



## **UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN SIMON**

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACION  
DEPARTAMENTO DE POST GRADO  
PROGRAMA DE FORMACION EN EDUCACION INTERCULTURAL BILINGÜE  
PARA LOS PAISES ANDINOS  
PROEIB Andes

### **PINKILLUQ WAQAYNIN SUNQUTA CH'ALLALLAQ NIRICHIN APRENDIZAJES DE LA MÚSICA Y DANZA AUTÓCTONA EN LA FIESTA DE LAS ALMAS. COMUNIDAD TITIKACHI, PROVINCIA MUÑECAS, DEPARTAMENTO DE LA PAZ**

**Claudia Noemy Flores Flores**

Tesis presentada a la Universidad Mayor de San Simón, en  
cumplimiento parcial de los requisitos para la obtención  
del título de Magíster en Educación Intercultural Bilingüe

**Asesora de tesis: Dra. Inge Sichra**

**Cochabamba, Bolivia  
2016**

**LA PRESENTE TESIS PINKILLUQ WAQAYNIN SUNQUTA CH'ALLALLAQ  
NIRICHIN. APRENDIZAJES DE LA MÚSICA Y DANZA AUTÓCTONA EN LA  
FIESTA DE LAS ALMAS. COMUNIDAD TITIKACHI, PROVINCIA MUÑECAS,  
DEPARTAMENTO DE LA PAZ Que aprobada el.....**

**Nombre Asesor(a)**

**Nombre Tribunal**

**Nombre Tribunal**

**Nombre Tribunal**

**Jefe del departamento de Post Grado**

**Decano**

## **Dedicatoria**

A la memoria viva de los abuelos y abuelas de las culturas milenarias  
que supieron criar y cuidar lo más sublime de su ser estar integro.

La música como expresión comunitaria de la vida misma.

A los *ayllu runas* de la comunidad de Titikachi y sus alrededores  
que compartieron sus saberes y secretos de crianza de la música  
que guardo en lo más profundo de mi ser.

A mis wawas Nicolás Arawi y Saray Mirayma para que sigan el camino  
de nuestros abuelos y abuelas que supieron caminar con cariño y respeto.

A todos los seres con quienes convivimos en la Pacha.

## Agradecimientos

Agradezco de todo corazón a todos los que colaboraron en la realización de este tejido colectivo que es la tesis:

- A los Apus: Sajama e Illimani, a los achachilas dueños del lugar: Tuwana, Isqani y Lurisani y los achachilas protectores de Titikachi: Allqamarini, Ch'ujusani, Jut'araya, Kalwar pata y Qillisani, a los kawiltus de cada hogar y los dueños de los caminos que me brindaron su protección y energía vital.
- A mis hermanos y hermanas, *ayllu runas* de la comunidad de Titikachi, que me acogieron como parte de su familia y fueron partícipes de este trabajo de tesis poniendo su esperanza en ella, de seguir haciendo vivir su música y su cultura.
- A los hermanos Leandro Mamani y Cristóbal Surco y sus familias, por invitarme a conocer su comunidad Titikachi y acogerme en sus casas como una hermana de vida. Gracias.
- Al hermano Eusebio Quispe y su familia por haberme brindado todo su apoyo, cariño y haber compartido sus saberes y conocimientos ancestrales sobre la música y los tejidos.
- A mama Estefa Quispe Ticona por ser una mujer sabia y cariñosa que me guió en todo el proceso de construcción de la tesis, por haber llegado a mí en sueños y ensueños. Gracias mamita *awicha*.
- A la FUNPROEIB Andes, por darme la oportunidad de seguir una maestría de esta calidad en apuesta al cambio en la sociedad y la educación intra e intercultural.
- A nuestra comunidad de aprendizaje intercultural del PROEIB Andes, integrada por docentes y hermanos estudiantes de la maestría en EIB y Sociolingüística, con quienes compartimos sueños y visiones de cambio en la educación desde la práctica y la revitalización cultural y lingüística.
- A mi maestra, compañera y hermana Inge Sichra, por dejarme ser autónoma, guiarme en el tejido de este trabajo de tesis y brindarme su apoyo emocional para seguir adelante sin desfallecer.

- Al Dr. Fernando Prada por sus valiosos aportes teóricos y prácticos desde su sensibilidad con los pueblos indígenas andinos y amazónicos. Su dedicación y paciencia en la lectura de la tesis y, sobre todo, por habernos dado la oportunidad de tejer lazos de cariño y amistad. Gracias, Fernando, te considero mi hermano de caminos y sueños.
- A mi lector externo, Dr. Walter Sánchez, por sus aportes teóricos desde su experiencia investigativa muy de cerca con las prácticas musicales autóctonas. Gracias.
- A mi hermano del alma, Aruni Quispe con quien compartimos sueños, poesías, cantos, arpegios, melodías, aprendizajes y vivencias más allá de lo humano, en un espacio espiritual inimaginable que son regalos de la Pachamama.
- A mi hermano de vida, Tata Wilder Flores, por ser un guía en mis caminares musicales y cantares de vida. Por compartir la vida y el abrazo de nuestros abuelos y abuelas.
- A mi hermano de lucha Alex Flores, por darme todo su apoyo emocional, cariño y fortaleza para seguir y seguir, y no rendirme. Gracias, Alikitu, por mostrarme tu persistencia.
- A mis madres y abuelas que me transmitieron su lengua, y los principios de vida de vivir con humildad, cariño y respeto a los demás, en todos mis andares.
- A mis wawas Nicolás Arawi y Saray Mirayma, por su generosidad de dejarme volar, sabiendo que vaya donde vaya, mamá siempre vuelve al nido. Gracias por sus lindos besos y abrazos que me transmitieron paz y fortaleza.
- A mis sueños que guiaron mis caminos para llegar, retornar y volver a ir siempre a Titikachi, sin olvidar que el *ayni* siempre se devuelve porque todos nos necesitamos.

*Tukuy qankunapaq yupaychayniy runamasis, sunqy junt'amanta pacha, **PACHI**.*

## Resumen

PINKILLUQ WAQAYNIN SUNQUTA CH'ALLALLAQ NIRICHIN

### **Aprendizajes de la música y danza autóctona en la fiesta de las almas. Comunidad Titikachi, Provincia Muñecas, Departamento de La Paz**

Claudia Noemy Flores Flores, Maestría en EIB

Universidad Mayor de San Simón, 2015

Asesora: Inge Sichra

El presente trabajo trata sobre los procesos de socialización y aprendizajes de la música y danza autóctona dentro de los sistemas de educación indígena comunitaria propia, abordados desde un enfoque cíclico, holístico y convivencial. El tipo de investigación fue cualitativo y de corte etnográfico. Esta forma de abordar la investigación permitió un panorama global e integral de la realidad y desde los participantes, siendo mi persona un acompañante de las dinámicas comunitarias donde se ha vivenciado, conversando, observando y registrando las experiencias como fruto de los aprendizajes que luego fueron categorizados desde una visión émica. Los resultados de esta “investigación” convivencial nos muestran que la música es un tejido colectivo donde participan las personas, la naturaleza y las energías espirituales. Los procesos de socialización y aprendizaje de la música y danza *pinkillu kambraya* tienen sus propias formas y dimensiones, social e individual.

En un mundo vivo y festivo, la música nos acompaña durante toda la vida como parte de hacernos persona o *runa*, en permanente aprendizaje, en distintos espacios de interacción colectiva. En ese sentido, cuando las *wawas* nacen se practica un ritual de bienvenida y, dependiendo si es hombre o mujer, se amarra ritualmente a los roles que debe cumplir en su vida social. A medida que las *wawas* van creciendo, adquieren habilidades y sensibilidades musicales en sus distintos entornos socio naturales como: la casa, el camino, la plaza, el pastoreo, la chacra, el *ch'aqway pata* (espacio ritual de aprendizaje) y la fiesta misma. Cuando las *wawas* se hacen jovencitos o *waynus* y jovencitas o *sipas* y han aprendido a tocar (hombres) y *wankar* y tejer (mujeres), se integran a los grupos de música y participan en la fiesta de las

almas junto a los *kuraq wiñaq runas* o adultos que guían con naturalidad el desarrollo festivo. Las personas cuando se hacen viejos son *yachaq* o sabios, y mueren ritualmente junto con la música y retornan en la fiesta de las almas a compartir sus saberes con las nuevas generaciones cuando son invocados para seguir aprendiendo la música, en este caso, el *pinkillu* que es propio de la época de lluvia o *paray pacha*.

Estas formas de comprender la educación indígena en Titikachi como parte de los sistemas de crianza en interacción con la *pacha*; en la actualidad, si bien todavía perviven y tiene su vitalidad, también se encuentran amenazadas por diversos factores internos o externos que están dando lugar a nuevas formas de interculturalidad vivenciada, recreada y apropiada.

Palabras clave: Socialización, aprendizaje, comunidades indígenas, sistemas de crianza y música y danza autóctona.

## **Qhichwarimaypi pisiyachiynin**

**PINKILLUQ WAQAYNIN SUNQUTA CH'ALLALLAQ NIRICHIN**

**Aprendizajes de la música y danza autóctona en la fiesta de las almas.**

**Comunidad titikachi, provincia muñecas, departamento de la paz**

Claudia Noemy Flores Flores, Maestría en EIB

Universidad Mayor de San Simón, 2016

Asesora: Inge Sichra

Kay wakichiyqa, Titikachi ayllu runakunawan khuchkamanta kawsarikusqaykuman jinalla ruwakun. Paykunanap yuyayninmanta pacha jatarin. Ayllupi pinkilluta khuchkamanta uywanakuspa yachakusqanchikta riqsichisun nispawakichiyku. Almaq p'unchawnin raymichaypi kuraq yachaqkuna kusirarikuyqa awana jina kachakan nispa yuyaychawasqanchikman jina wakichukun.

Titikachipiqa pinkillu kambrayata ayllupipuni yachakunchik, wakintaqri sapanchikmanta yachaqakullanchiktaq. Pinkilluwan paqarimunchik, pinkilluwan wiñarqunchik runayanchik, pinkillullawataq p'anpakapunchik. Pinkilluwan khuchka pinkillu jina waqaspa kay pachapi paqarinchik. Pinkilluta wasi thapitapi uyarispalla, qhawaspalla yachakunchik. Pisimanta pisi wiñasqanchikman jina de por silla, pukllaspa, uywata michispa, chaqrata ruwaspalla yacharqunchik pinkillu phukuytaqa.

