sobre esta base melódica y armónica de las cuerdas pulsadas, las que son accionadas con plectro o uñeta, se hace presente la participación de los violines. En menor número, los violines comparten el rol melódico con las mandolinas y en algunos casos ejecutan pasajes de contrapunto o fragmentos con notas prolongadas, éste rol textural asignado ocasionalmente al sonido de las cuerdas frotadas, está relacionado al uso de elementos de una música de carácter “orquestal” que se practicaba en el Altiplano con prominencia de los

⁵⁷ El *Bordoneo* ha sido analizado en el capítulo anterior en cuanto a su participación como acompañamiento al charango en la música del Q’ajjelo.

violines. En cuanto a los roles de acompañamiento, el concepto de rasgueo está en gran medida ausente en la ejecución de las guitarras, el rol relevante de este instrumento es el *Bordoneo*, el cual es duplicado u octavado por un guitarrón⁵⁸ o en otros casos un contrabajo “clásico” o “mediano”⁵⁹.

Desde un análisis melódico-armónico de la estudiantina, observamos que el orgánico de las cuerdas puede configurar texturas de melodía acompañada, texturas heterofónicas compuestas por dos melodías paralelas y el *bordoneo* de acompañamiento y, pasajes polifónicos de textura heterofónica completa compuestos por la melodía principal, el contracanto y el *bordoneo*. Analizando la articulación sonora, el orgánico presenta una gama heterogénea de articulaciones, toman parte lo “plectreado”, lo frotado y también lo percusivo, así entendido el acto de “bordonear pesante” y en remitiencia a un traspaso musical del desenvolvimiento dinámico de los membranófonos.

Existen interrelaciones entre el orgánico y la *entidad sonora*. En una primera instancia, el traspaso correspondería a la ejecución colectiva y homofónica de los instrumentos en tanto son “familias” de instrumentos⁶⁰, el colectivo de mandolinas es un colectivo de melodías y el colectivo de guitarras es también un colectivo de acentos rítmicos, constituyendo cada colectivo su respectivo *sonido grueso*. En una segunda instancia, la organicidad entre lo agudo-metálico de los instrumentos melódicos y lo grave-“pesante” de los instrumentos de “Bordón”, muestra que el sonido colectivo del orgánico está concebido como la interrelación entre “familias” instrumentales. La interrelación entre melodía y bordón como *conformación básica* se constituye en la

⁵⁸El guitarrón o “*Guitarrón puneño*” es una guitarra de mayores dimensiones y de una profundidad ampliada en la caja de resonancia. Cuenta con seis cuerdas las que son afinadas como transposición de la guitarra a un intervalo de cuarta descendente. La “Prima” del guitarrón corresponde a la nota Si equivalente a la segunda cuerda de la guitarra, por tanto, la sexta cuerda corresponde a la nota Si del rango 2 y constituye el sonido más grave del orgánico.

⁵⁹ El “contrabajo mediano” es un contrabajo de fabricación local y presenta menores dimensiones que el contrabajo “clásico”, cuenta con tres cuerdas gruesas las que son “pisadas” empleando el dedo pulgar de la mano izquierda y pulsadas empleando el dedo índice de la mano derecha. La ubicación del instrumento es con las cuerdas frente al músico y éste ejecuta de pié.

⁶⁰ Recordemos que en las músicas de flautas, al interior de cada grupo instrumental existen organizaciones sonoras internas entre las dimensiones de los instrumentos, sus proporciones están determinadas por la configuración del sonido colectivo, y que estas sub-asociaciones, son consideradas y denominadas como “familias”. Esto ha sido señalado en el capítulo de la *Kjaswa*.

característica central de la música altiplánica de cordófonos en cuanto a textura y organicidad, todas las estudiantinas organizan musicalmente sus variantes sobre la interrelación melodía-bordoneo. No obstante tal textura es la base musical de la estudiantina, esta interrelación pasa a ser una textura generalizada en diversas conformaciones instrumentales mixtas a las que se les denomina “conjuntos”, por tanto, el bordoneo es tácitamente asumido como el “acompañamiento altiplánico”.

CHARANGO

En el panorama orgánico de la estudiantina, observamos que los instrumentos cumplen roles melódicos y generan texturas polifónicas desde tal interrelación, en este contexto, la música del charango asume un rol relevante en el orgánico en tanto que su funcionamiento musical es prominentemente el *Rasgueo*. La ejecución del rasgueo como elemento percusivo, actualiza un carácter rítmico propio de la música y refuncionaliza lo danzario. Si recordamos que, los caracteres de ejecución rítmica del charango son la *replicación* y el *Redoble* de las figuraciones melódico-rítmicas así como enfatizaciones de los acentos, y que melódicamente, su funcionamiento esta basado en la ejecución correlativa de las *pisadas* fuera del concepto tonal de “acordes”, su incorporación en la estudiantina, constituye el traspaso de estos elementos primigenios a un orgánico que hasta entonces, priorizaba cierto tratamiento tonal. Esta confluencia de musicalidades diferentes en la estudiantina altiplánica, será estudiada como un proceso musical que ha interrelacionado encuentros y fricciones musicales.

MÁS INSTRUMENTOS

Resaltando el rol melódico en el orgánico, es incluido uno o mas acordeones los cuales son ejecutados con prominencia de la mano derecha, es decir accionando prioritariamente el teclado melódico para duplicar la melodía principal o la polifonía paralela de las mandolinas. El acordeón agrega además recursos musicales propios como es la ejecución de pasajes escalísticos de nexos entre las frases, o en otros casos, la ejecución rítmica de acordes. La sonoridad lograda entre las mandolinas y el acordeón constituye una característica básica del orgánico en tanto que está presente en todas las

estudiantinas altiplánicas. En algunos casos, en reemplazo del acordeón han sido incorporados otros aerófonos de lengüeta como el bandoneón o la concertina los que han tenido menos permanencia.

La presencia re-elaborada de algunas músicas en los espacios urbanos constituye una re-presentación sonora de lo “indígena” en la ciudad. Desde esta idea, algunas estudiantinas han incluido instrumentos como la *Quena*, los *Sikus* o la *Tarka*, más que tentando una permanencia transversal a todos los repertorios, para resignificar determinados repertorios o para ejecutarlos en espacios concretos de performance. La aplicación ocasional de estas flautas en el repertorio de algunas estudiantinas presenta coherencia con el repertorio indígena, cada instrumento ha sido aplicado en un repertorio que su sonoridad es considerada sustancial y, en cada caso, tal flauta ha sido ejecutada recurriendo a sus modalidades propias. Las reelaboraciones musicales, basadas en un diálogo entre sonoridades y musicalidades diferentes, significan la confluencia de un mundo musical “campesino” y un mundo musical urbano en la práctica musical de la ciudad, esta modalidad resignificativa es practicada actualmente en todas las estudiantinas altiplánicas al punto de constituirse en un “género musical propio” al que se denomina “Captación”.

Otros factores de performance en cuanto a espacios ocasionales, generan la inclusión de más instrumentos como puede ser el dúo de trompetas, al cual se asigna los roles melódicos paralelos, y participa alternando ciclos melódicos con el colectivo de cuerdas. En el caso de las trompetas, su inclusión ocasional es para “reforzar” la sonoridad de la estudiantina en espacios abiertos y de desplazamiento, en celebraciones como la “Entrada de carnaval” o pasacalle, la “Comparsa pandillera” o desfile callejero, la “Parada” o desfile oficial en las plazas. En estas celebraciones, además de la funcionalidad de ampliar la proyección sonora del orgánico, está la de la ejecutar la música de manera cíclica y temporalmente indeterminada.

DIRECCIÓN Y ARREGLO

Finalmente, la acción de un director musical es inherente a la organización musical de la estudiantina. El director asume la organicidad de la estudiantina,

indica los roles de alternancia entre los instrumentos melódicos así como diseña y compone los *Bordoneos*, ya que generalmente, conoce la ejecución de la guitarra aunque no sea estrictamente éste el instrumento que él ejecuta en la estudiantina. En algunas estudiantinas cuyo sistema de organicidad está centrado en la escritura musical, el rol del director es elaborar los “arreglos”, los cuales así entendidos localmente, corresponden con la reiteración de ciertos caracteres de musicalidad colectiva que son asumidos como el “estilo propio” de una determinada estudiantina a nivel de sonoridad colectiva. En otros casos, se hace presente la figura de un director no-instrumentista el que actúa “De batuta” al modo orquestal, se observa también últimamente que el repertorio de algunas estudiantinas hace mención a un músico expresamente “arreglista” quien es externo a la agrupación.

SURGIMIENTO DE LA CIUDAD DE PUNO Y DE SUS ESTUDIANTINAS: **LA NARRATIVA LOCAL**

LA CIUDAD

La ciudad de Puno está ubicada en la parte norte del lago Titicaca, es capital del departamento de Puno el que cuenta con trece provincias donde coexisten comunidades quechua, comunidades aymara y población “mestiza” de habla hispana. Al finalizar el siglo XX, el departamento de Puno contaba con 1'185,800 pobladores, por entonces, los centros de práctica musical o “Centros musicales”, instituciones gestoras expresamente de estudiantinas, organizados en la *Federación Departamental de Centros Musicales y Estudiantinas de Puno*, eran un promedio de cuarenta agrupaciones correspondientes a diferentes provincias y distritos. No obstante algunas provincias contaban y cuentan con estudiantinas no-federadas, este breve conteo nos dice de una basta extensión de la práctica por todas las provincias del departamento.

Con el objetivo de establecer pertinencias con nuestro enfoque, mencionaremos aspectos históricos concernidos con la conformación de la ciudad de Puno y el proceso de formación y difusión que ha seguido la práctica musical de la estudiantina. Tomaremos datos de la historiografía local.

Al establecimiento de la colonia en el siglo XVI, el pueblo de Puno era habitado por los *Mañazo* y recibió la llegada de algunos españoles debido a su cercanía con las minas de *Laycacota*. Este pueblo estuvo ubicado en el sector denominado *Huasa-pata* en la rivera norte del lago. En la segunda mitad del siglo XVII, el *Virrey Conde de Lemos* hizo su paso por este lugar ya que se habían suscitado problemas entre los mineros castellanos y los vascos, debido a ello, dispuso el traslado de la población minera de *San Luis de Alba* y de *Laycacota* hacia una villa por él declarada “*Villa capital de la provincia de Paucarcolla*”, colindante con el pueblo de Puno, disponiendo en esa ocasión la construcción de la catedral, la cárcel y el cabildo para la ciudad, así como la constitución de ésta como “*Villa de Nuestra Señora de la Concepción y San Carlos de Puno*” a partir de 1668. Aunque durante el siglo XVIII habrían sido diferentes aquella “aldea” de Puno y la nueva “Villa”, hacia el siglo XIX se perfilan ambas como una misma ciudad, por lo tanto, tal declaración es considerada como la “fundación española” de la ciudad de Puno (Frisancho 1996: 42-50). Con el desarrollo de la actividad minera, su población era heterogénea, los españoles y “criollos” serían mineros y dueños de minas o comerciantes de plata y azogue, “los indios” serían agricultores, ganaderos y mitayos y “los negros” serían esclavos. En relación a la actividad minera se constituyeron vínculos de intercambio con Cusco para el aprovisionamiento de hojas de coca, así como vínculos comerciales con la ciudad de Potosí, que sería la ciudad de mayor actividad minera, basados en la labor de los arrieros. (Frisancho 1996: 69-74).

Estos vínculos de intercambio significan también un tránsito de lo musical ya que existe similitud entre los instrumentos musicales y las maneras de concebir y expresar la música entre estas regiones. En este caso, algunos caracteres de ejecución musical que hemos presentado respecto al charango en el Altiplano, están presentes como modalidades de ejecución más o menos similares en diferentes músicas de las comunidades de Potosí o de las comunidades de Canas en Cusco. Esta transversalidad, se hace presente por ejemplo en el empleo de la modalidad que hemos denominado *rasgueo melódico* y con características locales propias, así mismo, algunos caracteres como el “replique” y el toque tremolado, están presentes en aquellas músicas, no

obstante con características distintivas, pero a niveles generales de equivalencia. Aunque por el foco del presente trabajo no será posible detenernos en tales diferenciaciones a nivel de distintivos profundos entre Puno, Canas y Potosí, dejamos señalado que en el cotidiano musical de estos tres conglomerados la práctica del charango tiene equivalencias muy evidentes: asume las mismas funciones rituales y constituye similares espacios sociales. Igualmente, algunos niveles generales de similitud entre estos contextos son observados en la performance, como son: La postura de ejecución del instrumento, la corporalidad de la acción musical, el uso de atuendos semejantes para el momento musical, el empleo de cuerdas metálicas y la temporalización de la práctica en cuanto a lo ritual.

LAS ESTUDIANTINAS

En cuanto a la historia de la estudiantina altiplánica, su constitución está señalada a partir de la función que adquiriría en las celebraciones del Carnaval en la ciudad de Puno cual era ejecutar la música para el baile de “Pandilla”. En la primera década del siglo XX, junto a las primeras comparsas de Pandilla, son constituidas algunas agrupaciones como la “Estudiantina Montesinos”, formada hacia 1910 como “un grupo musical en base a instrumentos de cuerda (mandolinas, guitarras, bandurrias, guitarrón, charango) un acordeón y una quena⁶¹ [el cual sería] para interpretar preferencialmente huayños y marineras” (Cuentas 1997: p.8). En otras instancias sociales como eran los paseos campestres o reuniones familiares “el grupo musical [...] matizaba de vez en cuando con algunos valeses, tango, fox-trot, etc.” (Ibid, p.12). Hacia 1918, la instauración de la Pandilla como “tradición” de la ciudad, significó tácitamente una extensión de esta práctica, surgiendo estudiantinas como la de los hermanos “Marcelino y Ricardo Cuentas” en 1918, la “Estudiantina Dunker” en 1925, la “Lira Puno” en 1931, el “Conjunto Obrero Masías” en 1935 y, a mediados de siglo surgirían las estudiantinas “Los Íntimos” y “Unión Puno”.

Con los procesos de urbanización y modernización de los poblados capitales de provincia, surgen al interior del departamento importantes estudiantinas

⁶¹ Respecto a la mención que hace sobre presencia de “bandurrias” entre los cordófonos, desde las primeras grabaciones de estudiantinas altiplánicas hasta la actualidad, éste instrumento ha estado ausente.

locales como el “Centro Musical Ayaviri”, “Estudiantina Lampa”, “Centro Musical Macusani”, “Estudiantina Unión Juliaca”, “Centro Musical Yunguyo”, “Estudiantina Chucuito”, “Centro Musical Ácora”, “Estudiantina Pichacani”, “Centro Musical Los Chiriwanos de Huancané”, “Centro Musical Moho”, “Centro Musical Azángaro” entre otras, poniéndose de manifiesto la configuración de distintivos locales en cuanto a repertorio y variantes instrumentales del orgánico.

Es importante señalar que, al tiempo que las estudiantinas estaban ligadas a espacios de performance básicamente abiertos ya que su función central era la celebración del Carnaval, paralelamente, se constituía en la ciudad de Puno una modalidad de práctica instrumental menos temporalizada y con carácter de salón, la cual tomaba el denominativo de “Centro Musical”. En 1915 el pianista Moisés Yuchud conformaría una agrupación cuyos espacios eran eventos sociales e intrafamiliares en los que ejecutaba “música de cámara” y repertorio de salón, sin embargo “cuando llegaba la época de Carnaval, todos los componentes del grupo musical se dedicaban a ensayar marineras y huayños para acompañar a las Pandillas” (Cuentas 1997: 27). Un caso equivalente es la formación de la “Orquesta de la familia Echave” en 1932 en la localidad de Ayaviri, la cual instituía una práctica paralela del repertorio “clásico” ya que su director, Víctor Echave, habría sido “...ávido creador de música, en todas sus formas” (Paniagua 1990: 28) y como músico habría sido un reconocido ejecutante del repertorio local desarrollando su actividad en diversos espacios sociales, ya que “sus amigos, la mayoría obreros...” (Siancas 1987: 126) habrían sido quienes aprendían a cantar sus canciones.

Estas confluencias en el contexto de la práctica urbana, son pertinentes a comprender cómo las estudiantinas han perfilado cierta ambivalencia respecto a los espacios de práctica y han logrado refuncionalizar las músicas rituales al contexto escénico, proceso que será estudiado como la formación de las músicas entendidas en el presente trabajo como *músicas locales*. En este devenir mencionamos a una estudiantinas cuya presencia significa una síntesis de tales confluencias en los espacios musicales de la ciudad de Puno, ésta es el “Centro Musical Theodoro Valcárcel” formada en 1953, la que tuvo repercusión posterior en la formación del “Conjunto Orquestal Puno” en 1960.