Muru, waynu kaspaga pinkilluwan tinkuspa, mañanta japhispa kuraq wiñaq runakunawan khuchka almaq p'unchawninpi qharikunaqa pinkillutaqa phukurinchik, warmikunataq wankanchik, tukuy runa p'achanchikwan wali sumaqta k'ancharinchik. Pinkilluqa runajinallataq kachkan, sunquyuy, yuyayniyuq yachayniyuq ima. Chayrayku paywanqa sumaqta apanakuna, sunquchakuna kachkan. Pinkilluq waqayninqa wali sumaqta sunquta ch'allallaq nirichin. Pinkillu phukuy yachasqanchisqa llawarninchikpi t'inpurichkan. Chay kawsayta machulakunanchikmanta sumaq yuyaywan jap'ikunchik, sumaqta umachakuspa sunquchakuspataq wawakunanchikman pasanallanchikpuni kachakan.

Pinkilluwanpuni kawsayninchikta t'ikarichinchik, kawsayninchikqa ujinayachunpis amalla chinkachunchu.

## Índice de contenido

<b>Dedicatoria</b> .....	<b>i</b>
<b>Agradecimientos</b> .....	<b>ii</b>
<b>Resumen</b> .....	<b>iv</b>
<b>Qhichwarimaypi pisiyachiynin</b> .....	<b>vi</b>
<b>Índice de contenido</b> .....	<b>viii</b>
<b>Abreviaturas</b> .....	<b>x</b>
<b>Glosario de términos</b> .....	<b>xi</b>
<b>Qhichwa yuyaymanta yachay jatariynin</b> .....	<b>xiv</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>1</b>
<b>Capítulo 1: Tema de investigación</b> .....	<b>4</b>
1.1 Planteamiento del problema.....	4
1.1.1 Preguntas de investigación .....	7
1.2 Objetivos .....	7
1.2.1 Objetivo General .....	7
1.2.2 Objetivos específicos.....	8
1.3 Justificación.....	8
<b>Capítulo 2: Metodología</b> .....	<b>11</b>
2.1 Tipo de investigación .....	12
2.2 Unidades de análisis.....	14
2.3 Proceso de recolección de información, experiencias vividas y compartidas .....	15
2.3.1 Los sueños guían nuestros andares.....	15
2.3.2 Los caminos metodológicos: Katari Ñan .....	16
2.4 Reflexiones y aprendizajes.....	36
<b>Capítulo 3: Fundamentación teórica</b> .....	<b>39</b>
3.1 Visiones de mundo y territorio vivo.....	39
3.1.1 Cosmovisiones andinas .....	39
3.1.2 Principios de vida andina .....	41
3.1.3 Cultura .....	43
3.2 Sentidos y funciones de la música y danza autóctona.....	44
3.2.1 Música como lenguaje universal y legado ancestral .....	44
3.2.2 Función social de la música e identidad .....	45
3.2.3 La música como un arte vivo y vivificante .....	47
3.2.4 Música y ciclos climáticos-agrícolas.....	48
3.2.4.1 Calendarios musicológicos y agro festivos .....	48
3.2.4.2 El <i>pinkillu</i> en la fiesta de las almas o Todos Santos .....	49
3.2.4.3 Relación música, tejido y canto .....	52
3.3 Sistemas de crianza y educación indígena comunitaria .....	53
3.3.1 Crianza del ayllu y la vida.....	53
3.3.2 <i>Yachay</i> . Saber criar y vivir .....	54
3.3.3 Formas de socialización y aprendizaje en comunidades indígenas andinas .....	57

3.3.4 Formas de aprendizaje y socialización de la música y danza autóctona .....	63
3.3.5 <i>Runayay</i> . Visión integral de la vida y la educación indígena.....	65
3.4 Formas de interculturalidad y políticas culturales de Estado.....	67
3.4.1 Nociones de intra e interculturalidad.....	67
3.4.2 Políticas culturales de Estado .....	68
<b>Capítulo 4: Resultados.....</b>	<b>70</b>
4.1 CONTEXTO DE LA CULTURA MOLLO Y COMUNIDAD TITIKACHI .....	70
4.1.1 Cultura Mollo: Aproximación histórica .....	70
4.1.2 Características socioculturales y económicas de Titikachi .....	72
4.1.2.1 Aproximación histórica .....	72
4.1.2.2 Ubicación geográfica y estructura social organizativa .....	73
4.1.2.3 Sistema productivo y control de pisos ecológicos.....	73
4.1.2.4 Características socioeconómicas: Formas de reciprocidad y trueque .....	74
4.1.2.5 Características socioculturales de la comunidad de Titikachi .....	76
4.1.3 Situación sociolingüística.....	87
4.2 La música es un tejido colectivo .....	89
4.2.1 Procesos de socialización y aprendizaje del <i>pinkillu kambraya</i> en la fiesta de las almas.....	91
<b>Capítulo 5: Conclusiones .....</b>	<b>143</b>
<b>Capítulo 6: Propuesta .....</b>	<b>151</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>165</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>168</b>

## Abreviaturas

DC- 31/10/14 –F1:2	Diario de campo, fecha, número de ficha de registro de información y número de página.
Conv. EQ-31/10/14-F1:7	Conversación con (iniciales del nombre y apellido de la persona) fecha, número de ficha de registro de información y número de página.
Obs. p. 31/10/14-F4: 3	Observación participante, fecha, número de ficha de registro de información y número de página.
CH-SS-11/11/2014-F10: 5	<i>Ch'aqway</i> (Conversación - reflexión en quechua) participación de (iniciales del nombre y apellido de la persona), fecha, número de ficha de registro de información y número de página.
CETHA	Centro de Educación Técnica y Humanística para Adultos
EIB	Educación Intercultural Bilingüe

## Glosario de términos

**Allin Kawsakuy.** Concepto quechua que significa convivir bien y tiene una dimensión integrativa que incluye al otro, no solo humano, sino también a los otros seres vivos de la naturaleza y energías espirituales.

**Apacheta.** Lugares de descanso a lo largo del camino que nos permiten seguir caminando. Un lenguaje metafórico que nos permite entender que la construcción o tejido de la tesis es un camino largo que hay que saber andar, sin acelerar ni relajarse demasiado para lograr los objetivos comunes propuestos.

**Ayllu.** El *ayllu* es una forma de organización comunal mantenida y cuidada por los ancestros que permite una forma de vida comunitaria. El *ayllu* es la familia grande conformada por las colectividades humanas, naturaleza y energías espirituales.

**Ayllu runas.** Personas que viven en el *ayllu* o también se puede comprender como comunario hombre o mujer que sabe vivir en comunidad.

**Ayni.** Principio de vida andina que expresa reciprocidad, consiste en saber convivir con los demás humanos, naturaleza y energías espirituales en colaboración mutua. Es una responsabilidad social para convivir bien, donde uno es todo y todo es el uno.

**Ayni de saberes.** Es un principio en esta investigación en el que tanto los comunarios como el o la investigadora, comparten experiencias y saberes por el beneficio colectivo.

**Estaca.** Es un material que sirve para sostener y tensar el tejido. Un lenguaje metafórico que nos permite entender que la tesis, como tejido colectivo, tiene que estar bien tensado para que las figuras que se tejen salgan bien y los interesados puedan leer y comprender mejor los frutos o resultados.

**Kambraya.** Es la danza que acompaña y complementa al *pinkillu*, tiene su propia vestimenta y significado que representa a un grupo de guerreros o los ancestros que murieron en las batallas.

**Kusirarikuy.** Literalmente se entiende como alegrarse, pero se refiere a la acción de hacer música y danza en los momentos festivos.

**Música y danza autóctona.** Género musical comunitario, agro festivo y ritual de la región andina. Ambos conceptos entendidos desde la lógica de la complementariedad entre el hombre y la mujer. Música y danza se complementan para producir una armonía completa en la expresión artística viva.

**Munay.** Se refiere a la dimensión del ser o estar *kay* que tiene un componente afectivo y emotivo, un término que expresa afecto, cariño y respeto entre todos.

**Pacha.** Se refiere al tiempo, espacio que son dos fuerzas vitales en coexistencia. Totalidad, universo vivo. Madre creadora y criadora de vida.

**Pinkillu.** Llamado también *santus pinkillu*, es un instrumento de música autóctona que pertenece a la familia de los aerófonos y se interpreta en la fiesta de las almas o Todos Santos.

**Pinkillu kambraya.** Es la conjugación inseparable entre la música (*pinkillu*) y la danza (*kambraya*) autóctona que se toca en la fiesta de las almas o Todos Santos en la comunidad de Titikachi, correspondiente a la época seca o *ch'aki pacha*.

**Phukuy.** Literalmente se entiende como soplar, pero se refiere a la acción de producir sonidos o tocar un instrumento musical como es el *pinkillu*. De ahí proviene *phukuy runa* que es el músico.

**Runa p'acha.** Vestimenta tradicional y festiva de los comunarios y comunarias de Titikachi.

**Runayay.** En el sentido de crecer y madurar como personas con respeto y cariño a todo, como parte de su proceso de hacerse *sumaq runas* (buenas personas).

**Sereno.** Fuerza, energía vital y espiritual de la música y viene del *ukhu pacha* (mundo de abajo o adentro de la tierra), generalmente en los ríos y cascadas junto al sonido de las aguas, que son invocados por los *phukuq runa* o músicos para tener el don de tocar.

**Tusuy.** Literalmente se traduce como bailar, pero en este caso, es bailar con sentimiento *q'iwirakuspa* (retorciéndose). En todo caso es danzar que implica un movimiento ritual del alma, no solo del cuerpo físico.

**Uyway.** Es un principio que quiere decir criarse juntos unos a otros, porque todos nos necesitamos.

**Wancadora.** Es un término castellanizado que proviene del *wankay* utilizado por los titikacheños para referirse a las mujeres que saben seguir con su voz, las melodías de la música que escuchan.

**Wankay.** Cántico de voz femenino, sin texto alfabético, que sigue el sonido y las melodías de la música de su entorno.

**Wiñay.** Es un término que explica el eterno crecimiento de las personas.

**Yachay.** No solo significa aprender, como se suele traducir literalmente al castellano, sino también saber vivir y criar.

**Yuyay.** Es una dimensión del pensamiento del ser o estar *kay*, una expresión quechua que tiene que ver con la memoria y el recuerdo.

# **Qhichwa yuyaymanta yachay jatariynin**

**PINKILLUQ WAQAYNIN SUNQUTA CH'ALLALLAQ NIRICHIN**

**Aprendizajes de la música y danza autóctona en la fiesta de las almas.**

**Comunidad titikachi, provincia muñecas, departamento de la paz**

Claudia Noemy Flores Flores, Maestría en EIB

Universidad Mayor de San Simón, 2015

Asesora: Inge Sichra

## **I. QALLARIYNIN**

Kay wakichiyqa Titikachi ayllu runakunawan khuskamanta ch'aqwarikuspa, t'ukurikuspalla kawsayninkuman yuyayninkuman jina jatarin. Jinapi, kunanqa kay wakichiyta tukuy yachakuy munaqkunaman riqsirichisqayku.

Kuraq mama EQ yuyaychariwasqanchikmanjinaqa, kusirarikuyqa awana jina kachkan nin. Jinataq tukuy ayllu runakunaqa jinatapuni yuyanchik kay pinkillu sumaq uywanata kawsachinataqa.

## **II. PINKILLUTAQA YUYAYNIYCHIKMAN KAWSAYNINCHIKMAN JINA YACHAKUNCHIK**

Kusirarikuyqa awana jina kachkan. Awanapi jinallataq machulakuna, awichakuna, tiyakuna, tiyukuna, sipaskukuna, waynukuna, murukuna, wawakunaqa, phukunapi, tusunapi, wankanapi ima timputa pasachinchik. Sumaqtapuni raymikunapaq awanchik jinallatataq phutunataqa awaykunchik. Jinamanta qhari warmi, wawakunantin khuska puriyichik. Tukuy chay, puriypi, chay ñanpi kanchik. Jinalla kawsayninchikqa, phukunawan, tusunawan, wankanawanpuni kusirarikuspa kawsakunchik, mana chaywanqa mana allintachu kawsasunman. Chay yuyayta awichukuna saqiwanichik.

Pinkilluq waqayninqa munayllatamin k'ancharin, wali sumaqta sunquta ch'allallaq nichispa llaphuyarichin. Machulakuna, tiyukunaqa, pinkillutaqa tukuy sunquwan phukunku, may ukhumanta qhaparichkaqta paqarichimunku. Mamakunaq wisanmantapis

p'utuchimuchkankuman jinata qhaparichinku. Jinata pinkilluta phukuspa phukuspalla, link'u purichispalla may ukhuman chinkarquchipullankutaq, jallp'a mamaq ukhunman ñit'iyarqapunku, chaymantapis watiqmanta kutirquchimullankutaq, wiñaypaq wiñayninkama.

Pinkillu waqariqtinqa tukuy kawsayninchikta yuyarichiwanchik. Mamanchikpa wisanmanta paqarimusqanchikmantapacha yuyarirquchiwanchik. Jina kawsayniyqa, jina puriyniyqa nispa yuyarikunchik. Imaynatachus pinkillu phukuyta yachakusqanchikta yuyarinchik. Pinkillu phukunata mana sapallanchikmantachu jatarichinchik, wakin runa masikunawan, sallqakunawan, apukunap yanapayninwan ima yachanchik. Wakinkunaqa sirinumanta urqhunku, chay allin misk'i ninku.

Wawa kaspaga, wasi k'uchupi, ñan kantupi, plazapi, chaqra patapi, uywa michinapi pinkillu phukuytaqa, qhawaspalla, uyarispalla, pukllaspalla, phukuspalla yacharqunchik. Imilla, sipas kaspaga awayta wankayta yachakullanchiktaq, murukuna, waynukuna kaspataq pinkilluta wali sumaqta phukunchik. Jina munanakuspa qhari warmiqa khuchkachakunchik, iskaychakuspataq wawata jatarichinchik. Paykunaqa phukunata, wankanata, awanataqa yachakullankutaq. Tiyukuna, tiyakuna, ayllu runakunaqa mama aqwayta yachankichu chayqa mana qhari qhawasunqachu nikunku, mama phukuyta yachankichu chayqa mana warmi qampaq wankanqachu nikunku. Chay rayku kay Titikachi ayllunchikpiqa juch'uymantapacha chayta yachakunchik.

Alma despachu p'unhawqa tukuypuni wali sumaqta almakunata yuyaripa wakichikunchik, kusirarikunchik, waqarqunchik imapis. Kunan jina awichu, awicha kaniqa wañusaqchu kawsallasapunchu nispa phutiyta wankaripa q'iwirarikunchik. Jatun bandillanchikwan, muyuripa, muyuripa, kayman jaqayman ñanninchiktapis wist'urickkasunman jina purirarinchik, tusuparinchik, wankaripa pinkillu tunuta qhatipa samarqapunchik chantaqa, wañurqusunmanpis jinata. Chaymanta, pinkillu qhapariqtinqa, watiqmanta, juktawan phawarqamullanchiktaq, p'uturqamullanchiktaq. Jinata wiñaypa wiñayninpaq phukurikunchik wankarikunchik. Chaytaqa wawakuna, sipaskuna, murukuna,

waynukunaqa, sumaqa qhawachkawanchik, macharquspa waqaqtinchik, urmarakuqtinchikpis aysarichkawanchik paykunaqa. Jinallata kawsakunchik ayllunchikpiqa.

### III. YUYAYCHAKUY, SUNQUNQUCHAKUYKUNA

- Kay Titikachi ayllupiqa, runaqa ujina yuyaywantaq kawsanchik. Ñuqabchik yuyayninchikman jinaqa tukuy uywa yachayniyuq kanchik, uywanakuspa, khuyanakuspa kaysanchik.
- Kay Titikachi ayllupiqa, ñawpa awichukunap yuyayninmanjina purinchik, puraqmanta ayninakuspa allinta kawsaykuyma purinchik.
- Kay Titikachi ayllupiqa, kusirakuspa, pinkillukunawan, siku qinawanpubi puni runayanchik, wiñansqanchiqman jina tukuy ruway, yachay, yuyayta jap'ispa sumaqa munaywan ayllu runa kanchik.
- Kay Titikachi ayllupiqa, mama phukuna, wankana, awanawanqa mana runayasunmanchu. Chay rayku pinkilluqa turanchik, warminchikwan ninakun. Chay kawsayninchik.
- Kay Titikachi ayllupiqa, juch'uymanta pacha kuraq wiñaq runakunaqa kawsayninchikta t'ikarichiyta yachachiwanchik. Mana phukuyta yachankichu chayqa, mana warmi qanpaq wankanqachu nispa; mana awayta, wankayta yachankuchi chayqa mana qhari qhawasunqachu nispa yacharichiwanchik. Paykunaqa mana kayta yachay nispachu yachachiwanchik. Paykunaq ruwasqankuta qhawaspalla, uyarispalla yachakunchik ayllu runa kaytaqa.
- Ayllupi kawsayqa ujinataq, mana jatun llaqtapi jinachu. Ayllupiqa chaqra patapipuni jallp'amanta mikhuspa tukuy uywakunan uywanakuspa kawsakunchik. Kunan pachaqa, escuela timpupi kawsanchik, ayllunkunachikpiqa kawsayqa ujinayan, manaña ñawpata jinachu

kawsakunchik. Tukuy ayllu masikunaqa juch'uymantapacha tukuy laruman puripunku manaña ayllupiqqa kawsapuytaqa munapunkuchu. Chay phutiyllamin kachkan

- Kay tukuy ayllupi yachaykunanchikqa maña yachay wasipichu t'ikarinman, kikin jallp'a patapi sinchichakuspa t'ikarinman, chay rayku tukuy sumaqta sunquchakuspa kay kawsay yachaykunaychikta ñawpaqman tanqarina kachkan.

#### **IV. RUWAY WAKICHIYKUNA**

Kay Titikachi ayllu runakunaqa, kunan kitipi ñawpa yachaykunata kawsayninchikmanta watiqmanta t'ikarichiyta munanchik. Ñuqanchik chiqnisqa qunqasqallapuni kay aylluypiqqa kawsanchik nispa t'ukurikuspa ch'awarikunchik. Cultura mullu jina mana chay mama kamachikkunapipis rikhurinchikchuqa nispa, kay proceso de cambio nisqa chaywanpis kawsayninchikqa manapuni allinchi kachqanqa nispa. Jinapi Ñuqanchik yuyaychakuyta, umachakuyta munanchik. Purisqanchikta, kawsayninchikta qhawarikuspataq kawsayninchikman jina tukuy yachaykunanchikta jatarichiyta munanchik, mana qunqaska kananchikpaq. Awaykunata, takinata, tusunata, tukuy phukunata mana qunqasun chayqa kawsayninchik mana chinkanqachu. Kawsayninchikqa ujinayachunpis amallachinkachunku nispa phutirikunchik.

#### **V. JATUY YUYAYWAN CH'IKI RUNAKUNA KASPA PURIRINAPAQ**

Sumaqta kay ayllupi kawsakuna khuchkamantapuni kallpachakuspa ñawpaqman purina. Mana qhawanakuspalla, nitaq chiqninakuspalla khuchkamanta khuyaywan yanapanakuspa purina. Jinapi kay chikan puriykunata ayllu masi, ayllu runa, sumaq yachaqkunawan ima paqarichimunchik. Kay jina jatun k'amiykunata kachkan:

- **Yuyay japhiy.** Ichapis yuyayta sumaqta japhikuspa imatapis yachakusunman. Wakinqa pisi yuyay kanchik, imatapis qunqapullanchik, wakintaqri sumaq yuyayniyuq kallanchiktaq, jinapis sumaqta yuyaychakuna kachkan juch'uy wawamanta pacha, chay yuyaychakusqanchikwan ñawpaqman purinapaq. Sumaq yuyayniyuq kasun chayqa mana pichus kanchis chaytaqa qunqayta atisunmanchu. Chayrayku sumaq phukuq runa sumaq wankaq awaq warimiqa kawsayninchikmanta sumaqta yuyaychakuspa purina kachkan.
- **Sumaq yachay.** Yachanaqa mana sapan runa kanallapaqchu, ichapis ayllupi runa masinchikta yanapanapaq, mana yachaqaqa manapuni mana yachanchu nispa chiknisunmanchu, tukuypuni imay imaymanata ayllu ukhupiqqa yachakunchik kawsasqanchikman purisqanchikmanjina. Tukuypuni yachayniyuq kanchik chaytaq ayllupi sumaqta khuskamanta kawsakuna kachkan. Chayrayku sumaq phukuq runaqa, sumaq awaq warmiqa yachayniyuq kanchik, chaywan kawsanchik.
- **Munay kawsay.** Sumaq runa kayqa munayway tukuy sunquwan rimanakuy kachkan, tukuy uywakunata munayllata uyway kachkan, munaywan munakuyta yachachiña kachkallantaq. Jinachá munaywanpuni ayllu runakunaqa kawsakunchik. Jina munaypi khuchkamanta wiñakunchik.
- **Khuyanakuy.** Sumaq runa kayqa khuyaq runa kayllataq, tukuy ayllu runakunata khuyayaspa kawsana kachkan. Saqra runalla mana khuyaytaqa riqsinchu. Chayrayku sumaq phukuq awaq warmiqa khuyaywan purina kachkan tukuy imata ruwaspa, ch'iki runa kaspá, ayniwan purispa, chaqra patapi llank'aspa kawsakuy kachkan. Runakunaqa tukuy uywa masikunawantaq khuyanakuspa kawsakunchik. Jinallatapi chiqan puririyman rinchik, khuskamanta sumaqta k'aminakuspa ayllunchiqta t'ikarichinchik.