En la segunda mitad del siglo XX este panorama de acción trans-contextual de las estudiantinas es aún mas claro. Algunas agrupaciones surgen como iniciativas de práctica ya no solo musical sino institucional, así la práctica musical acentúa su significado como práctica social y los “centros musicales” se constituyen en “centros sociales” donde la participación de los pobladores configura diferentes funciones sociales. La pertenencia a un “Centro musical” es no sólo integrando la estudiantina en rol de músicos, sino que su constitución articula diversas acciones imbricadas con los roles sociales de la ciudad, en su organización quedan configuradas algunas categorías como “socios”, “benefactores”, “miembros honorarios”, “padrinos”, “junta directiva” cuerpo de “relaciones institucionales” y “elenco de danza”.



“Pandilla Puneña de Manuel Montesinos - 1914” en una reunión de campo con música y baile. En: Cuentas 1997: 10

MÚSICOS URBANOS Y MÚSICAS LOCALES.

EL CENTRO MUSICAL THEODORO VALCÁRCEL

Estudiaremos el proceso de interrelación entre la estudiantina y el charango, en una agrupación que ha tenido especial impacto en la instalación del *orgánico sonoro* de la estudiantina altiplánica, y en la constitución de su práctica en el todo el departamento de Puno: La estudiantina o *Centro Musical Theodoro Valcárcel*⁶², constituida en la ciudad de Puno en el año 1953 (Valencia 2006: 150). La centralidad de esta agrupación para el presente trabajo, radica en que su repertorio ha otorgado prominencia a la “captación” de músicas rituales de contextos indígenas, sobre las que ha reelaborado su instrumentación en términos de diversidad. Desde esta práctica musical de reelaborar “captaciones”, las estudiantinas han perfilado una ambivalencia para las músicas colectivas en cuanto a sus espacios de práctica. El repertorio del *Centro Musical Theodoro Valcárcel* se constituye en un corpus referencial importante, durante la segunda mitad del siglo XX, para la formación de lo que señalaremos como músicas locales.

Algunos factores de su impacto en los espacios musicales de la urbe, habrían sido los “concursos que gana en 1955 y 1956” (Valencia 2006: 152), así como los viajes que realizó para ofrecer presentaciones en Lima (1957 y 1962), México (1965), la Paz (1972) y ciudades de Perú, contexto en el cual, la idea de una “representatividad altiplánica” eclosionaba como eje de performance. La mediación de su música en discos de circulación transnacional ha sido también significativa en cuanto a la construcción de una “identidad musical” en torno a la estudiantina altiplánica. Otro factor importante es la prestancia que adquirían sus integrantes en el contexto local, en tanto que eran reconocidos como “músicos compositores”, “captadores” y “arreglistas”. En este contexto de modernidad urbana, mediación de la música, representatividad local y prestigio

⁶² El nombre de la estudiantina está referido al músico pianista y compositor puneño *Theodoro Valcárcel Caballero* (1896 – 1942) quien estudió música en Italia y España y a su regreso a Perú compone obras sobre melodías altiplánicas entre las que podemos mencionar: “Estampas del Ballet Suray Surita, para piano e instrumentos nativos” (París 1939), “kachampfa” (Montevideo 1944), la “Suite Incaica” (Barcelona 1992) para orquesta y, los “31 Cantos del Alma Vernácula, para voz y piano”. La agrupación habría tomado esta denominación en 1957 como un homenaje a su reciente fallecimiento.

social de los músicos, como procesos transversales a la práctica de la estudiantina, observamos que mientras “el conjunto se hace mas técnico” (Valcárcel – Palacios 1986) en cuanto a su organicidad instrumental, más evidentes son los procesos de confluencia musical que enfocaremos en el presente trabajo, cuales son, la concepción o no-concepción del charango en las música de la ciudad, o dicho de otra manera, los encuentros y las fricciones musicales suscitadas por su presencia en la constitución del *orgánico sonoro*.

El *Centro Musical Theodoro Valcárcel* ha seguido un proceso paralelo a los contextos sociales e ideológicos del siglo XX, así mismo, sus instancias de desarrollo musical pueden presentar aspectos comunes al desarrollo de otras agrupaciones o entidades de práctica musical urbana en América, las que desde diferentes universos musicales han conformado su repertorio sobre la base de una refuncionalización de las músicas locales.



“Integrantes del conjunto Theodoro Valcárcel” en una actuación en Radio Nacional del Perú en 1962. Charanguista: Cristóbal Lezano Catacora [tercero de pié]. En: Valencia 2006: 155

Según la narrativa local, algunas estudiantinas ejecutarían en sus inicios un repertorio “clásico” u otro de características “de salón” como paso dobles, valeses, polkas, baile de cuadrilla entre otros, sus actuaciones correspondían entonces a espacios cerrados y con modalidades escénicas. Sin embargo, paralelamente la estudiantina incluyó repertorio local y éste le otorgaba una función concreta en los contextos sociales. Entre sus espacios, estuvieron desde un inicio las celebraciones familiares al interior de las casas, conciertos y concursos en teatros así como actuaciones en lugares abiertos y en modalidades de desplazamiento. En el proceso de confluencia de caracteres musicales “autóctonos” o indígenas al *orgánico sonoro* de la estudiantina, las refuncionalizaciones han generado que el repertorio local de las estudiantinas sea asumido como música “propias”, incluyendo a las músicas de “Huayño”, “Marinera” y “Captación”. En la elaboración del repertorio confluyen maneras distintas de organicidad como es la lecto-escritura de partituras, el arreglo o instrumentación de tipo orquestal y el acompañamiento “al oído” de algunos músicos como el charanguista, confluencias que son empleadas para la consecución de un repertorio distintivo, creado y re significado desde los códigos de musicalidad local.

MARINERA Y HUAYÑO PANDILLERO, **UN CARNAVAL URBANO**

La celebración del “Carnaval” es un acontecimiento que tiene amplia presencia en el contexto altiplánico y extendidamente andino. Está vinculada por una parte a la temporalización del calendario católico y por otra, a la realización de los rituales agrícolas y de emparejamiento como lo hemos señalado en el caso de la Kjaswa y otras músicas colectivas como la *Pinkillada*, la *Tarkada* y el *Sikuri*. En las ciudades, la estudiantina será la entidad que se refuncionaliza a la proyección y vigencia de estas músicas así como de sus modalidades colectivas y participativas de práctica. El Carnaval en su expresión urbana, está adscrito culturalmente a la misma temporalización de las expresiones rituales del contexto agrícola, su dinámica social está también constituida por los mismos principios colectivos de ritualidad y sociabilidad. Desde estos

principios, una de las expresiones musicales altiplánicas es asumida como la música “tradicional” del Carnaval urbano, ésta es el “*Huayño pandillero*”.

Para el Carnaval, los pobladores de la ciudad constituyen comparsas de baile a las que se denominan “Pandillas”. A través de esta práctica, ciertos aspectos organizativos, coreográficos y musicales conforman el espacio de la ritualidad y sociabilidad urbana. En cuanto a la performance, la Pandilla corresponde a espacios abiertos, su desplazamiento es por las calles y plazas de la ciudad y su concreción es entre el domingo de carnaval y octava de carnaval a modo de prolongados pasacalles. Desde la segunda década del siglo XX hasta la actualidad, en la ciudad de Puno el punto de congregación para dar inicio a la Pandilla tiene lugar en el cerro denominado *Huajsa-pata* situado al norte de la ciudad, aquél que habría sido el antiguo pueblo de Puno habitado por los *Mañaso* y que por entonces se denominaría *Huasa-pata*. La *Pandilla del Carnaval* esta constituida por la participación simultánea de varias “Agrupaciones pandilleras”, cada una de las cuales incorpora a una comparsa de bailarines y una estudiantina. Generalmente, las estudiantinas orientan la preparación de su repertorio de huayños pandilleros a la integración a una “Agrupación pandillera”, por tanto, se produce una intensificación de sus ensayos en “Temporada de carnaval”.

Lo músicos ejecutan los huayños pandilleros durante el pasacalle de manera ininterrumpida haciendo un “Cambio de tema” cada cierto número de ciclos. La relación entre el baile colectivo y una música colectiva puesta en acto de manera integrada es una característica de la *Pandilla*. La modalidad de performance continua y cíclica es también una característica relevante, ya que de ésta manera, el funcionamiento musical de la estudiantina entra en la dimensión atemporal de lo festivo tal como sucede en las músicas festivas de contextos no urbanos,

En los espacios cerrados como pueden ser coliseos o teatros, las agrupaciones pandilleras presentan a modo escénico el baile de la “Marinera” o “Marinera puneña”, ello corresponde a otra modalidad de performance, cual es ejecutar la danza y la música en un lugar fijo, espacio en el que se realizan “coreografías”

formadas entre las “parejas de baile”. La estudiantina ejecuta la *Marinera* siempre en “Primera” y luego “A la segunda”, esto es, la ejecución del ciclo completo de la *Marinera*, y luego de una breve detención en la que los cantantes dicen una copla o un “Saludo”, es ejecutada una repetición del ciclo de manera idéntica.

MARINERA

La *Marinera* está constituida por simetrías melódicas en tanto que su forma es inherente con la danza, durante los *momentos musicales* los danzarines deben necesariamente representar o “coreografiar” una secuencia que consiste en la ritualización del cortejo “en pareja” así como de la comunicación de este al colectivo de parejas⁶³. La correlación entre *momentos musicales* y secuencia coreográfica, se inicia con la ejecución musical de la “Entrada” o introducción de la *Marinera*, cuyo relieve melódico es ejecutado por el bordoneo de las guitarras a modo de la “Llamada de bombos”. Durante en *momento musical* de la *Entrada*, las parejas de danzarines representan un encuentro y su acción es la “Caminada”, al concluir musicalmente dicha *Entrada* los danzarines están en las ubicaciones preseñaladas y la estudiantina inicia la ejecución del “Tema” musical de la *Marinera* durante el cual son realizadas las “figuras coreográficas” por parte de los bailarines. En la segunda sección del *Tema*, la acción de los bailarines corresponde a la acción “Zapateada”, por lo cual ésta sección musical toma la denominación de “Zapateo”. Para iniciar el zapateo, el bailarín guía da la voz de “Ahora” y la música adquiere un carácter más enfático y rítmico en tanto que los instrumentos melódicos ejecutan de manera homófona, éste instante constituye una equivalencia con el *sonido grueso* de los aerófonos. Importante desde esta idea, indicar que el *Zapateo de Marinera* es la única ocasión y única sección musical en la cual las guitarras ejecutan un pasaje de *Rasgueo*, el carácter rítmico del orgánico queda enfatizado ya que el rasgueo asume equivalencia de los aplausos que en dicha sección ejecutan tanto los bailarines como los presenciadores. Finalmente, para la culminación del ciclo musical, las guitarras retoman el *Bordoneo* y la ejecución del motivo final o “Cierre” es nuevamente de manera homófona y gruesa, a la cual, corresponde

⁶³ Recordemos que la representación del cortejo o la articulación de actos rituales de cortejo, era una de las funciones centrales de otras prácticas indígenas como la *Kjaswa* y la *Wifala*.

coreográficamente la unión de las parejas. Como hemos indicado, este ciclo de la *Marinera* es ejecutado dos veces, al finalizar el segundo ciclo la estudiantina ejecuta el cambio de música “infaltable” iniciando la ejecución del *Huayño pandillero*, o mas precisamente, una secuencia de huayños pandilleros: Esta conjunción de músicas en una modalidad escénica es denominada “Marinera y pandilla”.

HUAYÑO

Desde estas observaciones, podemos indicar que su integración concreta al espacio festivo del Carnaval, está sustentada en la reelaboración y composición de melodías de *Huayño*, los cuales son ejecutados durante los pasacalles de manera cíclica y continua. Si bien la Pandilla es una práctica colectiva de modalidad urbana, la cual refuncionaliza prácticas colectivas de orden ritual, su modalidad musical correspondiente que es el *Huayño* es inherentemente considerado como el “*Huayño mestizo*”. En este contexto, el *Huayño pandillero* está musicalmente diferenciado de aquel *Huayño* “indígena” o “cordillerano” que hemos estudiado en la práctica del Q’ajjelo, en cuanto a la presencia de nuevos caracteres melódicos y formales.

Al hablar de *Huayño* nos encontramos frente a un complejo musical extendido y diverso. Corresponde en este caso señalar la existencia de una variante que en términos semánticos, estilísticos y formales asume la denominación propia de *Huayño pandillero*⁶⁴. En cuanto a la forma, respecto de los huaynos indígenas, su característica es la inclusión de un fragmento al final del ciclo melódico, el cual consiste en un “Puente” para pasar a una reiteración más enfática del último motivo, a esta sección conformada por el puente y el motivo fina, repetira por dos veces, se denomina “Repique”. Así lo hemos mostrado en el caso de la canción *Negros y grandes*⁶⁵ en el capítulo anterior, éste elemento formal es a su vez característico de las melodías de *Sikuri* en su modalidad de Sikumoreno o música sikuri de la ciudad. En la forma del Sikumoreno, la aparición del

⁶⁴ Sobre el *Huayño pandillero*, las referencias preliminares se encuentran en el capítulo referido a la música del Q’ajjelo y su traspaso a esta práctica urbana.

⁶⁵ La descripción de *Negros y grandes* está relacionada con su traspaso desde la canción indígena *Ahuatiri*. Esta relación ha sido analizada en el capítulo anterior correspondiente al Q’ajjelo – “Géneros”.

Repique al igual que en el Huayño pandillero, marca la periodicidad entre ciclos instrumentales y ciclos cantados. En la performance de la Pandilla en comparsa o pasacalle, sus *momentos musicales* son: una introducción o “Llamada”, seguida del primer Huayño que es ejecutado en un número variado de ciclos hasta cambiar al segundo Huayño a la voz de “Cambio”, sucesivamente, en relación con la coreografía, pueden ser ejecutados varios huayños “en Popurrí” hasta la llegada del “Remate”. El Remate corresponde a una coda instrumental da conclusión a la Pandilla, la que es generalmente la misma melodía ejecutada como introducción o “Entrada de Huayño”.

Respecto a la constitución de melodías de Huayño, en la mayoría de casos se reconoce la existencia de un compositor, “captador” o arreglista, en otros casos las melodías son re-conocidas como variantes de las músicas de otras prácticas como el Sikuri o el Q’ajjelo por mencionar algunas. Los procesos de re-creación podrían ser comprendidos como una modificación de los *modelos melódicos* primigenios, ya que algunos pasajes melódicos se tornan en diatónicos o cromáticos en correlación con el sistema diatónico que rige a los instrumentos melódicos del orgánico como las mandolinas y el acordeón. Desde el sistema de organización propiamente tonal, éstos pasajes se presentan como apoyaturas o bordaduras al *modelo melódico* y su impacto es determinante en la semansis de lo contextualmente asumido como lo “mestizo” o, lo “citadino” del *Huayño pandillero*.

Por su parte la composición del *Bordoneo*, elemento referido a las melodías de acompañamiento en los bajos de la guitarra, si bien se ha definido su ejecución como un continuo melódico de graves “percutivos”, en el Huayño pandillero su perfil melódico está diseñado en base a esquemas digitativos que practican los guitarristas, las notas de tales esquemas están ajustadas al sistema diatónico y por tanto su ejecución resalta el carácter contrapuntístico de la organicidad general. Estas melodías son generalmente compuestas por el director o arreglista, expresamente para el acompañamiento de cada Huayño, y los guitarristas la ejecutan al unísono.

Desde la idea de una *conformación básica* de la estudiantina, observamos que la organicidad musical del Huayño pandillero así como de la Marinera puneña, en tanto que éste es consecución “infaltable” de aquella, tanto la organización polifónica de las melodías, como el tratamiento contrapuntístico del bordoneo, corresponden a modificaciones diatónicas del modelo melódico y la textura general entre instrumentos melódicos y de bordón se presenta relativamente regida por la noción occidental de la armonía. Si ampliamos el análisis del orgánico más allá de la *conformación básica*, observamos que la participación del charango en este contexto de sonoridades tonales y diatónicas, adquiere otros niveles de prestancia. Los caracteres musicales del charango, entendidos como elementos en gran medida ajenos al sistema tonal y diatónico, son entonces incorporados al arreglo “armónico” y al *orgánico sonoro* de la estudiantina en términos de fricción de musicalidades.