- **Khuchka puriy.** Ayllunchikpiqa, khuchkapuni pirinchik ni qhipanta ni ñawpaqninta, tukuy juk runa kinalla purinchik, pi imaniqtinpi puraqmanta sayanchik. Ima ch'aqwaykuna kaqtinpi sumaq ch'aqwayman yaykuspa chiqanta umallikuspa watiqmanta allinyachinchikpi ima ch'aqwaykunatapis chiqanchanchik. Llakikuna chayqa llakirarikunchik, kusikuna kaqtin kusirarikunchik. Mana kusiwanqa mana kawsay kanmanchu, chayrayku kay ayllunchik Titikachipiqa pinkilluta, sikuta phukuspa, sumaqta wankarispas, sumaqta tusurarispas, parakunata wayjarispas maychus chayllata kawsakunchik. Ichapis allin kawsakuyman puriytapunitaq yuyaynchik. Chayllawan runayanchik.

Tukuy yupaychaynin qankunapaq runamasis, yachayniykichikta, yuyayniykichikta tukuy sunquwan jaywariwasqaykichikmanta. Sunquy ukhupi tarpusqa kankichik, sunquymanta maypipis purisqaymanjina p'uturimunkichik. Qamkunaqa ñuqawan khuchka, jinallataqcha ñuqapis qamkunawan khuchka kasaq. Kaypipis maypipis puraqmanta sunquchakuspa kawsakunallapuni kachun. Jallalla kachun ayllu masakuna, warmi masakuna, wawa masakuna, tukuy ayllupi kawsakuq masakuna. Pachi niykichik tukuy sunquywan. ¡Jallalla!

## Introducción

El presente trabajo de tesis parte de un enfoque cíclico, holístico y vivencial, tomando como eje central la práctica educativa de la música y danza autóctona dentro del sistema de educación indígena comunitaria propia. La Educación Intercultural Bilingüe (EIB) es comprendida en este trabajo más allá de la escuela, para que contribuya a fortalecer o revitalizar las formas de socialización y aprendizaje de los saberes y conocimientos de las culturas indígenas en un contexto de respeto a la diversidad cultural. En ese sentido, el trabajo de tesis está organizado en seis capítulos:

En el **capítulo uno**, se desarrolla el problema de investigación partiendo de la reflexión sobre la situación de la EIB reducida a la escuela y otros factores socioculturales, como la migración y la iglesia católica que tienen fuertes repercusiones en la vida comunitaria de Titikachi, y en las formas de comprender la cultura en relación a la música y danza autóctona, que no solo es una práctica artística cultural e identitarios, sino una práctica educativa y formativa. En este capítulo también se encuentran las preguntas de investigación, los objetivos y la justificación.

El **capítulo dos** desarrolla la metodología, donde el tipo de investigación es netamente cualitativo de corte etnográfico. Se hace énfasis en la visión *émica* de los participantes de investigación, reflejada en la categorización de la información que responde a la comprensión de la música como un tejido colectivo.

En el **capítulo tres**, desarrollamos conceptos y teorías relacionados con la temática central que es el aprendizaje de la música y danza autóctona dentro del sistema de educación indígena comunitaria propia. La organización de los contenidos temáticos consta de cuatro ejes relacionados entre sí: visiones de mundo y territorio vivo que permiten comprender mejor los saberes y prácticas culturales relacionados con la música y danza autóctona; los sentidos y funciones que tiene la música y danza autóctona; los sistemas de educación indígena

comunitaria propia que permiten explicar las formas de socialización y aprendizaje propios y de la música y danza autóctona en particular; y por último, las formas de interculturalidad y políticas culturales del Estado.

En el **capítulo cuatro**, se encuentran los resultados de investigación organizados en dos partes: En la primera parte mostramos información relacionados al contexto sociocultural e histórico de la cultura Mollo y la comunidad de Titikachi; y en la segunda parte, abordamos los resultados de investigación sobre los procesos de socialización y aprendizaje de la música y danza autóctona *pinkillu kambraya*, partiendo de las formas de comprender la educación indígena en Titikachi como parte de sus sistemas de crianza y su visión de mundo. Luego especificamos las dimensiones de aprendizaje que explicamos a partir de los distintos espacios de interacción social, natural y espiritual.

En el **capítulo cinco**, se encuentran las conclusiones que básicamente responden a los objetivos específicos de la investigación que tiene que ver con las formas de socialización y aprendizaje de la música y danza autóctona, los espacios de socialización y aprendizaje, los participantes y los roles en el proceso de socialización y aprendizaje de la música y danza autóctona *pinkillu kambraya*. Todo ello comprendido desde su visión de mundo y las funciones y sentidos de la música y danza autóctona tomando como referencia principalmente, las reflexiones prácticas como una forma de darle de alguna manera su propio valor epistemológico.

En el **capítulo seis**, se encuentra la propuesta educativa que surge de una exploración de los problemas y necesidades de la comunidad relacionados con la recuperación y revitalización de las músicas y danzas autóctonas en relación al calendario agro ritual y festivo a través de la formación de “gestores interculturales de educación comunitaria local” que ejerzan el derecho de gestionar su territorio, cultura y educación con participación activa de los *ayllu runas* o comunarios de Titikachi principalmente. Por último, se adjunta la bibliografía y los anexos.

Más allá de la idea de comprender la música y danza autóctona como expresión cultural artística e identitario, este trabajo pone en consideración y visibiliza la vitalidad de la música desde una dimensión educativa práctica que se visibiliza en las distintas formas de expresión comunitaria viva, donde la espiritualidad es un eje transversal que responde a tiempos y espacios comunales propios de la forma de vida de los *ayllu runas* de Titikachi y que debería tomarse en cuenta antes de estructurar cualquier propuesta educativa intra e intercultural.

# Capítulo 1: Tema de investigación

## 1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La comunidad de Titikachi muestra una diversidad de saberes y conocimientos, en este caso, de la música y danza autóctona; una riqueza cultural de variedad de ritmos y formas de ejecución musical y armonización con el entorno social, natural y espiritual, y sus formas propias de socialización y aprendizaje que está estrechamente relacionada con el calendario agrícola. Sin embargo, estas prácticas culturales, saberes y conocimientos que son parte del sistema de educación indígena comunitaria propia están dejando de transmitirse o socializarse a las nuevas generaciones por diversos factores.

Uno de los factores es la presencia misma de la escuela que, hasta la actualidad, pretende tener el monopolio y el privilegio de la educación en general, y que se sigue validando como la única forma legítima donde ocurren los aprendizajes dignos para la vida. En ese sentido, en la escuela se enseña contenidos educativos desde la visión occidental, música como materia, donde los estudiantes aprenden himnos patrióticos, algunas canciones o rondas infantiles, música folklórica (tocar quena, zampoña, guitarra), y ahora incursionando en el aprendizaje de la música de bandas. Los esfuerzos de implementación de la EIB y recuperación de la cultura en la escuela a través de la música, se van reduciendo a las presentaciones de música en festivales u horas cívicas, sin comprender la dimensión social, natural y espiritual de estas prácticas, sin respetar los espacios y tiempos de ejecución musical, ni tomar en cuenta las formas de socializar y aprender la música y danza que son parte del sistema de educación comunitaria.

Históricamente, la escuela, como modelo ideológico implantado e impuesto desde las políticas internacionales de homogenización cultural, forma a los alumnos con un pensamiento lógico propio del occidente, ejerciendo una violencia simbólica, provocando cambios de actitudes y otras formas de ver la vida totalmente ajenas, como parte de un "paradigma

hegemónico y dominante" al que deben asimilarse todos los "otros" lo cual debería desaprenderse fuera de la escuela (Yachay Tinkuy, 2002).

Bajo esa perspectiva, Delgado (2006) en su libro "Saber Local y Ciencias de la Vida" establece críticas a la interculturalidad a partir de una exposición de la significación histórica y política de la invasión europea con el fin de generar una conciencia histórica, "por lo que en las culturas rurales de Bolivia aún existen formas de enseñanza y aprendizaje ajena a la escuela rural que conocemos. El propósito de una nueva educación debe estructurarse dentro de una visión más ambiciosa, desarrollándose desde la propia cultura que encierra un cúmulo de saberes, conocimientos y tecnologías locales" (Delgado , 2006, p. 22).

Por otra parte, entendida la interculturalidad como el diálogo entre culturas (occidental-indígena), algunos estudiosos como Rengifo (2008) afirman que la interculturalidad es una utopía. Sin tener una comprensión clara del término "interculturalidad", se siguen erosionando los saberes locales de las comunidades indígenas produciéndose además, un proceso de aculturación y desarraigo. Apffel-Marglin (2004) plantea conocer mejor la cosmovisión de los pueblos indígenas para luego establecer un diálogo intercultural con la cosmovisión occidental. Es decir, conversaciones entre lo andino y lo moderno: Lo "científico" que se enseña o se imparte en la escuela y el saber local que se aprende de manera vivencial en las comunidades indígenas.

Si bien históricamente la iglesia católica ha prohibido prácticas culturales de ritos o ejercicio espiritual, imponiendo un santo o una virgen en los lugares sagrados como son las *wak'as*, *illas*, y apachetas (Estermann, 2006), hoy estas expresiones en la comunidad de Titikachi se ven apropiadas y ambas formas coexisten como una religiosidad católico-andina a pesar de que ello siga significando nuevas formas de colonización, donde lo propio deja de tener su propia importancia. Es decir que ahora, en un Estado descolonizador laico que es puro discurso, el poder de la iglesia sigue vigente y pisa muy fuerte en las comunidades. El patrón sigue siendo el cura que cumple el rol evangelizador desde una lógica de sincretismo

cultural, religioso y simbólico que hace creer a los comunarios que respeta su cultura e identidad (de hecho, no se les prohíbe que usen su vestimenta ni su lengua). Al mismo tiempo, él es quien decide sobre muchos aspectos de la vida comunal. Es quien otorga ayudas económicas a los mejores estudiantes para que vayan a otras ciudades a estudiar alguna carrera técnica a cambio de que, cuando culminen sus estudios, vuelvan y trabajen en su comunidad, como es el caso en la Radio Norte, institución de comunicación dirigida por el cura. Estos incentivos hacen que los jóvenes salgan de su comunidad y muchas veces ya no vuelvan.

Por otra parte, en la actualidad, las sectas evangélicas que se propagan en las áreas rurales tienen una ideología que está afectando a la ritualidad de la música y danza, puesto que las generaciones jóvenes tienden a volverse evangélicas y están dejando de interesarse y seguir practicando su música que es parte de su cultura y espiritualidad. Es decir, se está generando un proceso de pérdida de la música y fiestas autóctonas por la intromisión de las sectas evangélicas que hacen sus prédicas y asocian la música y las fiestas a la borrachera y el diablo. Por lo que la gente que se deja convencer, ya no participa en las fiestas locales y tampoco realiza otros eventos sociales y festivos (Conv.SP-01/11/14-F1:5).

Otro aspecto problemático en la comunidad de Titikachi es la migración constante de los pobladores, más que todo los varones, a las ciudades de los diferentes departamentos de Bolivia y el exterior del país, en busca de “mejores condiciones de vida”. Abandonan temporalmente su comunidad de origen y cuando retornan, más que todo en fiestas específicas, traen otras formas culturales a la comunidad, “no son los mismos”, van introduciendo la moda, formas de lenguaje modernos, otras formas de relacionamiento interpersonal y social, otras formas de vestir, otras formas de construir sus casas y organizar sus espacios, otros ritmos y géneros musicales, baile y canto que van socializando a sus pares, produciéndose un proceso de alienación con la pérdida de su identidad cultural y pérdida de saberes locales, en este caso relacionados con la música y danza autóctona. En la comunidad de Titikachi hay una presencia musical muy fuerte de bandas, música cumbia, y chicha peruana que las generaciones jóvenes

reproducen en sus fiestas cotidianas (graduaciones, cumpleaños, matrimonios, bautizos, etc). El problema no es la existencia de estos géneros musicales, sino el desplazamiento cultural que en ellos subyace.

Los eventos culturales no propios que se propagan en nuestro país, incentivan a las comunidades indígenas a que se movilicen con su música y danzas motivados por premios de distinta índole, los cuales generan desencuentros entre las políticas culturales estatales que promueven la competencia artística cultural y las formas de comprender la cultura como algo vivo en comunidades indígenas, como es el caso de Titikachi.

### **1.1.1 Preguntas de investigación**

- ¿Cómo se socializa y aprende la música y danza autóctona en la comunidad de Titikachi?
- ¿Qué formas de aprendizaje de música y danza autóctona existen en la comunidad de Titikachi?
- ¿En qué espacios y momentos se socializa y aprende la música y danza autóctona?
- ¿Qué elementos locales intervienen en el proceso de aprendizaje de la música y danza autóctona?
- ¿Quiénes y cómo participan en el proceso de aprendizaje de la música y danza autóctona?

## **1.2 OBJETIVOS**

### **1.2.1 Objetivo General**

Describir las prácticas educativas comunitarias de la música y danza autóctona dentro del sistema de educación indígena propia en la comunidad de Titikachi, Provincia Muñecas del Departamento de La Paz.

### **1.2.2 Objetivos específicos**

- Identificar las formas de socialización y aprendizaje de la música y danza autóctona.
- Caracterizar los espacios y momentos de aprendizaje de la música y danza autóctona.
- Especificar los roles de los participantes en el proceso de socialización y aprendizaje de la música y danza autóctona.

### **1.3 JUSTIFICACIÓN**

La universalización del conocimiento-ciencia que se traduce en la destrucción paulatina y sistemática del mundo y la vida, ha concebido como centro del conocimiento al “hombre blanco” como una raza superior e ilustre capaz de dominar el mundo. Es una concepción etnocéntrica y antropocéntrica que dio lugar a un paradigma de vida individualista y dicotómica, fragmentando la realidad en disciplinas científicas a ser impartidas en todo el sistema educativo. Esto ha generado el menosprecio epistemológico de otros saberes y conocimientos, y por qué no decirlo, de otras ciencias y tecnologías como las de los pueblos indígenas “sub alternados” desde la visión eurocéntrica occidental (Mignolo, 2000).

Frente a la crisis de la modernidad, que en el fondo es la crisis de la ciencia y el conocimiento universal euro occidental, se visibiliza y emerge con más fuerza, desde los más antiguos y desvalorizados. El paradigma comunitario cosmo céntrico de la cultura de la vida para vivir bien. Este paradigma está sustentado en una forma de vivir reflejada en una práctica cotidiana de respeto, armonía y equilibrio con todo lo que existe, comprendiendo que en la vida todo está interconectado, es interdependiente y está interrelacionado. Los pueblos indígenas originarios han traído algo nuevo para el mundo moderno, a las mesas de discusión académica y política sobre cómo la humanidad debe vivir de ahora en adelante, ya que el mercado mundial, el crecimiento económico, el corporativismo, el capitalismo y el consumismo, que es producto de un paradigma occidental, son en diverso grado las causas profundas de la grave crisis, social, económica y política (Huanacuni, 2010).

Actualmente, los discursos contruidos intelectualmente, como la descolonización, la intra - interculturalidad y el pluralismo epistemológico, están de moda, pero no hay propuestas participativas concretas de acompañar y compartir saberes, haceres y sentires con las comunidades indígenas, desde sus propias lógicas de visión de mundo, la vida y la educación propia. En ese sentido es importante reorientar, de resignificar la interculturalidad más allá de la escuela y tratar de comprender la educación indígena muy entrelazada al entorno social, natural y espiritual, donde la persona aprende diversidad de saberes y prácticas culturales de manera integral en constante interacción y relación con la *pacha* (Flores, 2011).

En este marco, la interculturalidad es un desafío permanente que se plantea como un puente de diálogo y convivencia entre lo hegemónico- civilizatorio y las prácticas de los sectores sociales (no sólo indígenas). No se trata de un pensamiento romántico de volver al pasado, sino de “darse cuenta” que las prácticas culturales (como prácticas de vida), los saberes y conocimientos, sistemas de organización, producción y formas propias de educación están presentes y se ha mantenido por generaciones, recreándose, adaptándose en su propia dinámica cultural que es legítimo conocer, reconocer, plantear y proponer en la práctica desde las bases sociales para coincidir en un mundo más justo y digno con una real autodeterminación de los pueblos indígenas y los movimientos sociales.

En ese sentido, para Milla (1992), se trataría de una reconstrucción de las propias maneras de pensar, sentir, vivir y hacer desde las propias categorías culturales, trabajando en la sustitución de los dogmas impuestos, reconstruir la identidad a partir del respeto mutuo a las diferencias. Conocer la cultura propia para fortalecerla y a partir de ella, forjar el derecho de vivir de acuerdo a ello. Garantizando, de alguna manera, la continuidad de las cosmovisiones de las culturas indígenas.

Desde esta perspectiva, fue importante y necesario realizar la investigación sobre la práctica educativa comunitaria de la música y danza autóctona dentro del sistema de educación indígena para intentar plantear orientaciones, bases pedagógicas y epistemológicas desde los

actores y sus cosmovisiones; desde su referente cultural simbólico y que guíen la recreación de espacios de educación comunitaria intra e interculturales más allá de la escuela. Todo esto desde un enfoque holístico integral, participativo y multidimensional de la educación intra e intercultural que contribuya a la revitalización y afirmación cultural, lingüística y educativa de Titikachi y que, además permita mirar, pensar y vivir la EIB desde categorías culturales y epistemológicas propias e innovadoras, dentro de lo que significa el paradigma comunitario del convivir bien o *allin kawsakuy* con autodeterminación en sus propios territorios.

## Capítulo 2: Metodología

Solo he seguido mis intuiciones y mis instintos por medio de mis sueños y, una vez más, los multisonidos de la naturaleza y las melodías musicales de los instrumentos autóctonos cautivan mi ser bailarina. Una *wankara* retumba en mis oídos y hacen “tun” “tun”, mi corazón y el llanto del *pinkillu* hace vibrar mi alma en esos lugares que siento ya haber conocido en otras vidas y reencuentros festivos con los hermanos y hermanas de Titikachi.

Esta tesis es un trabajo colectivo que se empezó a tejer con respeto y cariño a la diversidad de saberes y prácticas culturales relacionadas con el aprendizaje de la música y danza autóctona. Los resultados de “investigación” convivencia recuperan la significación émica que consiste en la visión y significación del mundo desde los actores o participantes, interpretación de la realidad desde adentro. Desde esta óptica, las categorías de organización de la información parten desde la mirada y el lenguaje metafórico de los participantes de la investigación que representan y vivencian la música como un tejido colectivo como veremos al momento de desarrollar los resultados de investigación.

En esa perspectiva, considero que mi persona como “investigadora”, siendo parte del espacio académico, sólo es una más en el camino del tejido colectivo que acompaña y colabora desde la lógica del *ayni* de saberes donde cada quien desde el lugar donde se encuentra con sus habilidades, potencialidades y limitaciones aporta a la construcción de saberes colectivos propios. Es decir que mi persona como visitante “investigadora” no solo recibo sino también apporto en la lógica de reciprocidad compartida. Acciones reflejadas en todo el proceso de construcción de la tesis. Por ejemplo, la elaboración del calendario agro musicológico, sistematización de saberes y significados de la danza música *kambraya* para el presidente Evo, registro fotográfico de las danzas y músicas de la cultura mollo y la construcción colectiva y participativa de la propuesta de tesis que será gestionada por ellos mismos para su posterior ejecución. Aportes que no necesariamente tienen que ver con los objetivos de la tesis, sino compromisos y cariños donde ambas partes, tanto la comunidad y mi persona nos sentimos retribuidas y a gusto, a lo que llamo *ayni* de saberes.

## 2.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

Este trabajo asume un enfoque cíclico, holístico y convivencial de la investigación que permite comprender las prácticas culturales y simbólicas de Titikachi relacionadas con la temática planteada. Con este enfoque metodológico, tratamos de comprender la vivencia de la comunidad como un sistema cíclico y complejo de interacciones y relaciones, tomando en cuenta que la investigación es un tejido colectivo donde se comparten vivencias y aprendizajes.

El tipo de investigación es cualitativo de corte etnográfico. Cualitativo, porque implica un enfoque interpretativo naturalista hacia su situación de “estudio” o convivencia. Esto significa que los investigadores cualitativos estudian la realidad en su contexto natural, tal y como sucede, intentando sacar sentido de o interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que éstos tienen para las personas implicadas. Además.

La investigación cualitativa postula una concepción fenomenológica, inductiva, orientada al proceso. Busca descubrir o generar teorías. Pone énfasis en la profundidad y sus análisis no necesariamente, traducidos a términos matemáticos (Barrantes , 2002, p. 71)

Es etnográfico porque “solamente de este modo se podía cumplir con la pretensión de “representar” las diferentes dimensiones de una cultura en su totalidad y complejidad (Barragán, 2007, p. 106).