EL CHARANGO EN LA ESTUDIANTINA, **UNA FRICCIÓN DE MUSICALIDADES**

La conjunción de los caracteres de funcionamiento del charango, con otras modalidades de organización en los instrumentos de la estudiantina, será considerada como la confluencia de diferentes maneras de concebir y ejecutar la música al conforman el cuerpo sonoro; por una parte, mientras los instrumentos de la conformación básica funcionan a modo de una organización “armónica”, por la otra, el charango funciona con un continuo de *Pisadas* a las que hemos definido como unidades melódicas. Mientras el charango permanece con la ejecución del *Rasgueo*, éste configura sonoridades que no están regidas por la organización tonal de los otros cordófonos, por cuanto sabemos que las *Pisadas* no son concebidas como “acordes” de acompañamiento. Si bien hasta este punto reconocemos la confluencia de al menos dos musicalidades simbólicamente constituidas, el diálogo de ambas musicalidades al nivel interno de los músicos de la estudiantina, es luego reconocido a nivel de contexto general como una complementariedad musical que caracteriza al “sonido altiplánico” y lo constituye como tal.

Al señalar que estos elementos entran musicalmente en un diálogo, la participación del charango corresponde tácitamente a la persistencia de caracteres primigenios de funcionamiento, caracteres denominados el contexto como “autóctonos”. En el *huayño* y la *marinera* en tanto músicas polifónicas, la musicalidad del charanguista expresada en el accionamiento de *pisadas* y *toques*, se constituye en una fricción musical, la cual, lejos de quedar opacada por la organización tonal y la numerosidad de los instrumentos “modernos”, sale al relieve sonoro como una transproyección de los *caracteres distintivos profundos* al ser éstos reiterados y relativamente duplicados en correlación con la melodía. Desde esta observación, la fricción de musicalidades es entendida como un concepto para señalar una característica constitutiva de la música (Tadeu 1997: 383), en este caso, de la música altioplánica de instrumentación mixta.

Los elementos de musicalidad son aquellos que están imbricados en los músicos y los pobladores como caracteres musicales y simbólicos, cuyo reconocimiento en la performance articula la comunicabilidad de la música. La incorporación del charango en tanto musicalidad indígena, esta así dotada de una significación cultural que en términos musicales y semánticos corresponde al reconocimiento de una musicalidad local. Una musicalidad es entonces una memoria musical-cultural compartida por los concurrentes al acto musical. (Tadeu 1997: 388)

En el *Huayño pandillero*, por ejemplo, son articulados varios elementos de musicalidad, algunos de los cuales hemos descrito anteriormente en términos de consecución del *sonido grueso* o colectivo de las melodías, de un énfasis de lo rítmico y percutivo en el *bordoneo* y, de una organicidad basada en polifonías paralelas y contrapuntísticas a nivel de la *conformación básica*. En este último punto, directamente referido a lo que sería el plano armónico del *sonido grueso*, radica uno de los caracteres relevantes de la fricción cual es la no flexibilidad de los sistemas de organicidad confluentes. Por una parte, las mandolinas permanecen en una armonización tonal en base a terceras paralelas y sin alterar esta configuración melódica, hipotéticamente, por un “acuerdo” con la armonía que rige a todos los instrumentos. Sin embargo, el

charango por su parte ejecuta las pisadas, como sabemos, sin alterar su flujo por tal hipotético “acuerdo” así como sin constituirse en un “acompañamiento” de acordes basado en aquel concepto de armonía, su flujo es también independiente de los acordes que rigen al bordoneo. Desde este hecho, el charanguista de la estudiantina no denomina a las *pisadas* con la nomenclatura acórdica referida a estructuras mayores, menores o séptimas las que sí son empleadas por los guitarristas, sino, las denomina en algunos casos como “notas” propias e independientes de una catalogación de su estructura armónica.

Un importante punto de fricción, es el caso de las melodías o canciones que en su proceso de traspaso a la modalidad de *Huayño pandillero*, como en el caso de *Negros y Grandes*, han configurado pasajes ya no sólo diatónicos sino también cromáticos; en este caso, la fricción es más notoria ya que la gama de “notas” del charango permanece en una “pentafonía” extendida en octavas. Al indicar que el funcionamiento de las *pisadas* obedece a una replicación de la melodía, tal replicación a un nivel de correlación exacta estaría ausente en el *Huayño pandillero*, por cuanto, las pisadas no cubren, por concepción sonora, a todas las notas del sistema diatónico y menos a las notas alteradas. En este caso actúa una modalidad de funcionamiento equivalente a la que hemos denominado como un *segundo nivel de correspondencia* de las pisadas en el caso de la canción *Fósforo fósforo qhastaymay*⁶⁶. En estos pasajes diatónicos o cromáticos, la replicación de las *pisadas* es menos exacta y se remite a la existencia de una *melodía de base* como elemento subyacente. La idea del *modelo melódico* reaparece entonces a nivel de la musicalidad profunda del charanguista, quien en su ejecución, presentará de manera más o menos cercana aquella melodía primigenia que ha sido modificada al sistema diatónico por los instrumentos urbanos, se genera así una fricción con el sistema de organización diatónica. Un caso concreto y frecuente de estas fricciones, es el empleo de la escala melódica para dar conclusión a las canciones llegando a la tónica, la armonización de este pasaje es consecuentemente sobre el acorde de dominante el cual presenta las respectivas alteraciones en el *bordoneo*,

⁶⁶ Se puede ver en el capítulo correspondiente al Q’ajjelo, como una modalidad de acompañamiento.

frente a ello, el charango ejecuta *pisadas* que, entendidas provisoriamente en el contexto tonal, estructuran una “dominante menor”, y en otros casos, estructuran una cadencia que va del “relativo mayor” a la “tónica”, sin pasar propiamente por la “dominante”. Un ejemplo de esta fricción podemos observar en la partitura de la canción “Pankarita” para estudiantina, al cadenciar la introducción en el tercer compás.

Para recapitular la centralidad de la fricción, ésta se hace presente en la confluencia de dos sistemas musicales, que en este caso, no se mezclan sino dialogan. Al permanecer cada sistema en su propia modalidad de ejecución, estos elementos no se atraviesan y no se modifican mutuamente en aquel hipotético “acuerdo”, sino que al friccionarse reafirman sus diferencias y generan al nivel del *sonido grueso* de la estudiantina una marca semántica que define y representa musicalmente lo local.

Una muestra de tal fricción es la no consideración del charango en la concepción polifónica del “arreglo”, esta constante, no significa su exclusión del *orgánico sonoro* sino, y tanto mas importante, denota su adscripción como elemento de alteridad al universo de la lecto-escritura musical empleado por algunas estudiantinas, tal no consideración, reafirma que los roles musicales del charango estarán reservados a una musicalidad tácitamente “autónoma” del charanguista, puesto que en la proyección de la obra por parte del arreglista, director o compositor, la presencia musical y sonora del charango es un elemento inmanente. La participación del charango en este contexto, corresponde con la *base sonora percutiva* aguda y metálica que está incorporada al orgánico. Tal condición friccionante, se presenta como un rol intrínseco del charango, ya que desde lo escrito, éste aparece externo a la idea de “arreglo” instrumental.

Analizando la fricción en un documento local, observaremos que la notación del charango se perfila como un elemento no operativo en el arreglo escrito. Ya que el charanguista es generalmente un músico no lector, su ausencia en la partitura denota también la no comprensión de sus modalidades y concepciones de funcionamiento por parte del transcriptor, generalmente el

arreglista es un músico ejecutante de otros cordófonos y concibe la organicidad instrumental desde cierta idea tonal y contrapuntística. Para estas observaciones, tomaremos un fragmento de la introducción de “*Pankarita*”, cuya partitura representa el único caso publicado de un arreglo para estudiantina que incluye el charango mediante notación musical y como uno de los instrumentos concurrentes en el “arreglo”. La instrumentación general incluye violines primero y segundo, mandolinas primera y segunda, acordeón, charango, guitarras y guitarrón, arreglo que ha sido grabada por el *Centro Musical Theodoro Valcárcel* al tiempo que el arreglista, *Virgilio Palacios*, era director y primer violinista de la agrupación.

Presentamos un fragmento de la partitura publicada del arreglo de *Pankarita*:

(Referencia de audio: Track 6)

38 **PANKARITA**
 Introduccion *Allegro Moderato* Arr.: VIRGILIO PALACIOS

Viol. 1
Viol. 2
Mand. 1
Mand. 2
Acad.
Char.
Guit.
Guit. Iron.

mf
mf
mf
mf
mf

1 2
Cresc.....
Cresc.....
Cresc.....

Guerra Sa Baja

f
f
f
mf
mf

"PANKARITA" [fragmento de la introducción] En: Valcárcel - Palacios 1986: 38. Vol. 5

“*Pankarita*”⁶⁷ (Valcárcel - Palacios 1986) es una canción que se habría constituido en *Huayño pandillero* a partir de la presente versión, en tanto que la inscripción “Arr:” lo consigna como un “arreglo” el que habría sido realizado por Virgilio Palacios Ortega, músico nacido en Puno en 1927, quien realizó la “captación” de varias melodías que han conformado el repertorio del *Centro Musical Theodoro Valcárcel* (Paniagua 1989: 98). Una “captación” musical significa en primera instancia la transcripción de una melodía o corpus de melodías, y en segunda instancia, la elaboración de un arreglo sobre éstas melodías concebido para la instrumentación de estudiantina. Para el enfoque de la organicidad instrumental, presentamos un fragmento de la introducción del tema, las introducciones generalmente son variantes de un modelo melódico establecido como “Entrada”, o bien, son fragmentos compuestos por el arreglista. El “tema” corresponde a una canción pentafónica que en la presente versión ha tomado pasajes diatónicos, traducción que es frecuente en la modificación tonal de las melodías al ser refuncionalizadas como “captación”.

Respecto al charango, observamos que la figuración rítmica del rasgueo es bastante cercana a una correlación con la melodía principal de la introducción, consignada en su primera frase a los violines y el acordeón. La notación señala acordes escritos a modo de piano, por tanto, están ausentes algunos caracteres de densidad que pudieran ser anotados como duplicaciones o planos melódicos relevantes, y están ausentes también los *Toques*. La representación de estructuras armónicas para el charango, como una especie de texto del charango, denota que la participación del instrumento ha sido entendida por el arreglista como un acompañamiento armónico-rítmico, el cual estaría basado en la progresión de acordes. Focalizando el concepto de la fricción, podemos observar que tales “acordes”, ubicados en el mismo rango que las mandolinas, producen relaciones de fricción armónica como la que hemos citado respecto a la polifonía del tercer compás, donde la *conformación básica* es armonizada sobre la séptima dominante mientras que el charango acciona con su *Pisada* una suerte dominante menor con séptima.

⁶⁷ En cuanto al significado, *Pankarita* es una españolización del vocablo aymara *Pankara* o “flor”. Tiene agregado el diminutivo hispano “ita” para denotar “florcita” o “pequeña flor”, significado que más allá del sentido diminutivo tiene sentido afectivo. Tácitamente *Pankarita* está referido a una mujer.

Si ya hemos observado que la musicalidad del charanguista corresponde a otros niveles de concepción y ejecución musical, subrayamos en el caso de *Pankarita*, que la incorporación del charango en la sonoridad de la estudiantina altiplánica, ha de ser entendida más que conformando una “orquestación”, constituyendo un *orgánico sonoro* basado en el diálogo de confluentes musicales distintos.

En la segunda frase del fragmento, se hace presente una incompatibilidad respecto al *Temple*. Tanto la audición de la grabación como lo representado en el arreglo, señalan en cuanto a la tesitura del instrumento, que el charango ha sido empleado en la afinación o *Temple diablo*,⁶⁸ la cual como sabemos es aplicada a la tonalidad de Mi menor debido a que la orden “Prima” del charango coincide con la tónica de la canción *Pankarita* y la mayor parte de las posiciones representadas en el arreglo, son las mismas posiciones que las *pisadas*. Desde estas observaciones pertinentes al temple, los primeras acordes consignados en los compases seis, ocho y diez, quedarían excluidos de los alcances del *Temple*, tanto por factores de tesitura al no existir la nota La sostenido, como por la no posibilidad de digitación.

⁶⁸ Respecto a la afinación o Temple Diablo, el análisis ha sido desarrollado en el capítulo correspondiente al Q’ajjelo.

DE CHARANGO A CHILLADOR

EL PROCESO DE CONFLUENCIAS MUSICALES

Para comprender la participación del charango en la práctica urbana, hemos estudiado aspectos como el traspaso de músicas rituales a los caracteres musicales del instrumento y la constitución de esta síntesis musical como la musicalidad propia del charanguista. Luego, hemos analizado cómo tal musicalidad entra en diálogo con otras modalidades de elaboración musical al confluir en la práctica de la estudiantina. Estudiaremos en esta parte la función de representatividad local que asume la estudiantina basada en el surgimiento de repertorios refuncionalizados, comprendiendo que éstos articulan una práctica local de la música al configurar nuevos significados y nuevas funciones respecto a una emergencia de lo comunitario en el contexto heterogéneo de la ciudad.

La práctica local de la música está señalada por factores de heterogeneidad, así como no hay una vida social única compartida por todos los músicos y los concurrentes a la práctica, las estudiantinas corresponde a una práctica social de la ciudad, donde los integrantes comparten tal actividad musical con otras de carácter laboral o estudiantil, familiar o institucional; las músicas que hemos señalado como “propias” de esta práctica, pueden entonces ser consideradas como unidades cohesivas de los pobladores ya que éstos la constituyen de manera colectiva, en el contexto de la ciudad y, refuncionalizándola a espacios de representatividad.

En el sentido que lo local comprende diversas prácticas de la ciudad, los músicos locales asumen un compromiso con los espacios y modalidades de práctica y participan en ellas de manera continua o regida por ciertas temporalidades locales como el Carnaval, la Fiesta patronal, el “Día jubilar” u otras, integrando su actividad musical al reconocimiento de la sociedad heterogénea. La música local es asunto de prácticas colectivas más que de consumo controlado (Finnegan 2001: 437) ya que uno de sus rasgos sobresalientes es la mezcla de personas que concurren a la práctica (Ibid, p.

456). Desde esta idea, se puede entender que las músicas locales no están referidas a categorías sociales específicas sino que se constituyen en una práctica transversal que adquiere dimensiones comunitarias en cuanto a función y significado.

En el caso de la estudiantina, el repertorio es un elemento significativo en los rituales públicos de la ciudad. A niveles generales, este corpus de músicas diversas se constituye en las músicas locales que han de ser reconocidas como “altiplánicas”. Si ya hemos desarrollado aspectos sobre la Marinera y algunos procesos del Huayño, en este punto toma relevancia el desarrollo de la música de “Captación” como una manifestación concisa de lo local, a su vez y de acuerdo a nuestra hipótesis, la función representativa de estas músicas habría sido uno de los agentes principales para la incorporación del charango en el *orgánico sonoro* de la estudiantina ya que en ellas su presencia toma carácter inmanente en tanto que actualiza y transmite los *caracteres distintivos profundos*. Desde esta observación, la elaboración y performance de “Captaciones” entendidas como músicas locales, tiene repercusiones más allá de la práctica musical, en la conformación de comunidades locales, que re-funcionalizan y re-localizan sus valores culturales.

La ciudad mantiene distintas proyecciones sociales y por tanto distintos senderos musicales, es entonces no una comunidad en el sentido absoluto, sino el lugar donde las músicas locales se constituyen en agentes comunitarios en tanto que son practicadas transversalmente por pobladores de diferentes proveniencias y actividades sociales. “Comunidad puede entenderse como un aspecto situacional y emergente de las localidades y no como una propiedad absoluta. Un proceso en que la música, y sobretudo la ejecutada por residentes locales, tiene su rol” (Finnegan 2001: 442)

REPRESENTATIVIDAD LOCAL DE LAS PROVINCIAS: LOS CONCURSOS DE ESTUDIANTINAS

Desde este punto, el rol que asumen las estudiantinas en el contexto urbano, así como es la conformación de espacios de práctica, es intrínsecamente el mantenimiento y la continuidad de las músicas asumidas como altiplánicas. La Captación es el espacio donde los músicos residentes de una determinada localidad estructuran de alguna manera la persistencia de sus músicas al ser ligada a los espacios escénicos, en ellos actúan como músicas comunitarias que generan el reconocimiento entre comunidades diversas.