Por otra parte, en este proceso de investigación etnográfica significa que:

“el estudio de las diferencias (...)”yo” invisible se convierte ahora en el juego de las similitudes y diferencias relativas a las identidades socialmente explícitas ¿como “nos” ven “ellos” a “nosotros”? ¿Quiénes somos “nosotros” al verlos a “ellos”? Así el análisis social se vuelve una forma relacional de entendimiento, en la cual ambas partes se comprometen activamente en “la interpretación de las culturas”. Más que servir a la perspectiva, la forma inscrita dentro de un único punto de vista, estas formas de entendimiento humano implican las irreducibles percepciones de ambos investigadores y sus sujetos (...) la noción de conocimiento relacional es considerado como la noción de “sujeto posicionado” donde el “observador imparcial” aparece como un actor cómplice de los eventos humanos, más que un pasivo espectador. (Rosaldo, 2000, págs. 232-233)

La anterior cita podría fundamentar de alguna manera la investigación etnográfica como un proceso activo, dinámico y participativo con un involucramiento y acompañamiento no tanto como “investigadora” sino como “sujeto posicionado” que no deja de ser uno mismo, pero que todo el tiempo construye, interpreta y aprende. Así como los “sujetos posicionados” en su comunidad también lo hacen todo el tiempo. Al final nos miramos e “investigamos” todo el tiempo unos a otros.

Los pasos metodológicos, las estrategias utilizadas y los instrumentos de recolección de información, los mostraremos al momento de presentar las experiencias vividas durante el trabajo de campo.

## 2.2 UNIDADES DE ANÁLISIS

Momentos de interacción y convivencias/observaciones	Instrumentos	Participantes	Fechas y eventos
Ritual del <i>jinch'anakuy</i> , ritual de <i>ch'alla</i> a los <i>apus uywiris</i> , almas y sereno y el <i>pinkillu</i> (individuales y colectivas)	Observación participativa Conversaciones libres	Niños y niñas( <i>wawas</i> ) y jóvenes( <i>murus</i> ), jovencitas( <i>tawakus</i> ), adultos( <i>kuraq wiñaqrunas</i> hombres y mujeres) y abuelos y abuelas ( <i>yachaq</i> )	Ritual del <i>jinch'anakuy</i> a partir del 15 al 30 de octubre <i>Ch'alla</i> a los <i>apus uywiris</i> , almas, sereno y el <i>pinkillu</i> (no hay fechas específicas)
La casa, el camino, la plaza, el pastoreo, la chacra y la fiesta de las almas y otros.	Observación participativa Conversaciones libres Registro audio visual	Familias Grupos de niños y jóvenes (hombres y mujeres) Músicos ( <i>phukuq runas</i> ), mujeres que <i>wankan</i> y tejen ( <i>wankaq awaq warmis</i> ), abuelos y abuelas( <i>yachaq</i> ) y familias participantes de las fiestas	No hay fechas específicas es parte de su cotidiano vivir. Fiesta de las almas o Todo Santos: 1,2 y 3 de noviembre (música autóctona <i>pikillu kambraya</i> .) Fiesta de la Virgen de concepción: 8 de diciembre, dura una semana(música folklórica y banda) Eventos o sociales promociones de dos colegios y el CETHA fines de noviembre( música autóctona, banda y moderna cumbia chicha y regatón en amplificador)

Fuente: Elaboración propia 2014.

## 2.3 PROCESO DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN, EXPERIENCIAS VIVIDAS Y COMPARTIDAS

### 2.3.1 Los sueños guían nuestros andares

Recuerdo, después de mi primer trabajo de campo con la comunidad cultural *Willka Mayo* de la ciudad de La Paz, y antes de definir el lugar de mi segundo trabajo de campo en alguna comunidad indígena, en mi desesperación de no saber dónde realizar mi segundo trabajo de campo, me encomendé a los sueños sagrados, pues de las abuelas y abuelos aprendimos que los sueños guían nuestros andares. Por eso, es importante estar atentos a ellos y saber interpretarlos para cuidar nuestros pasos en esta vida y en el más allá.

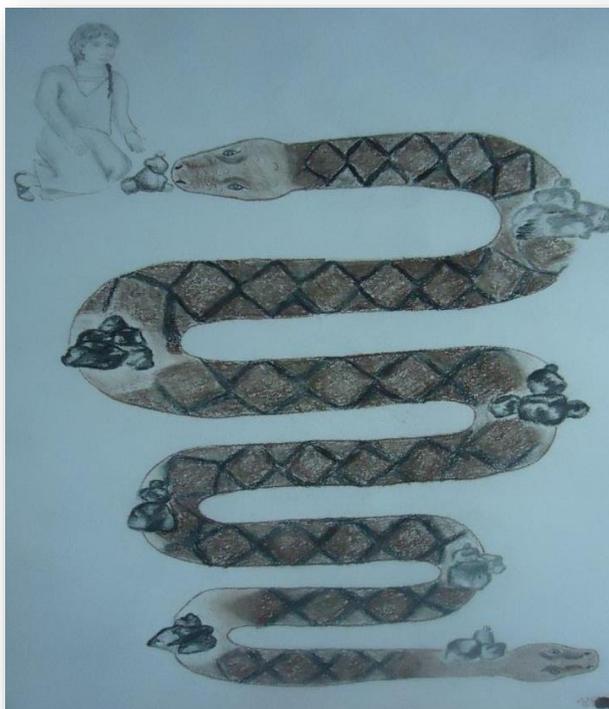
Soñé que me deslizaba como una *katari* de dos cabezas por las montañas casi empinadas, me miraba a mí misma y me acariciaba mi piel de serpiente. Con los rayos del sol, mi pelaje agarraba un brillo de color rojizo y se proyectaba como una línea curveada que se dibujaba alrededor de mi silueta de *katari*, de repente escuchaba el tun tun de un bombo *wankara* que hacía retumbar mi corazón y escuchaba sonidos agudos como canticos de mujeres y llanto de niños que hacían llover. De mi vientre nacían pequeñas serpientes que se convertían en *wawas* que corrían, saltaban, jugueteaban, bailaban y tocaban instrumentos de piedras, huesos y de caña hueca. Decían que estaban danzando para atraer a la lluvia y de repente cayó un rayo y esa montonera de niños se convirtió en una abuelita gigante que se quejaba de que los jóvenes del colegio de su comunidad habían hecho espantar a la *mama yaku* (madre agua) con la bulla de sus motos, con la música regatón que escuchaban a todo volumen en sus celulares modernos. Ella me miraba fijamente y me decía “tú tienes dos cabezas y un corazón que brilla como el sol, tienes que pensar bien antes hacer lo que estás queriendo hacer, tienes que andar con el corazón humilde y tienes que volver con el corazón humilde aunque nunca seas la misma de siempre, digan lo que digan solo tú sabes que eres una *katari* de dos cabezas, vayas donde vayas siempre tienes que volver, no olvides la lealtad”. De repente, ella se esfumó como el viento y a lo lejos la seguía sintiendo y escuchando gritar “¡mírame soy *wayra*! ¡mírame soy el *aya*! ¡mírame soy la piedrita de las apachetas que te ayudan a descansar para que sigas cargando! ¡mírame soy *yaku*!”. Empecé a desesperarme y grité “¡qué voy a cargar, *awicha*, dime!”. Al no escuchar su respuesta, me miré a mí misma y ya no era una serpiente, era una mujer abuela vestida de fiesta con indumentaria antigua, cargaba una *lliklla* hermosa con saltas o figuras de aves, sapos, *katari*s, *chakanas*, huellas de titi y combinada de colores naturales. Me sentí muy feliz y, de repente, sentí un respiro atrayente a mis espaldas cerca de mi oído, me di la vuelta y era un joven que jamás había visto. Él llevaba un bombo *wankara* colgado en uno de sus hombros y una *ch'uspa* de instrumentos musicales en el otro, las saltas de su poncho, su *ch'uspa* o bolso y su *ch'ulo* o gorro combinaban con mi vestimenta y eso me llamaba mucho la atención, sus miradas picarescas me hicieron sentir cosquilleos en mi estómago de adolescente eterno. Pero, de repente, en un abrir y cerrar de ojos, ese lindo joven desapareció y solamente a lo

lejos se escuchaba otra vez el *tun tun* del bombo *wankara*. Sentía que me llamaba, pero yo no sabía si responder o no al llamado. Así, justo cuando mi espíritu de bailarina me jalaba para seguir al bombo *wankara*, sentí una energía muy fuerte que me quiso envolver y desperté asustada.

En ese momento, no tuve fuerzas para interpretar mi sueño como suelo hacerlo casi todos los días. Ahora solo revivía el sueño una y otra vez dormitando y ensoñando, solo sentía que tenía que salir de mi comunidad urbana y seguir los sonidos de la música que con seguridad estarían en algún lugar fuera de la ciudad y quizá encontraría escenas de mis sueños y ensueños en algún lugar. Es así que me aventuré a Titikachi atraída por los sonidos del bombo *wankara*.

Ahora, recordando este sueño, me inspiré para dibujar los caminos metodológicos que presento a continuación.

### 2.3.2 Los caminos metodológicos: Katari Ñan



**Fuente:** Idea propia en base a mi sueño relatado anteriormente y apoyo en la recreación del dibujo artístico, Royer Franco Orellana, 2015.

Empezamos a andar los caminos metodológicos que tienen la forma de una *Katari* o serpiente de dos cabezas que representa a un camino largo de ida y vuelta, donde existen apachetas que nos ayudan a descansar, tomar suspiro y fuerzas para seguir nuestros rumbos, así como son los caminos serpenteados hacia Titikachi, por donde los caminantes llameros del lado puneño del Perú solían llegar, y todavía lo hacen, llegar a la comunidad por trueque de productos. En mi caso un trueque de saberes, convivencias y aprendizajes. Empezamos nuestro caminar con la apacheta cero arrojando la primera piedrita que recogemos de nuestra experiencia personal y colectiva, porque el cero nos permite descansar y volver a empezar siempre. Así, seguimos todo el proceso de convivencia en el trabajo de campo donde hemos tenido aprendizajes, reflexiones, dificultades y lecciones aprendidas, hasta volver a nuestras casas y el espacio académico con el proceso de categorización y sistematización de la información y terminar la redacción de la tesis, que es la última apacheta que representa el alivio y respiro de haber llegado al final que al mismo tiempo es otro comienzo. Ahí no termina, sino que tenemos que volver a la comunidad y devolver el tejido que les corresponde.

### **Apacheta 0. Punto de partida ¿Quiénes somos y como nos posicionamos ante los demás?**

Este primer paso nos permite hacer una mirada propioceptiva, percibirnos a nosotros mismos desde donde estamos y con quienes convivimos en el día a día, entonces me dije a mi misma: Soy un ser vivo, una *uywa* (cría) conviviendo con los demás seres de la *pacha*, tengo una historia personal y social que cargo en mis genes desde tiempos inmemoriales, soy un ser libre, libertaria y me gusta alzar el vuelo, soy artesana y tengo las manos inquietas, los ojos y el corazón lleno de encantos para seguir creando y recreando, soy agricultora y pastora y donde quiera que esté y vaya estoy segura que puedo criar vida, soy estudiante con proyecciones no solo sociales sino de vida. En fin, soy una *warmi* quechua, hija, hermana, madre, y fui esposa, con una multiplicidad de seres que anidan en mi alma y brotan de acuerdo a las circunstancias dependiendo de las tantas relaciones que establezco día a día en mis caminos.

Puedo ser eso y mucho más, pero no puedo olvidar que siempre se debe caminar con respeto y cariño a TODO es la ley de las abuelas y abuelos que han sabido con humildad convivir en paz y armonía. Mis actos para unos pueden ser errores y para otros significar liberaciones, mis actitudes a unos les puede agrandar y a otros molestar, pero a mí solo me permiten aprender cada día y estoy agradecida con todo lo que tengo y soy, en mis vidas y muertes.

Cuando empecé a caminar, me pregunté ¿y ahora a dónde estoy yendo?, me dije a mí misma, no lo sé, me daré cuenta en el camino y seguramente aprenderé. Me tocó ubicarme y reposicionarme en tiempo y espacio, solo sabía que iba a Titikachi una comunidad lejana, no me llamaba la gente, pero me llamaba la música.

### **Apacheta 1. Primer viaje a Titikachi. “el camino lo hacemos al andar”**

#### **Mis contactos para llegar a Titikachi**

Por referencia de LM y CS tenía entendido que la parada de flotas para viajar a Titikachi estaba en la zona el Tejar de la ciudad de La Paz, agencia de viajes “el Altiplano”. La salida era a las 05:00 am. Entonces me fui de Cochabamba en la última flota para llegar en hora, pero no tenía boleto, pues ya se habían acabado y solo había lugar en el pasillo de la flota, aun así tuve que atreverme a viajar, me urgía hacerlo, pues se trataba de la fiesta de Todos Santos y era mi oportunidad para conocer Titikachi y su cultura musical festiva en su mejor expresión.

Mucha gente viajaba, no todos teníamos asiento, el pasillo de la flota estaba llena, las mujeres los niños y algunos abuelos iban sentados en los pasillos sobre sus bultos o mantas, pues tuve que ir parada un buen trecho hasta que un compañero me ofrece tunarnos a sentar en su asiento.

Me di cuenta, y me llama mucho la atención, que la mayoría de las mujeres que viajan visten como cholitas pacheñas, pero no todas hablan aimara, la mayoría habla quechua. Su

quechua parece peruano, pero también un quechua de Charasani se utiliza mucho el “chka” y el “mari”, algunas palabras son diferentes al quechua de mi región, pero puedo entender y comunicarme; algunas jovencitas llevan pantalón y los jóvenes visten como alteños (DC-01/11/14-F1:3). Los viajeros me miran raro, al parecer les llama mucho la atención mi forma de vestir, me preguntan de dónde soy y yo les respondo en quechua que soy de Cochabamba, Mizque. Ellos se ríen y no me creen, dicen que parezco extranjera, “por tu sombrero pareces peruana” me dicen. Mientras yo me impresionaba de ellos, también ellos se impresionaban de mí, pero el referente para eso de ambas partes fue nuestras vestimentas.

### **Encantos con el lugar. Emociones, recuerdos, encuentros y miedos**

Poco a poco, a medida que la movilidad avanza pasando Achacachi, *puka qala* (una comunidad donde la tierra y las piedras son rojizas) y Escoma, el paisaje va cambiando de cemento a tierra, a lo lejos del camino serpenteado de tierra y piedra se divisan, entre los cerros empinados, comunidades o ayllus. Hacia el Oeste de *Puka Qala* se encuentra Italaque y Charasani, pero la flota se dirige hacia el Noreste bajando por las alturas donde las colinas se juntan con las nubes, detrás del nevado de *tata Illampu*. El paisaje ecológico va cambiando, se ve y se siente el cambio de bajada del altiplano a la cabecera de valle. En la parte altiplánica, el frío congela las piedras y hace escarchas de nieve. El color de las praderas y terracerías se combinan con el color de la tierra seca y árida, donde las aves silvestres aletean su paso por sus caminos y así, poco a poco, cambia este paisaje natural. Cambia hacia la parte de la cabecera de valle, donde el verdor y el perfume de las plantas y flores ofrecen su aroma. Muchas de ellas las puedo reconocer pero algunas me parecen desconocidas, pues jamás había visto tantas flores lilas en forma de claveles diminutos pegados unos tras otros que forman hileras y están esparcidas por las praderas de donde las abejas y los picaflores disfrutaban su néctar. Ya casi llegando a Ayata, se ven comunidades o poblaciones dispersas, las casas en su mayoría de dos pisos construidos de adobe con techo de calamina y algunas con techo de paja. De las casas, con curiosidad se asoman las *wawas*, abuelas y mujeres vestidas con traje de su

región, que parecen flores multicolores y llaman mucho la atención. Van observando la flota que llega haciendo mucho ruido con su motor y tocando bocina. Cerca de las casas y chacras se ven animales como puercos, burros, vacas, gallinas y perros.

Una vez bajando de la flota, tuvimos que caminar como 15 minutos hacia Titikachi, pero como no conocíamos el lugar, preguntamos a la gente que nos indicara como llegar allí - allacito nomás es – nos decían indicándonos hacia el oeste, entonces puedo identificar un paisaje similar al que vi en la portada de un libro que escribió y me regaló LM. Saco el libro, comparo y sí ¡Es Titikachi! - un sueño hecho realidad- nos vamos corriendo, sentía la libertad de querer volar, me sentí muy feliz de haber llegado a ese lugar mágico, un lugar lejano de la ciudad, donde se puede escuchar el viento y el trinar de los pájaros.

A lo largo del camino, hay muchos eucaliptos que se balancean con el viento, plantas silvestres, aves, etc. Allí nos encontramos con una flor fuxia (entre rosa y violeta) que me pareció hermosa, sobre la base de un tallo largo han brotado las flores una tras otra sucesivamente y van colgando como unas campanitas o polleras una tras otra, la tome varias fotos, me recuerda a una flor que había visto en mi pueblo la llamamos *manka p'aki* (rompe ollas), siempre pensé que esta flor no se debería poner dentro de las ollas porque se rompería. Esa flor fue una señal de que las mujeres son muy bellas en ese lugar porque mi abuelita decía que las mujeres se visten como las flores de su lugar; para hacer sus vestimentas, imitan a las flores porque quieren ser bellas como ellas, por eso también la vestimenta antigua de mi pueblo es como de la flor ulala. Y por supuesto que sí, en el camino se nos cruza una mujer joven que relucía su traje tradicional muy hermoso llevando sus *phantillas* (faldones) una sobre otra como la flor que acabamos de contemplar.

Seguimos caminando y nos encontramos con un personaje, al parecer extranjero (por su rasgos físicos y su forma de hablar), la gente de a pie al cruzar le saludan - buenas tarde padre Max –Ah, es el cura, nos decimos con Aruni y nos reímos. Nos invitó amablemente a alojarnos en su casa, pero ni de chiste pensábamos alojarnos en la casa de un cura, pues ya

teníamos entendido que todos los extranjeros que llegan en calidad de voluntarios a Titikachi se alojan con el cura y nosotros no queríamos eso, solo convivir con la gente o mejor quedarnos allí arriba en los montes junto a los animalitos.

Al llegar a la plaza, dos perros se encuentran echados en el suelo-¡ay qué miedo!- parecían dos guardias de seguridad, lo curioso es que ni nos ladraron. Pues era una señal de que Titikachi era un lugar tranquilo, porque yo sabía que los perros ladran a gente desconocida, a los ladrones o cuando presienten algo malo. Qué raro. Es que llegábamos con el corazón amable y respetuoso.

A mi lado izquierdo, en la puerta de una casa de dos pisos de color blanco con líneas pintadas de color azul y con techo de teja anaranjado, veo un letrero que dice: “Construcción de Casa Cultural Titikachi”. Wauuu! aquí ya hay una casa cultural me dije, pero luego nos enteramos que no funciona.

Al llegar a la plaza, llamé a LM para avisar que ya llegué a Titikachi, me indica su casa que queda en la acera norte de la plaza. Me recibe muy contento, me presenta a su hijo RM de 5 años y a su esposa LV. Lo que más me llamó la atención es que la esposa traía su vestimenta tradicional, pero LM y su hijo RM no lo traían. Entonces pensé ¿Por qué la mujer sí trae su ropa tradicional y el hombre no? Luego me dijeron que los hombres migran mucho y dejan su vestimenta tradicional y cuando vuelven ya no se vuelven a poner, pero las mujeres, a pesar de migrar a las ciudades, para lo cual se ponen una ropa de cholita paceña, al volver a su comunidad se vuelven a poner su ropa tradicional porque así se sienten que son de la comunidad.

La familia nos invitó a cenar arroz con papitas nativas cocidas en agua y una ensalada de repollo con sardina de lata ¡Uhm, qué rico! ¡Estaba de hambre, che! Hace años que no había probado esas papas tan ricas que también hay en mi pueblo, luego nos invitaron un matecito ¡Qué rico! con eso nos quedamos satisfechos y muy agradecidos.

Esa noche fue muy difícil conciliar el sueño, a pesar de que estaba muy cansada, me remordía la conciencia al escuchar toda la noche los sonidos y melodías de los *pinkillus* ¿qué hago en este cuarto? me decía. Debería estar allí registrando todo, tomando fotos, investigando, estoy dejando pasar la oportunidad, pero como no sabía a donde ni como ir, y además para ellos, yo era una mujer forastera. Pensaba: si les digo que quiero tocar, podría estar interrumpiendo sus formas culturales. Si les digo que quiero escuchar nomás, quizá me digan que no se permiten mujeres. Si les digo que me envió el padre Max, tal vez me permitan estar ahí, pero no me podría vender a la iglesia. No sabía cómo resolver esta situación. Entonces, decidí que al día siguiente conversaría al respecto con mi amigo LM que esa noche fue al ensayo. Me dije, “pucha, aquí no es como en la ciudad, allá son más liberales los músicos, también están los niños y las mujeres, pero aquí no y eso se debe respetar es otro tiempo y espacio”.