Una modalidad importante de performance, pertinente a comprender tal definición emergente de “comunidad”, está constituida por los “Concursos departamentales de estudiantinas” los que se realizan anualmente y con carácter representativo respecto a la proveniencia de las agrupaciones, en este contexto, los participantes experimentan de una manera situacional y relativa un sentido de comunidad, musicalmente definido y vivenciando un determinado momentos del año. Los concursos son también un agente para el continuo de la práctica ya que las estudiantinas elaboran su repertorio de Captación y sus “Temas de composición” para ser allí presentado; el primer concurso se habría realizado en el año 1934 denominado “Concurso departamental de música indígena”, luego, desde una gestión institucionalizada, en 1957 el *Instituto Americano de Arte*, organizó “el primero de nueve concursos de estudiantinas, con motivo de celebrar el Día Jubilar de la ciudad Lacustre” (Rodríguez 1998: 12), y desde 1977, con la constitución de la *Federación Departamental de Centros Musicales y Estudiantinas de Puno*, los concursos son organizados anualmente. Similares actividades han sido realizadas últimamente en algunas ciudades capitales de provincia, ocasionalmente por sus celebraciones locales y gestionariamente desde entidades representativas. En estos contextos, la elaboración del repertorio es la continuidad de la práctica así como tal instancia comunitaria, actúa en la construcción de lo local desde la música.

Finalmente, enfocamos este continuo de músicas locales como un proceso de confluencias basado en las acción de los músicos, quienes al re-significar sus

músicas “propias”, crean maneras de proyectar su musicalidad desde instancias comunitarias y sostienen con su participación las innovaciones culturales.

LA CAPTACIÓN: UN PROCESO MUSICAL HACIA LO COMUNITARIO

Desde las primeras menciones hechas a la *Captación*, podemos ver que sus apariciones en el presente trabajo han ido señalando el proceso seguido por algunas músicas rituales hacia constituirse en prácticas comunitarias refuncionalizadas de música local en las ciudades altiplánicas. Recordando la formación de las estudiantinas en América, y luego la conformación de la estudiantina altiplánica, hemos señalado cómo el contexto acotado de una práctica social, que implica aspectos más amplios que lo estrictamente musical, reserva un rol relevante a la incorporación del charanguista, y que en términos musicales, tal presencia significa la asunción del instrumento como una entidad sonora con la cual se expresan y reconocen las diferentes comunidades locales que concurren en el contexto urbano.

Mientras que la confluencia del charango en las músicas del *Huayño pandillero* y la *Marinera puneña*, ha sido enfocada como una fricción que genera y constituye la sonoridad *gruesa* asumida como “altiplánica”, en el contexto de la *Captación*, la confluencia de sus caracteres musicales será enfocada como un encuentro o re-encuentro que imprime representatividad y reconocimiento sonoro a las músicas con respecto a sus localidades de proveniencia, ya que las *captaciones* son reelaboraciones instrumentales que recurren a ciertos caracteres musicales de la matriz primigenia. En el espacio de la estudiantina, la *Captación* queda situada como una música que emerge de lo comunitario, en el sentido identitario y representativo. La participación del charanguista tiene especial relevancia, musical y social, ya que actualiza una musicalidad que, como hemos analizado, es la síntesis de músicas colectivas anteriores y coexistentes con la estudiantina.

ENCUENTRO

Este encuentro del charango con las músicas colectivas al interior de otra modalidad instrumental, re-configura sus roles sonoros y musicales como factores inmanentes al reconocimiento de la matriz musical indígena, y desde esta idea, su presencia en la *Captación* es subyacente a la función de representatividad local que asume en los contextos heterogéneos. Al respecto, y recordando los concursos como espacios para la re-creación musical de lo local, señalamos que en estas actividades “cada estudiantina interpretará los tres géneros musicales tradicionales”, así entendidos, éstos deben ser “una Marinera puneña, un Huayño y una Captación de la música costumbrista de la localidad”, los cuales “deben ser temas originales e inéditos”. Con estas especificaciones, el corpus de músicas “captadas” es tácitamente diferente en cada actividad en tanto deben ser “temas inéditos”. El tránsito permanente del charango por tales músicas es, entonces, uno de los factores de su permanencia. El continuo de la re-creación significa también un espacio dinámico para el proceso de confluencias, entendido en este caso como el encuentro del charango con las músicas Otras o, en la acepción del contexto, “originales”.

En cuanto al corpus musical, mientras el Huayño es asumido como un “género” transversal o representativo de lo andino, la Marinera puneña, por su parte, entra en un marco referencial que remite una representatividad respecto a lo nacional. La *captación* en cambio, disuelve lo nacional en tanto que cada música es diversa respecto a lo comunitario, proveniencia, contexto festivo y caracteres de musicalidad. En algunos casos, una estudiantina se representa en una música o “género” de captación concisamente determinado por su “lugar de origen”, pudiendo cada año renovar sus melodías, variar los modelos melódicos o transformar su elaboración instrumental al interior de la misma. Es posible entonces afirmar que la Captación se funcionaliza a la construcción de una representatividad de lo local.

DISCO

Presentando un panorama descriptivo de algunas músicas rituales que en el proceso de la estudiantina se han constituido en *Captaciones*, consideramos ahora el caso del *Centro Musical Theodoro Valcárcel* cuyo repertorio, conformado por músicas diversas elaboradas como *captaciones*, fue grabado en su primer disco en el año 1963. El sentido representativo y simbólico de tales “obras” musicales incluidas en este corpus musical, está anticipadamente referido en el título del disco indicando: “Musica de los Andes Peruanos. Volumen 1”. En tanto la locación de esta estudiantina es la ciudad de Puno, el programa del disco presenta músicas de diversas comunidades quechua y aymara reelaboradas o “instrumentadas” específicamente para su conformación. La instrumentación del disco corresponde íntegramente al orgánico de estudiantina, es decir, violines, mandolinas, acordeón, charango, guitarras y guitarrón y, en algunos arreglos es incluido el contrabajo e instrumentos percutidos como la tarola y el bombo en sus modalidades “modernas”; no obstante, indicaremos para cada caso la instrumentación correspondiente a su práctica primigenia y nos acercaremos a la ubicación de sus localidades de procedencia:

1. *Sicuri*. Es una melodía de *Sikuri* o conjunto compuesto por *Sikus* de diferentes “familias”, Tarola y Bombo perteneciente al distrito aymara de Juli.
2. *Casarasiri*. Es la música de danzas celebratorias del casamiento, que con diversas variantes, está presente en las comunidades quechua. Es ejecutada en *Pinkillos* y Tambor o *Pitus* y Tambor según la localidad de práctica. En este caso la versión presenta cuatro momentos musicales.
3. *Ayarachis de Paratía*. Es música de *sikus* diferente a la citada en el caso anterior, corresponde a una música ritual y totémica que representa al cóndor y es ejecutada en colectivo de *sikus Phusa* y varios bombos. Existen diferentes músicas con esta denominación y en este caso la melodía corresponde al distrito de *Paratía*.
4. *Flor de Sankayo*. Es una modalidad de danza de los distritos aymara con la cual se celebra la fertilidad representada en la flor del cactus o

- Sankayo*; tiene diferentes melodías ejecutadas con *Chacareros* o flautas grandes y Tambor. Esta versión es un *Huayño* con versos en aymara.
5. *Ramis*. Es una melodía de *Sikuri* cuyas características corresponden a la música *Sikuri* de comunidades aymara de la región norte de Puno como Huancané o Conima, donde la conformación de las “familias” de *Sikus* es más compleja que de la región sur y por tanto la textura es más densa. En este caso, el título ha sido consignado a partir del arreglo.
 6. *Chasquitay*. Es música cantada de los rituales del Carnaval, son variantes de canciones ejecutadas con *Pinkillos* y Tambor o, *Pitus* y Tarola y voz femenina y pertenecen a las comunidades quechua de la provincia de Melgar.
 7. *Wifala*. Es la música de danzas de cortejo en el Carnaval, tiene variantes en diversas comunidades quechua y es ejecutada en flautas como *PinKillo* o, *Quena-quena* o, *Chacallo*, voces, Tambor y sonido de banderas.
 8. *Pankarita*. En este caso son melodías instrumentales presentadas como *Huayño pandillero*, es decir ejecutadas consecutivamente. Sin embargo, como hemos señalado, *Pankarita* es un “arreglo” elaborado sobre una *Captación*.
 9. *Chiriwanos*. Es música de rituales de enfrentamiento, pertenece al distrito aymara de Huancané donde es ejecutada con *Sikus Tayka* y *Ankuta* como una de las celebraciones de “Cruz de Mayo”.
 10. *Qarapuli*. Es música de la provincia de Chucuito, de contextos sociales y festivos diferentes en cuanto a su temporalidad; es ejecutada en *Quena-quena* y Tarola.
 11. *Cerrito de Huajsapata*. Es un *Huayño* que en el corpus del disco corresponde a la música “citadina” ya que en términos de “tradición” este tema es asumido como propio de la ciudad de Puno. En este caso la versión es cantada en quechua por voces masculinas y los versos hacen referencia al contexto de la Pandilla.
 12. *Kajelo*. [sic.] Es música de las comunidades aymara que corresponde a contextos de sociabilidad, como se ha indicado, su instrumento de ejecución es el charango. En esta versión, la “introducción” permanece con la aparición del charango solo. (Referencia de audio: Track 7)

PROCESO DE CAPTACIÓN

Hemos observado dos instancias en el proceso de la *Captación*. La primera se refiere a que una “captación” musical significa el contacto musical con un contexto de celebración situado fuera de la ciudad, donde la música-danza es ejecutada en contextos rituales y en una temporada determinada como puede ser el Carnaval, la fiesta patronal, fiesta de Cruz de mayo entre otras; en estos contextos, las características musicales así como los instrumentos musicales empleados y sus modalidades de conformación, están determinadas por un sentido colectivo de “propiedad” instrumental y la práctica esta imbricada con sus funciones, la temporalidad, los significantes sociales y los sentimientos de identidad local. Recordemos que la *Kjaswa de Capachica* es una práctica de la época del Carnaval, entre cuyas celebraciones la canción de *Miércoles de Ceniza* era expresamente para articular los rituales de reconocimiento comunitario a las nuevas parejas, a realizarse tal día miércoles y, para ser cantada por los jóvenes solteros de la comunidad de *Siale*, es decir que su ejecución musical en tanto ritual, no será otro día como no será en otra comunidad aunque fuera del mismo distrito, y menos con otro instrumento musical que no sea el *Khirki*. Una vez que el “captador” retiene o apunta una melodía, tal “recopilación” es también denominada como música “típica”, “costumbrista”, “tradicional” o “auténtica”, y algunos de estos, así como “indígena” o “autóctono” son también empleados en los contextos propios.

Un siguiente momento de esta instancia, es la escritura musical de las melodías captadas; en algunos casos los músicos son captadores en el sitio y en otros casos las melodías son grabadas o retenidas en la memoria hasta ser representadas por un músico lector, en este proceso de representación, la permanencia del *modelo melódico* es el objetivo principal más que la especificación de *distintivos profundos* en tanto que la transcripción es melódica y pentagrámica, En este mismo proceso, algunas músicas de textura y densidad compleja han sido anotadas en asociación a una “línea melódica” percibida culturalmente, a esta “línea” se denomina como “captación melódica”.

Por su parte, el plano musical de lo percutivo ha estado ausente en todos los casos, una “captación” es entonces tácitamente una apuntación melódica.

En algunos casos, los apuntes o anotaciones son en más que una melodía un corpus de melodías las cuales corresponden a una determinada festividad o celebración y son correlativas con la secuencia de lo ritual. Recordemos en este punto la “Captación” que habría realizado Víctor Masías de la “Kashua de Capachica”⁶⁹, donde incluía un cuerpo de cuatro melodías diferentes, las que luego, correspondían con lo descrito por Leonidas Cuentas respecto a una secuencia de la danza. Generalmente, las músicas-danza correspondientes al Carnaval de las diferentes comunidades quechua y aymara, son más que una melodía una gama de variantes melódicas asignadas a momentos concisos de la celebración, la performance es entonces inherentemente un ritual y por tanto su extensión no está determinada por la noción de “tema musical” sino por la concreción del éste, y su secuencialidad está imbricada con el desarrollo general de lo ritual.

La modalidad de apuntar “captaciones” como melodías cortas, manifiesta que la función de éstas será escénica y representará una idea de “estampa musical” de la festividad o celebración donde han sido “captadas”, es decir, que desde el momento de su apuntación melódica, y en términos de *modelo melódico*, ya está proyectada a la elaboración de una instrumentación que ha de tener roles de música local en el contexto urbano. Concretamente, el término “captación” denota la ejecución de una estudiantina y en los espacios escénicos de representatividad local como son los concursos.

La segunda instancia, está referida a la elaboración de una instrumentación o “arreglo” para estudiantina basado en las “captaciones melódicas” y sustentado para la conformación instrumental concisa de ésta, es importante señalar desde esta observación, que el proceso de reelaboración musical, aunque está concebido en función a las posibilidades de performance, está guiado de manera subyacente por ciertos índices de musicalidad local ya que cada estudiantina “capta músicas indígenas” de su propia localidad. Cuando la estudiantina ejecuta una *Captación* de su matriz local, más allá de los “arreglos” que han sido consignados a la participación de cada instrumento o

⁶⁹ La mencionada Captación ha sido presentada en la primera parte, en el capítulo correspondiente a la Kjaswa.

“familia” de instrumento, la performance colectiva hace presentes los *distintivos profundos* que no han accedido a la representación escrita y que no han sido convencionalmente convocados. Algunos caracteres musicales, como son las proporciones rítmicas internas, las dinámicas de ejecución colectiva, la acentuación musical inherente al idioma y la constitución de una densidad sonora en la que subyace la densidad sonora de los instrumentos primigenios, se hacen presentes en la performance de la estudiantina como elementos immanentes en los músicos, así los distintivos son reproducidos como caracteres grupales y luego son re-conocidos por los músicos cuando autocalifican su resultado sonoro como una “interpretación autóctona”.

Si bien hemos señalado que en el proceso de las músicas locales, la Captación está constituida como práctica propia de las estudiantinas y es denominada como “género musical”, tal denominación abarca un universo amplio de músicas de contextos rituales que han sido refuncionalizadas, entre las cuales, no será posible una conceptualización en términos de caracteres musicales básicos como es posible en el *Huayño* o la *Marinera* ya que son musicalmente reconocidos cada uno por su sentido rítmico; en este caso *Captación* señala la confluencia de músicas diversas o un corpus musical cuyo significado es construido y reconstruido culturalmente en función a los contextos de práctica. Aparece en este punto el sentido identitario de estas músicas por cuanto las pertenencias locales, ligadas a la emergencia de lo comunitario, están denotadas en los títulos que les son adjudicadas. Señalaremos esta observación en captaciones que han sido grabadas con la denominación de una música-danza o una modalidad musical ritual indígena y se han constituido en importantes referentes musicales en el contexto local:

“*Sicuri*”, “*Casarasiri*”, “*Ayarachis de Paratía*”, “*Wifala*”, “*Chiriwano*”, “*Qarapuli*” y, “*Kajelo*”, incluidos en el disco *Música de los Andes Peruanos. Vol. 1* del Centro Musical Theodoro Valcárcel.

En otros casos señalan a la fiesta que es su contexto primigenio, es decir, a la fiesta en que fueron captadas las melodías, por ejemplo:

“*Carnavales chucuiteños (Captación)*”, incluido en el disco *Caminito a mi Tierra* de la Estudiantina Chucuito.

“*NOVENANTES. Captación*”, incluido en el disco *Para ti Carabaya* del Centro Musical Macusani.

En otros casos, pueden señalar a la fecha concisa en la cual las melodías tienen acto ritual en el contexto primigenio, por ejemplo:

“*24 de Enero*”, incluido en el disco *Amorcito Pandillero* del Centro Musical Ayaviri.

REPRESENTATIVOS

La asignación de tales títulos articula entonces una comunicabilidad de la diversidad local al interior de una práctica instrumental relativamente homogénea como es la estudiantina. Al tener la *Captación* un rol inherentemente representativo y basado en la re-creación musical de lo propio, la estudiantina queda vinculada con los contextos musicales primigenios de manera permanente; desde esta observación, la incorporación de lo externo en cuanto a instrumentos, acciona una manera de preservar lo interno. (Tadeu 1997: 389)

Una tercera instancia desarrollada sobre la premisa de las anteriores, es la construcción de identidades locales en las músicas de *Captación*; el concepto local de “género musical” basado en lo “original e inédito”, está referido a una marca identitaria y de representatividad local expresada en el acto de los concursos de estudiantinas; los títulos, que como hemos señalado remiten a la denominación de los contextos primigenios, proponen también fronteras entre las comunidades musicales en términos de pertenencia local e identificación con las músicas. Enfocando nuevamente el espacio de los concursos, el sentido identitario emerge en la ejecución de las Captaciones ya que la performance constituye instancias de reconocimiento de los concurrentes hacia los músicos a su vez que éstos, congregados en una estudiantina, son en

aquel contexto “representantes” de una determinada localidad y, en muchos casos, la estudiantina lleva en su denominación tal adscripción local.

En el contexto urbano, la ciudad de Puno como capital del departamento⁷⁰, ha sido instituida como el lugar de los concursos anuales, esto se constituyen en el principal espacio musical para la construcción de identidades locales referidas a una identificación de los músicos y concurrentes con determinada provincia, distrito o también, institución de práctica. Si bien la calificación de los concursos esta focalizada en la elaboración instrumental más que en el corpus melódico bajo parámetros determinados o tácitos, la presentación de captaciones promueve en cierta medida una musicalidad de sentido igualitario en coherencia con la asunción del “sonido altiplánico”, lo cual estaría comprendido en este contexto como la construcción musical de lo local. Por otra parte, al interior de esta asunción de lo “altiplánico” en términos del contexto general, el discurso de autenticidad que puede estar presente como texto de la *Captación*, señala que los concursos son espacios para la búsqueda de reconocimiento y valorización de identidades internas en términos simbólicos. Esto mismo puede ser entendido a niveles generales en los concursos, ya que éstos en sí mismos señalan una búsqueda de legitimación de lo altiplánico respecto a lo global, andino o nacional. Diría Joseph Martí, que en estos espacios se ponen en evidencia los procesos que hacen que unas producciones sonoras devengan en elementos étnicamente significantes. (Martí 1996: 14)

⁷⁰ La ciudad de Puno es capital del departamento de Puno en Perú. Tiene una población de 120,790 habitantes, mientras que el total de habitantes del departamento es de 228,140. Está ubicado a 3.825 m.s.n.m. y tiene una extensión de 72.000 Km cuadrados (www.munipuno.org.pe).

EN INSTRUMENTO – EL MÚSICO.

PERFILES DE LA INTEGRACIÓN A UN CHILLADOR

Hasta este punto, la incorporación del charango en la estudiantina altiplánica ha sido estudiada como la permanencia de ciertos caracteres de ejecución pertenecientes a músicas primigenias o de contextos no urbanos en las cuales el instrumento se ha constituido en el medio sonoro y simbólico sustancial. La inherencia de estas músicas con aspectos de la ritualidad y la sociabilidad en el cotidiano altiplánico, ha sido estudiada en las prácticas de la *K'jaswa* y el *Q'ajjelo* donde las acciones musicales del instrumento se constituyen en modalidades ejecución. Hemos analizado luego, que tales modalidades propias como son las denominadas *Pisadas* y *Toques*, confluyen en la conformación mixta de la estudiantina en términos de fricciones y encuentros musicales.

Así como la confluencia entre un mundo indígena y un mundo urbano implica la permanencia de ciertos aspectos instrumentales, otros aspectos han surgido en las urbes en correspondencia con el proceso de confluencias. Ya que las sonoridades y los roles musicales asignados a los instrumentos en la estudiantina son heterogéneos, tanto las modalidades de ejecución como sus nuevas denominaciones, hacen referencia a una condición incorpórea del instrumento en la práctica urbana.

El charanguista David Salas Zúñiga, quien fue integrante del *Centro Musical Ayaviri*⁷¹, manifestó que “sabía todas las notas” con las cuales podía ejecutar el repertorio de la agrupación “tocando en un solo charango”. Si recordamos que el temple está relacionado a una tonalidad determinada en sus dos modos relativos, el charanguista llegó a desenvolverse musicalmente por tonalidades diferentes ya que configuró *Pisadas* que fueran funcionales a una aplicación a modo de “notas” y por lo tanto no precisaba cambiar de instrumento. La mención a “notas” es una asimilación al lenguaje urbano de la práctica musical aunque, por la constitución densa de aquellas nuevas *Pisadas*, la ejecución no

⁷¹ Esta agrupación fue fundada en 1934 y realizó su primera grabación en 1960 en la que participó el charanguista David Salas (Siancas 1987: 98, 107). Fue una de las primeras agrupaciones que surgieron fuera de la ciudad de Puno y desde sus inicios incluyó el charango (Salas 2005. Entrevista), llegando posteriormente a integrar a tres charanguistas simultáneamente.

deja de producir las instancias de fricción sino más bien las enfatiza; la idea de “notas del charango” entonces, señalan una funcionalidad con el contexto tonal del orgánico aunque no estrictamente una inscripción del instrumento en tal concepto, la funcionalidad de referirse a las pisadas con nombres de notas y no como “acordes”, manifiesta que su interacción en la estudiantina ha sido prominentemente con los instrumentos melódicos. David Salas indica luego, que “sabía manejar todo el tecleo” enfatizando que su habilidad era “tocar en cualquier nota” (Salas 2005, entrevista). En la interrelación nota-pisada, la acción de la mano izquierda del charanguista toma la denominación de “Tecleo”, denominación que significa la relación del charango con el rol cantable de los acordeones y expresa simbólicamente una equivalencia de su accionamiento con el accionamiento de un teclado en tanto que ambos son mecanismo de producción melódica⁷². Más allá de lo simbólico, “teclear” remite al desenvolvimiento musical del acordeonista por cuanto ejecuta en su instrumento melodías en diferentes tonalidades, hecho que habría sido logrado por el mencionado charanguista al referirse a su empleo de solamente un charango. En este contexto de confluencias conceptuales, accionar las posiciones o *Pisadas* adquiere el significado de accionar las notas de un instrumento en cierto sentido autónomo, y por tanto, conformar una melodía con el flujo de ellas equivale a “maneja el tecleo” o a saber *Teclear* el charango.

DE CHARANGO. . .

En cuanto a la morfología del instrumento, las estudiantinas emplean un charango con caja de resonancia de menor profundidad que el cuerpo del armadillo, construida íntegramente en madera y, en general de menores dimensiones respecto a las variantes de otras localidades ubicadas fuera del Altiplano. En relación con nuestra hipótesis, un cambio relevante en el encordamiento se habría configurado a la luz de estos procesos musicales, el cual por su importancia, ha llegado a constituir una variante propia del instrumento así como una modalidad de ejecución. Si recordamos que el charango *Khirki* de Capachica presentaba un encordamiento de ocho o diez

⁷² Como hemos estudiado, en la *conformación básica* de la estudiantina altiplánica el acordeón ejecuta la melodía principal. El funcionamiento del acordeón recurre básicamente al teclado melódico por lo cual “teclear” se refiere a ejecutar la melodía.

cuerdas, y que los charangos empleados en los conjuntos de *Q'ajjelo* de Pichacani y Ácora presentaban ambos un encordamento de diez cuerdas, observamos que para la práctica de las estudiantinas los charangos presentan un encordamento de doce cuerdas. Por otra parte, los charanguistas de las estudiantinas altiplánicas han generalizado el uso de la afinación o *Temple Diablo* empleado en la música del *Q'ajjelo*, sobre cuya base, el agregado de las dos cuerdas estaría en función al *orgánico sonoro* de la estudiantina.

El encordamento con doce cuerdas consiste en agregar una cuerda al segundo orden del charango y una cuerda al cuarto orden, configurándose el encordamento en: orden doble en la primera, orden triple en la segunda, orden doble en la tercera, orden triple en la cuarta y orden doble en la quinta, como observamos en las siguientes gráficas:



Pulsando de arriba hacia abajo,

sujetando el instrumento en posición de tocar : 5tas

4tas

3ras

2das

1ras

Charango Chillador, encordamento de doce cuerdas y afinación.

La triplicación de la segunda y cuarta ordenes, se sustenta en la necesidad de potenciar el relieve melódico del rasgueo ya que, en términos de densidad sonora, la segunda y cuarta ordenes requieren mayor tensión en sus cuerdas

por cuanto son los sonidos más agudos del *temple*, así mismo, es en estas ordenes donde se genera el relieve melódico cuando son accionadas las *pisadas* para el rasgueo; por su parte, los sonidos menos agudos del *temple* permanecen agrupados en pares en tanto que su condición de sonidos “resonantes” constituye el principal elemento de fricción armónica respecto a los otros instrumentos cordófonos. Esta modalidad de encordamento, la hemos podido observar en instrumentos contruidos entre la década de 1930 y hacia delante, señalando el mismo marco temporal en que se constituyen las estudiantinas en el interior del departamento de Puno, así mismo, revisando las fuentes etnográficas y etnomusicológicas de la época⁷³, observamos que en ningún caso han señalado un encordamento de más de diez cuerdas para el charango, por cuanto ha sido referido en todos los casos como un instrumento “indio”, esto era, ajeno y lejano a las urbes.

Es en la interacción sonora surgida al interior la densidad general de la estudiantina, en donde se configura tal necesidad musical de potenciar el relieve melódico del charango aún sin desprenderlo de su rol central en el orgánico cual es el rasgueo. Las ordenes triples entonces, se constituyen en un factor determinante para la consecución de un carácter más cantable en el rasgueo logrando su incorporación con el *sonido grueso* de los cordófonos en términos de *equilibrio* sonoro colectivo y sustentado en la actualización de los caracteres musicales colectivos que han estado presentes en la *entidad sonora colectiva*.

... A CHILLADOR

La materialidad del sonido ha tenido un rol importante en la concepción de estos cambios, si bien hemos observado que las referencias sobre aquel charango “indio” señalaban un encordamento “de tripa” y con poca sonoridad, el empleo de las cuerdas metálicas en cambio, ha estado presente en cordófonos como la mandolina y la guitarra posiblemente desde su llegada a las ciudades altiplánicas. En este contexto de interacciones sonoras, la aplicación de cuerdas metálicas al encordamento del charango ha significado

⁷³ Estas descripciones han sido citadas en la parte introductoria con el objetivo de vincular una práctica y una modalidad actual distinta y renovada respecto a estas percepciones del relato.

un factor sustancial para la afirmación de sus roles melódico-rítmicos. El encordamiento metálico genera un incremento considerable de la sonoridad del instrumento en cuanto a intensidad. La adopción de lo metálico, sumado al uso de *Plectro* para rasguear, está entonces concernida con los niveles de presencia sonora que requiere el charango en el orgánico de la estudiantina y se vincula una vez más al concepto subyacente de un *equilibrio* sonoro colectivo.

Así como las músicas como la *Kjaswa* y el *Q'ajjelo* emplean de manera sustancial el encordamiento metálico ya que lo agudo y denso es su material expresivo, tal adopción de lo metálico no correspondería únicamente al contexto de la estudiantina. La búsqueda de estos caracteres sonoros, está culturalmente constituida más que como una intensión deliberadamente distintiva, como una necesidad tímbrica subyacente a lo musical colectivo. Desde esta idea, retomamos la hipótesis de que la aplicación del encordamiento metálico al charango, ha sustentado sonora y semánticamente su incorporación en la estudiantina. Los factores sonoros actúan profundamente en lo musical, generando en otros planos, ciertos factores de significado como pueden ser la representatividad de lo local o lo identitario.

La búsqueda de un relieve melódico en el instrumento, expresado en elementos morfológicos como son el incremento de cuerdas, la permanencia del sonido metálico y la construcción de la caja de resonancia, es inherente con la necesidad musical de lograr un equilibrio en el orgánico. En esta inherencia, los factores morfológicos del instrumento son complementados por mecanismos de ejecución como la utilización del “Plectro” para incrementar la intensidad general del rasgueo. La estudiantina es una conformación numerosa donde el charanguista es generalmente uno solo, por lo tanto, la acción del “plectreo” se constituye en un elemento central para asumir la presencia del charango y del charanguista como entidades incorpóreas al orgánico. La potencia sonora, el carácter tímbrico y las articulaciones logradas por el *Plectro* son caracteres asumidos como propios del charango de estudiantina configurándose así una variante instrumental y una modalidad de ejecución.

Desde la conjunción sonora de agudeza, densidad, metalicidad y potencia, sumada al rol musical del instrumento y a la presencia sonora que éste adquiere en su interacción con la estudiantina, es acuñada una denominación para el instrumento en el contexto de lo urbano y moderno, ésta es la de Charango “Chillador” o simplemente “Chillador”.

PERFILES

En una primera significación, el nuevo nombre denota el reconocimiento a una variante instrumental surgida en aquel espacio-tiempo y funcionalmente consolidada como tal, es decir, Chillador marca una diferencia con los otros charangos que han permanecido adscritos a los contextos rituales primigenios, donde su ejecución es en un colectivo homogéneo y bajo diferentes nociones de intensidad sonora. Desde este enfoque, Chillador está referido, más que a un “tipo” de charango, a una característica sonora que privilegia la intensidad y potencia del instrumento debido a los factores ya analizados, relevancia que se pone de manifiesto al ser el instrumento menos numeroso en la estudiantina.

En una segunda significación, ya que Chillador es una denominación que remite a un vocablo español, esta denominación queda entendida como un señalamiento surgido desde la ciudad; por una parte desde la heterogeneidad instrumental de la estudiantina y por otra desde una remitencia simbólica al “chillido” como metáfora del sonido agudo y fuerte.

En el panorama de las variantes del charango, observamos que las denominaciones han recurrido a vocablos nativos como son *Khirqui*, *Maulincho*, *Kalampeador*, *Hualaychu*, *Huch'uy* charango o, *Hatun* charango. Si bien las comunidades andinas han nombrado sus instrumentos musicales desde referentes onomatopéyicos y, en algunos casos desde relaciones simbólicas entre el instrumento y sus usos, en este caso el nombramiento al “Chillador” connota también la mirada al instrumento desde una fase ideológica que circundaba la práctica musical urbana y moderna, en tanto que “chillido”, es considerada más allá de lo agudo y fuerte, como una sonoridad “penetrante” y

consecuentemente no-musical respecto a los cánones de la música occidental, cánones en los cuales estuvo organizada la instrumentación de la estudiantina.

La posible asunción peyorativa respecto al denominativo, está expresada por su ausencia en los textos consignados en portadas de los primeros discos grabados por estudiantinas altiplánicas. En las menciones a los músicos y sus instrumentos, frecuente aparece la mención de “Charango” para hacer referencia a tal “Chillador” como una manera de opacar aquellas connotaciones “no-musicales”, aun que musicalmente, la participación del instrumento en tales grabaciones es la que corresponde con la variante denominada *Chillador*.

La posterior y paulatina asunción de *Chillador* en tanto nombre propio, emerge al difundirse su uso por diversos contextos y en diferentes conformaciones instrumentales, tal denominación es actualmente empleada tanto en las estudiantinas como fuera de la urbe y constituida en los procesos identitarios como el “charango altiplánico”; se perfila de esta manera lo que hemos llamado *la integración a un Chillador*.

EL Q’AJJELO EN LA CIUDAD: UN SOLISTA ESCONDIDO

Para el presente análisis, retomaremos la grabación citada del *Centro Musical Theodoro Valcárcel* que ha estado enteramente conformada por Captaciones y representativamente denominado “Música de los Andes peruanos”. Observamos que para concluir el programa del disco, es incluida una melodía con el título de “Kajelo”, cuya consignación corresponde a una denominación de tipo genérico ya que el disco está concebido como un corpus de Captaciones. El tema mencionado como “Kajelo” señala una melodía captada del género Q’ajjelo, desde luego denotando una pronunciación urbana del idioma aymara donde están anuladas las articulaciones de las consonantes “Q” y “jj”.

Esta asunción de “temas captados”, se mantiene sobre una idea de anonimato respecto de la fuente creativa de tales músicas, no obstante en algunos casos el título remite a una localidad, en otros casos como en “Kajelo”, el tema queda

asumido un anonimato del compositor y queda opacada la identificación de la obra musical respecto a un posible título primigenio.

En los procesos de la industria musical, en tanto que el mencionado disco ha constituido un impacto en el contexto altiplánico y fuera de él, se configura un carácter emblemático respecto a la significación de *Kajelo* y su relación con el charango. Esta obra, está en la actualidad signada como la “música del charango puneño” y ha sido incluida en el repertorio de numerosas agrupaciones y de conformaciones instrumentales diversas, dentro y fuera del Altiplano, igualmente, ha estado presente en el repertorio de charanguistas de diferentes proveniencias y manteniendo aquél título genérico de “Kajelo”. Otro aspecto que ha sido determinante en la emblemización de esta obra, es la presencia que ha tenido en los espacios escénicos como “marco musical” de la danza del Q’ajjelo. Su modalidad escénica es la representación coreográfica de rituales de sociabilidad aymara; la melodía de *Kajelo*, asumida entonces como una “danza”, ha sido ampliamente difundida en los contextos escénicos de las ciudades.

Surgen en este punto las interrogantes referidas al proceso, sobre quién o quiénes son los creadores de esta obra, así como cuáles serían algunos de sus alcances contextuales, y finalmente, cómo o por qué ciertos factores musicales llegan a constituirse en un referente estilístico de lo “altiplánico” en cuanto a modalidad de ejecución y sonoridad de la variante *Chillador*.

EL TEMA

En una historia breve, Andrés Dávila Martínez quien fue músico y vivió entre 1896 y 1989, habría compuesto esta canción “por el año de 1926 durante una estadía de trabajo en la provincia de Ácora” (Paniagua 1993: 46), no obstante es una canción en idioma español, el título correspondiente con tales versos es el de *Herramienta de las punas*, simbolización que hace referencia al caballo como la *herramienta* del joven tocador de charango y por tanto, el principal aliado en sus andanzas por *las punas* de las comunidades aymara. Al presentar doce estrofas que hacen referencia a este contexto, existe también la asunción de que los versos o parte de ellos, habrían sido compuestos por el

escritor Leonidas Zea⁷⁴. En cuanto a la difusión de la obra, si bien hemos indicado el advenimiento de numerosas versiones luego de la grabación de “Kajelo” como “captación” del *Centro Musical Theodoro Valcárcel*, en el proceso de transcontextualización señalado por el advenimiento de estas versiones, diferentes títulos han sido asignado a la obra, entre éstos “*Caballito de chojchi phorke*” (Estudiantina Pichacani), “*Chojchiphorqhe hiraminta*” como una aymarización del título primigenio (Félix Paniagua) y, “*Caballito Choqchiphorqhe*” como es ampliamente conocido debido a su correspondencia con el primer verso de la primera estrofa grabada por la Estudiantina Pichacani. (Referencia de audio: Track 8)

HERRAMIENTA DE LAS PUNAS

Seguidamente, para aproximarnos a los factores de su constitución en referente estilístico, señalaremos en la versión de “Kajelo” o *Herramienta de las punas*, la confluencia de los caracteres del charango en la instrumentación mixta y su re-encuentro con la música del Q’ajjelo.

Así como quedaban escondidos los creadores, los títulos y los contextos en el corpus del citado disco, hasta la aparición de “Kajelo” o *Herramienta de las punas* parecía tanto menos escondida la presencia del charanguista. Un elemento de impacto en esta versión es la aparición del Chillador como instrumento solo, ejecutando la música en su modalidad de *Pisadas*. La no intervención de la estudiantina en esta primera sección o *Coqueteo*, contribuye al relieve del Chillador en el programa entero del disco, por cuanto tal rol de ejecución solística, no había sido asignado antes a otro instrumento en ninguna de las obras.

En el análisis de la versión, observamos que luego de la participación del Chillador ejecutando un ciclo íntegro de la obra, la estudiantina hace su aparición presentando a manera de *arreglo*, una elaboración que de acuerdo a

⁷⁴ Aunque las fuente no precisan esta autoría compartida, en el “Festivales del Charango Puneño 2003” realizado en la ciudad de Puno, así como en la versión del año 2004, la ejecución de esta obra fue reiterada por varios participantes en sus respectivas versiones y con títulos diversos. Sin embargo, en todos los casos la presentación de la obra señaló tal autoría compartida por Andrés Dávila en la música y Leonidas Zea en los versos.

lo analizado, correspondería a la *conformación básica* de la estudiantina, es decir, asignando unísonos y armonías paralelas entre las “familias” de instrumentos melódicos, y contraponiendo a estos una melodía simultánea de *bordoneo*, siempre manteniendo la relación tonal de Mi menor entre todos los instrumentos denominados “melódicos” y los instrumentos denominados “de bordón”. Junto a esta textura polifónica, el Chillador continúa su ejecución primigenia de *pisadas, rasgueos, toques* y acentos sin traspasar la frontera hacia lo tonal y sin ser opacado por el grueso de los otros instrumentos.

Podemos concluir en que la primera sección ha sido concebida y percibida como un encuentro del charango con la matriz musical del *Q’ajjelo*, y la segunda, constituye el cuerpo de confluencias musicales donde se pone en relieve la participación del charango en términos de fricción, ya que al tratarse de un *Q’ajjelo* éste instrumento no podría estar ausente.

Recordemos que en los ejemplos musicales del *Q’ajjelo* correspondientes al distrito de Ácora, el inicio de la performance estaba marcado por una sección ejecutada en charango solo denominada “coqueteo”. En este caso, *Herramienta de las punas* presenta un ciclo completo en charango solo, sección que ha sido concebida como una introducción a lo que sería propiamente el arreglo del tema, dicho de otra manera, a modo de un “coqueteo” del charango con la estudiantina entera para luego confluir en el *arreglo*.

PUNTEO

El charanguista Cristóbal Lezano Catacora, fue integrado al *Centro Musical Theodoro Valcárcel* en el año 1954 (Valencia 2006: 152) y ha sido mencionado como uno de los “destacados interpretes del charango del departamento de Puno” (Paniagua 2005: 118). En la presente versión ejecutó un charango Chillador en *Afinación diablo*, en su rol de “solista” aportó a la versión una modalidad de ejecución denominada “Punteo” que señala vínculos musicales con el desenvolvimiento de los cordófonos en las urbes, los que son no rasgados sino prominentemente melódicos.

El Punteo consistente en pulsar dos o tres ordenes del instrumento de manera simultánea, generando una ejecución prominentemente melódica a la vez que sin abandonar el factor polifónico de la densidad. Esta modalidad difiere del rasgueo por cuanto no todas las cuerdas son accionadas simultáneamente, sin embargo el accionamiento de la mano izquierda continúa basado en el accionar de las *pisadas* y en el mismo flujo que éstas siguen para generar el *rasgueo melódico*. En el *Punteo* actúan entonces con mayor frecuencia, aquellas ordenes que han sido potenciadas con la triplicación de sus cuerdas en la formación del Chillador; como observaremos en la transcripción, éstas son la segunda y cuarta ordenes y en ellas se configura el relieve melódico, por su parte, las ordenes con doble cuerda actúan en un rol de resonancia armónica ya que, aunque sin ser pulsadas, son pisadas por la mano izquierda.

En la siguiente transcripción presentamos el fragmento del *Punteo* con el cual inicia la versión de *Herramienta de las punas*, las ordenes que son pulsadas en cada toque son señaladas con la letra “T”, ubicada encima de la orden respectiva, observaremos también que la configuración de las pisadas es la misma a ser aplicada para el *rasgueo melódico*. No sin indicar que las figuraciones rítmicas de la transcripción son aproximaciones relativas como en los casos anteriores, presentamos los siguientes fragmentos:

(Referencia de audio: Track 7)

• +/- 90 *Introducción*
Punteo
 Transcripción: Omar Ponce Valdivia

Pisadas:

Chillador

Seguidamente, el charango ejecuta el mismo modelo melódico en modalidad de *Rasgueo* accionando las mimas *pisadas*; en cuanto a los *toques*, la prevalencia de los “toques alzados” está señalada con un triángulo ubicado debajo de cada toque. El “Alzado” consiste en la ejecución del un rasgueo de abajo hacia arriba en una acción de “alzar” la mano, el cual al presentarse con cierta frecuencia, genera una acentuación particular al rasgueo así como incide en la partición de la divisiones internas del *Paso*. Estos caracteres de ejecución corresponden a un distintivo de la localidad de Ácora, localidad de la que era proveniente el charanguista:

Rasgueo

Pisadas:

Toque "Alzado" Trémolo

Luego de la ejecución del ciclo completo en el Chillador, es decir de un fragmento de *Punteo* y uno de *Rasgueo*, hace su aparición la estudiantina, señalada en la transcripción como un orgánico conformado por *Chillador*, *Melódicos* y *Bordones*. Respecto a la textura entre *Melódicos* y *Bordones*. Las guitarras ejecutan la melodía del *bordoneo* a su vez que un arpegiado dentro del acorde, mientras que los instrumentos melódicos ejecutan al unísono y en ocasiones en terceras paralelas alternado ciclos entre instrumentos. Se comprende entonces que el arreglo es una melodía acompañada con dos relieves melódicos, sin embargo, el Chillador por su parte, ejecuta en su modalidad musical propia y sin sujeción a la organización armónica sugerida por los arpegios de la guitarra así como, por la melodías paralelas de los instrumentos melódicos.

Periodo 1

The musical score is titled "Periodo 1". At the top, there are ten guitar chord diagrams. On the left, a vertical list of instruments is provided: Chillador, Melódicos (Mandolinas, Violines, Acordeón), and Bordónes (Guitarras, Guitarrón). The score itself consists of three staves. The top staff is for the Chillador, showing rhythmic patterns with accents (Δ) and slurs. The middle staff is for the Melódicos, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), showing a melodic line. The bottom staff is for the Bordónes, with a bass clef and the same key signature, showing a bass line. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Se puede entonces resumir esta versión como la confluencia de los caracteres del Chillador en una música elaborada en la ciudad y bajo modalidades de organicidad musical que están basadas en el sistema tonal de occidente; *Herramienta de las Punas* es el Q'ajjelo de la urbe, y su instrumentación concebida en tanto *Captación*, se constituye en aquella *entidad sonora* que perfila la integración de un Chillador. El Chillador es el charango que recibió denominación en la ciudad y desde los términos ciudadanos, sin embargo su presencia sonora y musical actualiza y reivindica lo primigenio en tanto que la asunción de tal nombre está en función de las instancias de encuentros y fricciones musicales que éste constituye.

Finalmente, respecto al proceso urbano de la modernidad, los charanguistas de las estudiantinas han mantenido el encordado metálico ya que éste determina la modalidad de ejecución del Chillador así como corresponde con factores sonoros colectivos re-configurados en la práctica de la estudiantina. En el supuesto que, en el universo de las variantes el charango con encordamento de nylon, construido con dimensiones mayores y con caja de resonancia profunda es el charango entendido como "urbano" o también signado como "estándar", en el Altiplano puneño, tal estandarización no ha correspondido con los caracteres sonoros y musicales de la estudiantina, por cuanto, el encordamento de nylon está concebido y confeccionado para otras modalidades de ejecución, en las cuales, se busca homogeneidad entre las cuerdas en cuanto a tensión y niveles de sonoridad. Chillador significa una

modalidad de ejecución, la que más allá de la materialidad y la tímbrica de lo metálico, esta basada en la consecución de roles “cantables” y “resonantes” y desde otro concepto de equilibrio sonoro, el que se sustenta en una sonoridad colectiva.

CONCLUSIONES

El balance del presente trabajo presenta conclusiones que, algunas de ellas, han estado anexadas a las premisas e hipótesis desde la formulación de la problemática, y otras, que podríamos señalarlas como conclusiones preliminares que han surgido en el proceso de de la investigación.

Ya que metodológicamente, la mayor parte de los contenidos han sido enfocados desde la práctica musical, el análisis de los aspectos musicales ha ofrecido vías para una comprensión del hecho musical que no estaban presentes en los antecedentes escritos; al hablar de conclusiones preliminares nos referimos entonces, a aquellas que han surgido al profundizar en los aspectos que estaban considerados contextuales más que centrales a la tesis, los cuales en el proceso de la investigación han manifestado una inesperada relevancia al proyectar una continuidad hacia los aspectos a ser desarrollados en el tema central, éstos constituían precisamente los elementos de confluencia que habrían de ser ampliados. Estas conclusiones, están referidas a las modalidades y caracteres musicales presentes en las músicas de Kjaswa y Q'ajjelo, entendidas en inherencia con sus respectivas variantes instrumentales y su funcionalización como cultura propia.

En cuanto al tema central, referido a la confluencia de aquellos aspectos y caracteres musicales en un espacio urbano y en una modalidad musical urbana como es la estudiantina, las conclusiones ofrecen vías de ampliación hacia un enfoque en el contexto actual y hacia las perspectivas del instrumento en el devenir de la música altiplánica y andina. Si bien hemos enfocado el trabajo en el surgimiento e institución de la práctica del charango en las músicas señaladas como músicas locales, el marco temporal de dichos procesos ha sido comprendido entre las décadas de mediados del siglo XX, no obstante, queda pendiente una ampliación de cómo estas músicas configuran nuevas modalidades de práctica y apropian elementos transculturales a inicios del siglo XXI.

Luego de este panorama sobre el proceso de la investigación, mencionaremos los resultados de manera que puedan ser comprendidos en pertinencia tanto con los aspectos generales de la práctica, como con los puntos centrales que nos hemos propuesto en la introducción.

Al profundizar en las modalidades de práctica del charango en los contextos rituales y no urbanizados, no obstante hemos partido de la idea de diversidad en cuanto a caracteres de ejecución y variantes del instrumento, existen también ciertos rasgos de similitud que están manifestados en lo propiamente sonoro. El uso generalizado del encordamento metálico y la búsqueda de una característica sonora densa para expresar lo musical, constituyen al elemento del rasgueo como el principal accionamiento musical en el instrumento, esto significa, que antes de su incorporación en las estudiantinas altiplánicas, los conceptos de la textura y densidad con los que allí confluye, estaban ya consolidados como caracteres musicales propios del instrumento.

Los elementos distintivos del charango en las modalidades estudiadas, corresponden a un proceso de traspaso de músicas primigenias hacia la ejecución del instrumento. Los accionamientos musicales del charango son en tanto recursos expresivos, la síntesis de músicas rituales, anteriores y co-temporales que son ejecutadas colectivamente en conformaciones de flautas y tambores. Desde este punto, el charanguista ejecuta un bagaje musical colectivo, y por tanto, es el músico en quien los caracteres de musicalidad primigenia son inmanentes. Así como estos caracteres son sustanciales de determinada músicas no urbanas, al confluir en la estudiantina son re-actualizados por el charanguista y asumidos significativamente como parte de la práctica urbana.

En tanto que la mediación discográfica ha tenido como principal agente de producción a una orientación modernista y ciudadana de la música, los primeros discos de música altiplánica han sido tácitamente discos grabados por estudiantinas. Esto significa, que la sonoridad y los

caracteres del charango, aunque inadvertidos por sus connotaciones de antiguo y campesino, han tenido presencia tempranamente en la industria discográfica, al haber estado el instrumento incorporado a la música de las estudiantinas.

La música de la estudiantina ha significado un rompimiento de la dicotomía culto-folklórico en el Altiplano puneño. Al comprender la presencia del charango como una alteridad respecto a la concepción orquestal con la que se gestaron las estudiantinas, las músicas locales son comprendidas como un diálogo de musicalidades ya que las conformaciones instrumentales se funcionalizan a los contextos más diversos de lo social, lo ritual, lo escénico y lo participativo.

El proceso de confluencias involucradas en el paso del charango a Chillador, neutraliza las adscripciones territoriales que señalaba el discurso etnográfico del siglo XX respecto a una pertenencia exclusivamente campesina del instrumento. Las construcciones teóricas correspondían a una mirada étnica que ubicaba lo indio como un sustrato inaccesible al mundo moderno, asunción que quedaría deconstruida por los procesos de una práctica musical urbana, la cual incorporó, en términos representativos, simbólicos e inherentemente expresivos, a un instrumento cuya música es significada como lo local.

Así como ciertos caracteres denotan permanencia de musicalidades, otros caracteres morfológicos y de ejecución surgidos en el Chillador, dan luces de una refuncionalización constante del instrumento en coherencia con el espacio-tiempo de la performance musical. Desde los cambios configurados en el Chillador, las instancias comunitarias que contextualizan su práctica, abren perspectivas respecto a nuevos espacios de interacción social donde lo musical adquiere roles relevantes. La transmutación de ciertas marcas culturales imbricadas con el instrumento hacia otras modalidades de expresión musical, así como la generación de espacios laborales para el músico en la dinámica social urbana, son algunas observaciones al estado actual que, desde el

proceso aquí estudiado, pueden ser señalados como nuevos agentes de proyección comunitaria en el devenir de las músicas andinas.

BIBLIOGRAFÍA

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA

1977 *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul, Horizonte Editores. 42 pp.

[1940] “El Charango”, *Indios, mestizos y señores*. Lima.

<http://www.charangoperu.com>

AUGÉ, MARC

1990 *Los “no lugares”, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A. 125 pp.

BAUMANN, MAX PETER

2004 “The Charango as Transcultural Icon of Andean Music”, *Revista transcultural de música*, N° 8. Barcelona. <http://ww.cibertrans/trans>.
Obtenido el 04 de Abril de 2006.

BELLENGUER, XAVIER

1999 Presentación al disco *Wiñaya Q'axilunaka. Eternas canciones aymaras*. Lima: Consejo Transitorio de Administración Regional Puno, Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 4-5.

2006 *El espacio musical andino*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú, Embajada de Francia en el Perú, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas [Cusco], Institut de Recherche pour le Développement [La Paz]. 329 pp.

BERTONIO, LUDOVICO

2005 *Vocabulario de la lengua aymara*, (Primera edición: 1612). Arequipa: Ediciones El Lector. 753 pp.

BOLAÑOS, CESAR

1983 “La música en el antiguo Perú”, *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir pro Música clásica, pp. 1-64

2007 *Origen de la música en los Andes*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República. 170 pp.

CÁMARA DE LANDA, ENRIQUE

2004 *Etnomusicología*. Madrid: Colección Música Hispana, ICCMU. 573 pp.

CASARES, EMILIO (Editor)

2003 *Diccionario de la música española e hispanoamericana. Volumen IV*. Madrid: SAG. 953 pp. [“Estudiantina”, pp.834-842]

CRUCES, FRANCISCO

- 1999 “**Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos**”, *Antropología. Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, N° 15-16 (Marzo de 1999). Madrid: Grupo Antropología, pp. 33-57.

CUENTAS ORMACHEA, ENRIQUE

- 1992 “**Alberto Rivarola Miranda**”, *Sinfonía del Lago*. Puno: [Rolando Montes de Oca], pp. 9-14.

- 1997 *La Pandilla puneña*. Lima: [Enrique A. Cuentas]. 34 pp.

D. MIGNOLO, WALTER

- 2005 **La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial**. Traducción de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Barcelona: Editorial Gedisa S.A. 241 pp.

DE SANTO TOMÁS, DOMINGO

- 2006 **Lexicón, o vocabulario de la lengua general del Perú**. (Primera edición 1560). Editado por Jan Szemiński. Cusco: Convento de Santo Domingo, Krakowskie Przed: Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos, Jerusalem: Universidad Hebrea de Jerusalén. 741 pp.

ENRÍQUEZ SALAS, PORFIRIO

- 2005 *Cultura andina*. Puno: Proyecto Care Perú, Ministerio de Educación. 179 pp.

FELD, STEVEN

- 2001 “**El sonido como sistema simbólico: El tambor kaluli**”, *Las culturas musicales*. Madrid: Editorial Trotta, S.A., pp. 331-355.

FINNEGAN, RUTH

- 1994 *The Hidden musicians. Music-making in an English Town*. Nueva York: Cambridge University Press.

- 2001 “**Senderos de la vida urbana**”, Francisco Cruces (Editor), *Las culturas musicales*. Madrid: Trotta Editores, pp. 437-474.

FRISANCHO PINEDA, IGNACIO

- 1996 *De aldea a ciudad. Trayectoria histórica de Puno*. Lima: Asociación Cultural Brisas del Titicaca. 275 pp.

GALLAC, HECTOR

- 1937 “**El origen del charango**”, *Boletín Latinoamericano de Música*, Año III, tomo III. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores Montevideo, pp. 73-75.

- GONZÁLES, CARLOS, HUGO ROSATI Y FRANCISCO SÁNCHEZ
 2004 *Guaman Poma. Testigo del mundo andino*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, LOM Ediciones LTDA. 619 pp.
- GONZALES BRAVO, ANTONIO
 1938 “**Trompeta, flauta traversera, tambor y charango**”, *Boletín Latinoamericano de Música*, Año IV, tomo IV. Bogotá: Instituto de Estudios Superiores Montevideo, pp.167-175.
- INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA (Perú)
 1978 *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Oficina de Danza y Música, INC. 592 pp.
- KARTOMI MARGARET J.
 1991 *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago: University of Chicago. 329 pp.
- 2001 “**Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos**”, Francisco Cruces (Editor), *Las culturas musicales*. Madrid: Trotta Editores, pp. 357-382.
- MAMANI, LUPERIO
 2006 “**‘Khirkinchu’ en la feria de ‘Alasita’**”, *Alasita. Revista de difusión cultural*, Nº 8 (Mayo de 2006). Puno: Revista radial “Puno capital del folklore peruano”, Editorial Altiplano, pp. 20-22.
- MARTÍ I PÉREZ, JOSEP
 1996 “**Música y etnicidad: una introducción a la problemática**”, *Revista Transcultural de Música*, Nº 2. Barcelona <http://ww.cibertrans/trans>. Obtenido el 23 de Agosto de 2006, 14 pp.
- 2000 *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Los 7 Mares, Deriva Editorial.
- MENDÍVIL, JULIO
 2002 “**La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana**”, *Revista Musical Chilena*, LVI/198 (Julio-diciembre de 2002). Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, pp. 63-78.
- 2005 “**Apuntes para una historia del charango andino**”, en Federico Tarazona, *La escuela moderna del charango*. Lima: Abril Ediciones Musicales E.I.R.L., pp. 9-12.
- MENDOZA, ZOILA
 2001 *Al son de la danza: Identidad y comparsas en el Cuzco*, (Javier Flores: Traducción). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 381 pp.

- 2006 *Crear y sentir lo nuestro. Folklor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 233 pp.

MERRIAM, ALLAN

- 2001 “**Usos y funciones**”, Francisco Cruces (Editor), *Las culturas musicales*. Madrid: Editorial Trotta, S.A., pp. 275-296.

MURRA, JOHN

- 2005 *El mundo andino. Población, medio ambiente y economía*. Lima: IEP Ediciones, Pontificia Universidad Católica del Perú. 511 pp.

OREGÓN MORALES, JOSÉ Y EVA OREGÓN TAPIA

- 2001 *Danzas nativas del Perú*. Lima: D’Luis Editorial. 203 pp.

PALACIOS ORTEGA, VIRGILIO

- 2008 *Catálogo de música tradicional de Puno*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú. 519 pp.

PALACIOS RÍOS, JULIÁN

- 1992 “**Montesinos y su estudiantina**”, *Sinfonía del Lago*, (Primera publicación: 1971). Puno: [Rolando Montes de Oca], pp. 6-9.

PANIAGUA LOZA, FÉLIX

- 1981 *Glosas de danzas del Altiplano peruano*. Separata del *Boletín de Lima*, N° 15, 16, 17, 18 (Noviembre y Diciembre de 1981). Lima: Editorial Los Pinos E.I.R.L. 31 pp.

- 1985 “**El Q’ajjelo del Altiplano peruano**”, *Boletín de Lima*, N° 40. Lima: Editorial Los Pinos E.I.R.L, pp.33-40.

- 1989 “**El charango**”, *Boletín de Lima*, N° 47. Lima: Editorial Los Pinos E.I.R.L, pp. 41-48.

- 1993 *Compositores y músicos puneños*. Puno: Visión Mundial Perú, C.D.R. Puno Internacional. 156 pp.

- 2005 *El charango*. Puno: Oficina Universitaria de Proyección Social y Extensión de la Universidad Nacional del Altiplano. 134 pp.

PATRÓN MANRIQUE, JOSÉ

- 1999 *Trajes típicos de Puno*. Lima: Asociación Cultural Brisas del Titicaca. 200 pp.

PELINSKY, RAMÓN

- 2005 “**Corporeidad y experiencia musical**”, *Revista Transcultural de Música*, N° 8. Madrid <http://ww.cibertrans/trans>. Obtenido el 05 de Octubre de 2007, 70 pp.

PONCE VALDIVIA, OMAR

2002 “El chillador del Altiplano peruano”, Lima:

<http://www.charangoperu.com>

2008 “Introducción a las afinaciones y templos del charango”, Santiago:

<http://www.charangoperu.com>

PORTUGAL CATACOR, JOSÉ

1981 *Danzas y bailes del Altiplano*. Lima: Editorial Universo S.A.. 199 pp.

REYNOSO, CARLOS

2006 *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización*.

Buenos Aires: Colección Complejidad Humana. 277 pp.

RODRÍGUEZ VÁSQUEZ, WALTER

1998 “Los centros musicales de Puno. Vitalidad y tradición”, *Revista*

Pandilla Puneña, N° 3 (Abril de 1998). Juliaca: Asociación de

Instituciones Pandilleras de la Provincia de San Román, pp. 11-12.

ROEL PINEDA, JOSAFAT

1989 *El Wayno del Cusco*. [Primera edición: 1959]. Cusco: Municipalidad del

Qosqo. 235 pp.

ROJAS MIX, MIGUEL

2002 “Imaginario e historia: una visión de América Latina”, *Repensando*

las Américas en los umbrales del siglo XXI. Actas del 51° Congreso

Internacional de Americanistas. Santiago de Chile: Universidad de

Chile, pp. 81-87.

ROMERO, RAÚL

1983 “La música tradicional y popular”, *La música en el Perú*. Lima:

Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, pp. 215-283.

2004 **Identidades múltiples. Memoria, modernidad y cultura popular en el**

valle del mantaro. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú. 247

pp.

SANDOVAL, PABLO

2005 “Los rostros cambiantes de la ciudad: cultura urbana y antropología

en el Perú”, Carlos Iván Degregori (Editor), *No hay país más diverso*.

Compendio de antropología peruana. Lima: Red para el Desarrollo de

las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 278-329.

SEEGER, CHARLES

1977 “The Musicological Juncture: Music as Fact”, Cap. III de *Studies in*

Musicology 1935–1975. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of

California Press, pp.45-63.

SIANCAS DELGADO, AUGUSTO

- 1987 *Música –Músicos –Melgar y fuentes del arte tawantinsuyano*. Arequipa: Ideal Grafic S.A.. 174 pp.

TADEU DE C. PIEDADE, ACÁCIO

- 1997 “**Música instrumental brasileira e fricção de musicalidades**”, *Música popular en América Latina*, Rodrigo Torres (Editor). Santiago de Chile: FONDART, Dolmen Ediciones, pp. 383-395.

TORRES, RODRIGO

- 2006 *Etnomusicología urbana y popular*, reseña de “Ethnography and Popular Music Studies”, Sara Cohen 1993. Documento del Magíster en Artes con mención en Musicología, Universidad de Chile.

TURINO, THOMAS

- 1983 “**The Urban–Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A statement of Shifting Identity**”, *Etnomusicology*, XXVIII/2, pp. 253-270.
- 1983 “**The Charango and the Sirena: Music, Magic, and the Power of Love**”, *Latin American Music Review*, IV/1, pp. 19-24.
- 1988 **Signs of Imagination, Identity and Experience. A Peircian Semiotic theory for music**. University of Illinois at Urbana-Champaign. <http://www.utexas.edu/cofa/music/erlmannseries/signs.htm>, Obtenida el 07 de Agosto de 2006.
- 1998 “**La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del sur del Perú**”, Raúl Romero (editor), *Música, danzas y máscaras en los andes*, [Primera edición: 1993]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, pp. 61-95.

VALCÁRCEL ARCE, EDGAR

- 1986 “Prólogo” en *Qala Chuyma, canciones tradicionales aymaras. Q’axilunaka – Cajelos*. Puno: Asesoría de la Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit, pp. 7-14.

VALCÁRCEL ARCE, EDGAR Y VIRGILIO PALACIOS ORTEGA (Compiladores)

- 1986 *Antología de la música puneña. Volúmenes V y VI*. Puno: Corporación de Fomento y Promoción Social y Económica de Puno. sp.

VALENCIA CHACÓN, AMÉRICO

- 1989 *El siku o zampoña*. Lima: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana, Artex Editores. 165 pp. y 141pp.
- 2006 *Música clásica puneña*. Puno: Gobierno Regional Puno, Centro de Investigación de Desarrollo de la Música Peruana. 209 pp.

VEGA, CARLOS

1946 *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Centurión. 260 pp.

VILLAMOR, GERMÁN G.

1987 *Compendio de la gramática y vocabulario quechua-aymara*. La Paz: Editorial Popular. 316 pp.

VREELAND, JAMES M.

1998 “**Danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque**”, Raúl Romero (Editor), *Música, danzas y mascararas en los andes*, [Primera edición: 1993], Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, pp. 179-217.

SITIOS CONSULTADOS EN INTERNET

<http://www.capachicaalmundo.com>

Página de la Municipalidad Distrital de Capachica.
Consultada el 09 de Enero de 2009.

<http://www.muniacora.gob.pe>

Página de la Municipalidad de Ácora.
Consultada el 09 de Enero de 2009.

<http://munipuno.gob.pe>

Página oficial de la Municipalidad Provincial de Puno.
Consultada el 28 de Diciembre de 2008.

<http://kb.dk/permalink/2006/poma/info>

“El sitio de Guaman Poma de Ayala. El Primer nueva crónica y buen gobierno (1615 -1616). Un centro digital de investigación de la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague”. [Versiones facsimilares].
Consultado el 10 de Enero de 2009.

OTRAS FUENTES

ENTREVISTAS

- Conversación con **Aurelio Mamani Cutipa**. Charanguista de Ácora. Puno: 09 de Febrero de 2003.
- Conversación con **Félix Paniagua Loza**. Profesor y Charanguista nacido en Pomata y residente en Puno, ex integrante del *Centro Musical Theodoro Valcárcel*. Puno: 25 de Julio de 2003.
- Entrevista a **Lisandro Serruto Bellido**. Charanguista nacido en Pichacani y residente en Puno. Puno: 13 de Septiembre de 2004.
- Entrevista a **Félix Paniagua Loza**. Profesor y Charanguista nacido en Pomata y residente en Puno, ex integrante del *Centro Musical Theodoro Valcárcel*. Puno: 14 de Septiembre de 2004.
- Entrevista a **David Salas Zúñiga**. Charanguista integrante del *Centro Musical Ayaviri*. Ayaviri: 25 de Julio de 2005.
- Conversación con **Eusebio Quispe Chicata**. Charanguista y constructor de instrumentos musicales. Ayaviri: 25 de Julio de 2005.
- Conversación con **Marcelino Paredes**. Charanguista de Pichacani, integrante del *Conjunto Auténticos Karabotas de Pichacani*. Puno: 05 de Febrero de 2006.
- Conversación con **Daniel Ramos Pari**. Charanguista de Ácora. Puno: 05 de Febrero de 2006.
- Entrevista a **Hipólito Charka Pancca**. Charanguero de Siale, integrante del *Conjunto Autóctono Kjaswa Cinco Claveles de Siale*. Puno: 05 de Febrero de 2006.
- Conversación con **Vicente Ccama Mamani**. Charanguista de Ácora, integrante del *Conjunto Kajelos Yunguyo–Chamacuta–Ácora*. Ácora: 03 de Febrero de 2007.
- Entrevista a **Zahul Escalante Gutiérrez**. Músico guitarrista, nacido en Capachica y residente en Puno como profesor de música. Puno: 10 de Febrero de 2007.
- Entrevista a **Juan Apaza Panca**. Charanguero de Siale, director del *Conjunto Kjaswas Los Picaflores de Siale*. Capachica: 21 de Febrero de 2007.
- Entrevista a **Walter Rodríguez Vásquez**. Profesor y antropólogo, ex presidente de la *Federación Departamental de Centros Musicales y Estudiantinas de Puno*. FEDECME –Puno. Puno: 29 de Julio de 2007.

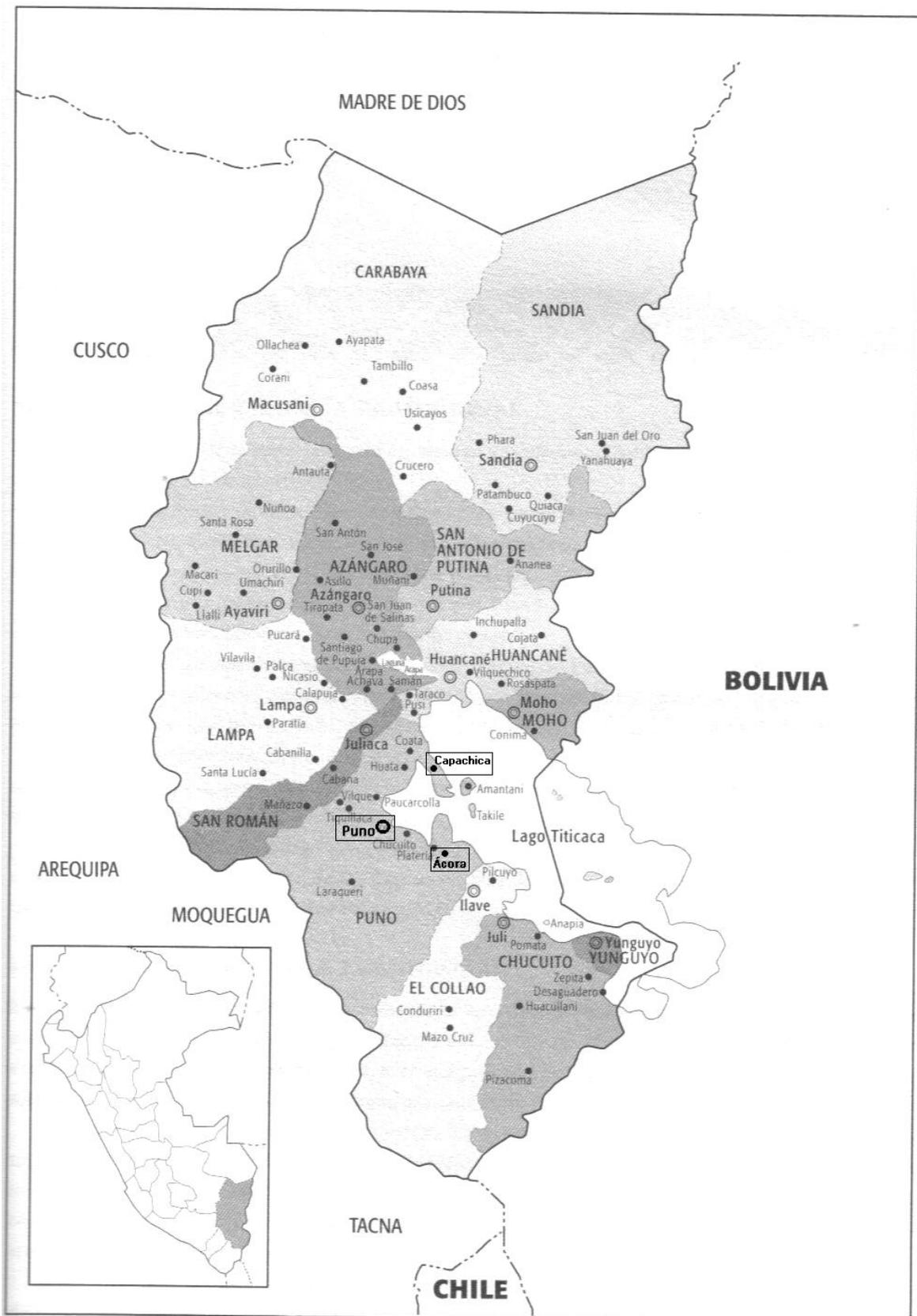
REGISTROS AUDIOVISUALES

- Ejecución de **Aurelio Mamani Cutipa**, Q'ajjelo en Charango Chillador. Registro de audio en MD y registro fotográfico en JPEG. Puno: *Festival de Conjuntos Autóctonos 2003*. 09 de Febrero de 2003.
- *Festival del Charango Puneño 2003*. Registro de audio en MD y registro de imagen en Hi 8. Puno: 26 de Julio de 2003.
- *Festival del Charango Puneño 2004*. Registro de audio en MD y registro de imagen en MDV, Hi 8. Puno: 11 de Septiembre de 2004.
- Ejecución de **Hipólito Charca Pancca**, Kjaswa en Charango Khirki. Registro de imagen en VHS-C. Puno: *Festival de Conjuntos Autóctonos 2006*. 05 de Febrero de 2006.
- Ejecución de **Juan Apaza Panca**, Kjaswa en Charango Khirki. Registro de imagen en VHS-C y registro fotográfico en JPEG. Capachica: *Celebración de Miércoles de Ceniza*. 21 de Febrero de 2007.
- Kjaswa de **Los Picaflores de Siale** con charangos Khirki y cantores. Registro de imagen en VHS-C y registro fotográfico en JPEG. Capachica: *Celebración de Miércoles de Ceniza*. 21 de Febrero de 2007.
- *Concurso Departamental de Marinera y Pandilla 2007*. Registro de imagen en Hi 8. Ayaviri: 12 de Febrero de 2007.

DISCOGRAFÍA

- **Américo Valencia (Compilador)**. Disco: *Música Clásica Puneña. Muestras de música tradicional y popular*. Puno: 2006
- **Conjunto Kjaswa Los Picaflores de los Hermanos Artesanos –Siale**. Disco compacto: *Anchanchos de la orillas del Titicaca*. Puno (año no consignado. C.2000).
- **Conjunto Kashwas Los Picaflores de Siale**. Casete: *Huanchanchos de la orillas del lago Titicaca. Capachica -Siale. Volumen 2*. Juliaca (año no consignado. C.2002).
- **Centro Musical Ácora**. Disco: *Lo mejor de lo mejor*. Lima (año no consignado. C.1990).
- **Wiñay Q'axilunaka**. Disco compacto: *Eternas canciones aymaras*. Puno 1999.
- **Centro Musical Ayaviri**. Disco: Long Play *Ayer 1930, Hoy 1980. Siempre....* Lima 1980.
- **Centro Musical Theodoro Valcárcel**. Disco: Long Play *Música de los Andes Peruanos. Vol. 1*. Lima 1963.
- **Centro Musical Theodoro Valcárcel**. Disco: Long Play *Homenaje a Puno*. Lima 1967.
- **Félix Paniagua Loza**. Casete: *Qala Chuyma. Canciones Tradicionales Aymaras. Qaxilunaka Q'ajjelos*. Puno 1986.
- **Estudiantina Pichacani**. Disco: Long Play *Alma de Karabotas*. Lima (año no consignado. C.1974)
- **Estudiantina Pichacani**. Disco compacto: *31 años. Lo mejor*. Puno (año no consignado. C.2004).

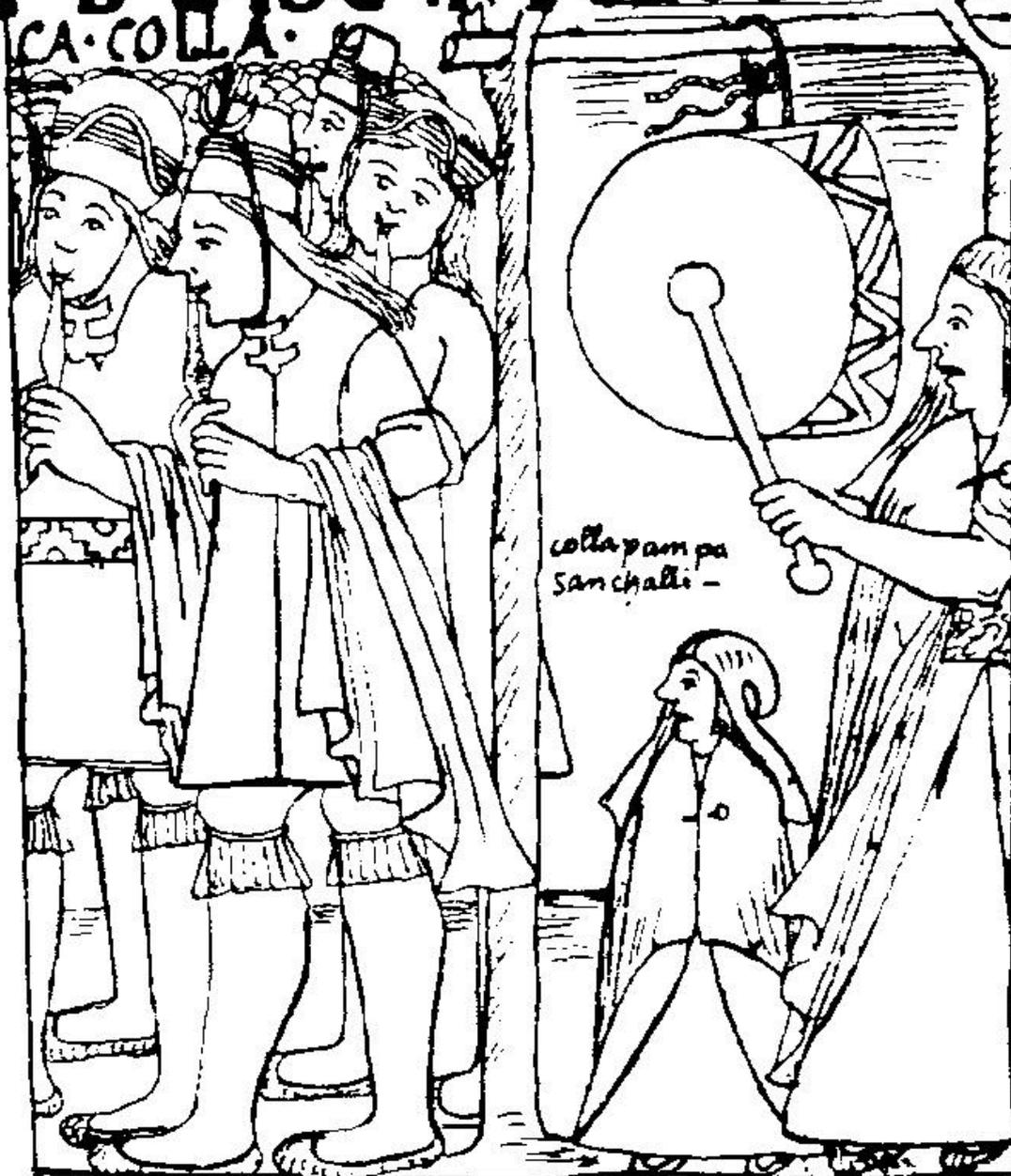
ANEXOS



ANEXO 1. MAPA DEL DEPARTAMENTO DE PUNO – PERÚ.

Los recuadros indican los lugares del presente estudio: Capachica, Ácora y Puno.

FIESTA DE LOS COLLASUYOS HAVISCAIMALICO·CADA



collapampa
Sanchalli -

fies ra

La fiesta

ANEXO 3. "FIESTA DE LOS COLLASUYOS...". Lámina 324 de Guaman Poma de Ayala.

INDIOS CRIOLLOS · ICRIOLLAS INDIAS



ANEXO 4. "INDIOS CRIOLLOS Y CRIOLLAS INDIAS...". Lámina 765 de Guaman Poma de Ayala.

Caballito Chojchiphorke

Versión cantada por la

Estudiantina Pichacani

[Herramienta de las punas]

Transcripción: Omar Ponce Valdivia

Paso de Q'ajjelo: ♩ +/- 93

A

Canto

I. Ca - ba - lli - to Choj - chi - phor - ke, lin - do - la - zán de Tun - qui - pa, de - hir - su - ta crin.
 III. En la - pa - che - ta de Huau - sa, el vien - to re - cla - may sil - va, can - ción bru - tal.

Guitarras

Bordones...

Te - rror de las cor - di - lle - ras, he - rra - mien - ta de las pu - nas, jau - ca la drón.
 La lu - na nue - va cual ga - rra, tras de los mon - tes si - len - tes, ya sus - pi - ra.

II. Con tua - pe - roy tus hi - la - res, que - bra - jea - dos por la - je - la - da, vien - to y sol,
 IV. Co - rrien - do siem - pre a - rri - ba, su - dan - do en el ur - co fri - o, pa - sa el que - ñual,

tu bo - zal de rien - da lar - ga, un ka - ra - bo - tas bo - rra - cho vo - lan - do va.
 a - lli fa - tal tu des - ti - no, los ca - mi - nos se hi - cie - ron pa - ra tus pies.

B

• Co - rrien - do su - bes, co - rrien - do ba - jas, sin tro - pe - zar.

Co - rrien - do su - bes, co - rrien - do ba - jas, to - do al i - gual.

ANEXO 5. CABALLITO CHOJCHIPHORKE. Versión cantada por la Estudiantina Pichacani, disco "Alma de karabotas". La transcripción presenta versos de cuatro estrofas, versos del estribillo y ejecución de las guitarras con *Bordoneo* y acordes.

(Referencia de audio: Track 8)

Herramienta de las punas

Música de Q'ajjelo

Versión del Centro Musical Theodoro Valcárcel - Puno 1963

• +/- 90 **Introducción**

Transcripción:
Omar Ponce Valdivia

Punteo

Pisadas:

Chillador

Rasgueo

Pisadas:

Chillador

Toque "Alzado" Trémolo

ANEXO 6. HERRAMIENTA DE LAS PUNAS. Sección de Chillador solo. Versión del Centro Musical Theodoro Valcárcel, disco "Música de los Andes peruanos. Volumen 1". La Transcripción presenta el programa de *pisadas* para *Punteo* (Órdenes tocadas se indican con T) y *pisadas* para *Rasgueo* (Rítmica y toques de Trémolo y Alzado).

(Referencia de audio: Track 7)

Periodo 1

ESTUDIANTINA

Chillador

Melódicos

Mandolinas

Violines

Acordeón

Bordónes

Guitarras

Guitarrón

Chillador

Melódicos

Bordónes

Chillador

Melódicos

Bordónes

Chillador

Melódicos

Bordónes

mf

mf

ANEXO 6.1. HERRAMIENTA DE LAS PUNAS. Sección de Estudiantina. Versión del Centro Musical Theodoro Valcárcel, disco “Música de los Andes peruanos. Volumen 1”. La transcripción presenta el primer periodo del tema con la instrumentación: Chillador, Melódicos (Mandolinas, violines y acordeón) y Bordones (Guitarras y guitarrón). (Referencia de audio: Track 7)

CONTENIDO DEL CD. DE AUDIO

- Track 1. **Kjaswa en Miércoles de ceniza. Momentos II, III, y IV.**
Ejecución del Conjunto Los Picaflores de Siale
Registrado el 21 de febrero de 2007 en Capachica.
[Referido en la tesis: p. 26]
- Track 2. **Kjaswa.** (Fragmento de Charango solo).
Ejecución de Hipólito Charca Pancca.
Registrado el 05 de Febrero de 2006.
[Referido en la tesis: p. 51]
- Track 3 **Kjaswa.** (Fragmento de Charango solo).
Ejecución de Juan Apaza Panca.
Registrado el 21 de Febrero de 2007.
[Referido en la tesis: p. 53, 54]
- Track 4 **Fósforo, fósforo qhastaymay. Q'ajjelo.**
Ejecución de Aurelio Mamani Cutipa
Registrado el 09 de febrero de 2003 en Puno.
[Referido en la tesis: p. 99]
- Track 5 **Achachi Prado y San Juan Aruma. Q'ajjelos.**
Versión del Centro Musical Ácora
Del disco: "Ácora. Lo mejor".
[Referido en la tesis: p. 77, 94, 97]
- Track 6 **Pankarita. Huayño pandillero.**
Versión del Centro Musical Theodoro Valcárcel –Puno
Del disco: "Música de los Andes peruanos. Volumen 1".
[Referido en la tesis: p. 135, 136]
- Track 7 **Herramienta de las punas. "Kajelo".**
Versión del Centro Musical Theodoro Valcárcel –Puno
Del disco: "Música de los Andes peruanos. Volumen 1".
[Referido en la tesis: p. 145, 161, 184, 185]
- Track 8 **Caballito chojchiphorke. Qaxilu.**
Versión de la Estudiantina Pichacani
Del disco: "Alma de Karabotas".
[Referido en la tesis: p. 159, 183]

AGRADECIMIENTOS DE LA EDICIÓN.

Agradezco a los amigos y compañeros que aportaron en la presente edición:

A **Daniel Yturry Garnica** por la elaboración de diapositivas.

A **Francisca Gili** por el diseño y las sugerencias visuales.

A **Sonia Ccahuana Huaranca** por su ayuda en las traducciones del quechua.