No podía pretender ser “la investigadora” y entrometerme donde no debía, mi conciencia de ser indígena no me deja hacer eso, no podía exaltarme y hacer lo que otras mujeres no hacen, debía ubicarme en espacio y tiempo así poder comprender desde lo émico, lo que sucede en la comunidad desde adentro.

## **Apacheta 2. Respiro y éxtasis en un punto liminal festivo**

### **Sin pensar ni planificar, solo conviviendo**

El día festivo, además de convivir naturalmente con la gente, tenía claro en mi mente y mi alma que mi objetivo era hacer un registro de la fiesta de las almas o Todos Santos focalizándome en la música y danza, a partir de la observación participante o *sumaq qhaway*, pero ahora sí, me tocaba convivir con la gente, con “el otro” que es mi hermano, hermana, padre o madre, abuelo o abuela. Sumergirme en la vida colectiva a compartir y a aprender, dejando a un lado los rollos y preceptos académicos y metodológicos, mis problemas, mis preocupaciones, mis miedos y solo vibrar con ellos, sentir y vivir lo que ellos sienten y viven.

Disfrutar el momento festivo con mucho respeto y cariño, y para eso solo tenía que ser yo misma, hablar mi lengua, ser respetuosa y discreta al tomar fotografías, y al grabar las conversaciones y la música. No sabía qué encontraría, pero ahí estaba feliz y todo el tiempo interactuando en quechua con todos, lo cual me permitió relacionarme con naturalidad y amarrar lazos de cariño y hermandad, que es lo más bonito que puede suceder para no sentirse ajena. En ese momento, agradecí a mi madre y mis abuelas por transmitirme y heredarme lo más sublime que supieron cuidar y conservar: Nuestra lengua materna quechua.

Entre todas las cosas que he vivido en la fiesta, lo más hermoso que tocó mi ser y mi alma fue haberme encontrado con un grupo de abuelitas con quienes conversamos sobre muchos aspectos de nuestras vidas. Después de todo, ya cuando nos sentimos mareaditas por la chichita que compartimos, una de ellas me pone su sombrero y la otra se saca una de sus *phantillas* (faldones). Así me visten con su *runa p'acha* (vestimenta tradicional) y me hacen bailar y *wankar* (seguir con la voz las melodías del *pinkillu*) dando vueltas con banderilla, alrededor de la plaza junto a los grupos de música y danza *kambaya*. En ese momento, solté mis lágrimas al saberme acogida por esos lindos corazones de mis abuelitas, me sentía en casa y mi *ayllu* mismo.

Las jovencitas me toman de la mano y con ellas también *wankamos* y bailamos, algunas de ellas llevaban celulares que tienen cámara fotográfica, se acercan a mí y me dicen: Fotos para “*feiss*” (Facebook) y se ríen tomándose fotos conmigo. Me impresiono por su canto agudo e intento seguir. Al escucharme, me dicen que estoy *wankando* bien y que con esa voz encontraría esa misma noche una pareja, lo cual me deja sin palabras y muy preocupada.

En estos encuentros fluyen las conversaciones, las mujeres me cuentan sus historias de vida y fluyen los cariños, me visten con su *runa p'acha* (vestimenta tradicional), comemos y bebemos juntos, lloramos y reímos juntos. Así pude llenar mi *tutuma* y mi *q'ipi* con datos vivenciales de los cuales he podido beber y perderme entre los vivos y los muertos para volver con más fuerza y ánimo después de compartir una ricas papitas y motecito al día siguiente.

### **Mis dificultades en la fiesta**

Un personaje muy ebrio, al verme tomar fotos en la fiesta, se me acerca agresivamente y me dice: “Tú te estas burlando de nosotros, eres extranjera, ¿para qué te pones esa ropa, porqué estás sacando fotos, quién te está pagando, has pedido permiso? ¿Cuánto has aportado a la comunidad? Solo eres una mujer que siempre eres tú”. Yo, en quechua respondo y explico la situación de que nada de lo que está pensando es así, y que mi intención es solo compartir en la fiesta. Una experiencia muy horrible que me hizo sentir muy mal, lloré mucho, y me decía a mí misma “por qué tengo que pagar las huevadas que hacen los extranjeros y las instituciones que investigan”. Las chicas y las abuelas me consuelan y dicen que no le haga caso, que él es así siempre, pero solo cuando está borracho y que solo viene en fiestas y no vive en la comunidad (DC.02/11/14-F4:15).

¿Cómo investigar sin ser investigadora donde nadie te conoce? ¿Ellos también me investigan sin saber que me están investigando y me sentía observada? ¿Hasta qué punto una mujer que investiga puede sentirse libre? Entonces, no solo se trata de respetar al otro, sino de hacerse respetar con el otro estés donde estés.

Con estas reflexiones, me tocó tomar decisiones “¿sigo o me voy?”. Después de haber bebido y vivido un éxtasis festivo, decido quedarme en Titikachi y sigo el camino del aprendizaje de la música en los distintos espacios de la cotidianeidad. A pesar de que, como madre, sentía que tenía que volver y abrazar a mis *wawas*.

### **Apacheta 3. Tejiendo juntos nuestros saberes y convivencias**

#### **Visita al *Jilaqata* (*aynis* y compromisos)**

Después de haber vivenciado la fiesta de las almas donde pudimos también hermanarnos con el *Jilaqata*, fui a visitarlo y le llevé la carta de apoyo que nos proporcionó PROEIB Andes, y compartí una *t'inka* de pan de Arani y coca. Explicué los motivos de mi presencia y estadía - investigación en la comunidad y mi interés por la música y danza

autóctona. Me invitaron un té con pan, y mientras *piqchamos* la hoja de coca, conversamos sobre las necesidades de la comunidad, donde hicimos un compromiso de colaborarnos en *ayni*, que de alguna manera pueda satisfacer algunas necesidades y preocupaciones de la comunidad respecto a la temática. Una vez hecho los acuerdos y la carta de apoyo sellada y firmada, empecé a acercarme con más confianza a la comunidad.

### **Cuatro tipos de “participantes claves”**

A pesar de que tenía un “plan de investigación” que me serviría para orientar mi trabajo, decidí no guiarme por ello, más bien, preferí que las actividades cotidianas y organizadas por la comunidad me guíen, ya que por mi ética “profesional” y personal, no quería parecer una investigadora común y corriente que va a extraer información de la gente para su beneficio propio, sino más bien participar de todas las actividades posibles en la comunidad como visitante acompañante de manera muy natural.

Todos los días me levantaba y saludaba a los *apus* del lugar y pedía que me guiaran y me llevaran con las personas indicadas. En principio, busqué a mis “participante claves” CS, SS Y LM, quienes me dieron datos y referencias de las personas con quienes podía conversar y de las actividades festivas de la comunidad a donde podía asistir. Pero me di cuenta que esta forma de buscar a las personas indicadas, no era la forma adecuada para el tiempo relativamente corto que había previsto quedarme.

Entonces, durante mi estancia en la comunidad de Titikachi de aproximadamente 3 meses, he convivido con distintas personas que han participado de la “investigación” de distintas formas:

**Los que encontré en los caminos.** Todos los días me levantaba e iba a tomar mi desayuno a la casa de la familia de LM siempre y cuando era posible. Luego iba caminando hacia donde me llevaran los pies, con la idea de que “las piedras rodando se encuentran”. Entonces encontraba gente de a pie y conversaba con ellos.

**Los que fui a buscarlos.** A veces iba a buscar a las personas en la chacra, en el pastoreo, en las fiestas y eventos sociales, en sus casas y a la feria local de la comunidad. Mientras colaboraba con ellos en distintas actividades, conversábamos de todo y ahí nos compartieron su experiencia respecto al aprendizaje de la música y el tejido.

**Los que venían a mí.** Algunas veces en broma decía “¡Dios mío, dejad que los informantes vengan a mí!”. De repente, las personas llegaban. Antes de que eso pasara, si al amanecer escuchaba el trinar de un pajarito llamado *wich'ikia*, que nos avisa que alguien viene de visita. Dice: “visita *wasiyuq*”, eso me decía mi madre, y justo oía tocar la puerta. Entonces, eran las personas que venían a buscarme para conversar conmigo. Venían con distintos motivos: traerme comida, venderme sus tejidos y artesanías, preguntarme sobre algunos remedios para su salud, para hacerse sacar fotos o para jugar en caso de los niños, y también para pedirme ayuda o consejo sobre algún problema personal o familiar que tienen y para contarme sus historias personales de vida o de su comunidad.

**Los que me invitaron para ir hacia ellos.** En dos oportunidades, fueron los comunarios quienes me invitaron a ser parte de sus actividades. Una actividad de registro de la música y danza *kambraya* para presentar al presidente Evo, junto a una vestimenta tradicional de obsequio, en petición y agradecimiento para la aprobación de un proyecto a diseño final de una cancha polisintético, y otra actividad de registro fotográfico de las fiestas de la región Mollo para un proyecto cultural. En estos espacios, se pudo conversar y reflexionar *ch'aqway* sobre la situación actual de la música y danza en su comunidad, y de la importancia y posibilidades de su recuperación y revitalización cultural. La información recolectada sirvió mucho para la tesis, más que todo para la propuesta educativa.

#### **Apacheta 4: Cargando mi *q'ipi* de datos**

Pudimos cerrar esta etapa de convivencia con la comunidad en medio de abrazos y despedidas, encargos, agradecimientos y compromisos para volver de nuevo a Titikachi una vez concluida la tesis. Salimos de la comunidad cargando ese *q'ipi* de datos.

Viniendo cargada con tantos datos vivenciales y borrachita de alegría, lo único que quería no era descansar, sino seguir con el hilo del tejido para que no se me caigan o se me pierdan los datos. Pero tuvimos que retornar al PROEIB a cursar los módulos del tercer y cuarto semestre, donde tuve que soltar por un tiempo este hilo, además de haber encarado problemas familiares muy fuertes que dieron un giro a mi vida personal. Pues, me dejé caer en un mundo social patriarcal y machista donde no es fácil ser mujer, madre y aventurarse a los espacios académicos de una dedicación exclusiva, y de paso mandarse un viaje genial a una comunidad lejana “dejando” a tus wawas.

#### **Apacheta 5: Desatando mi *q'ipi* de datos**

**¿Y ahora, cómo organizo tantos y diversos datos que vienen de múltiples convivencias en una estructura académica?**

En los talleres de investigación donde los maestros del PROEIB nos compartieron sus experiencias de sistematización de datos cualitativos y cuantitativos, me nutrí de su experiencia, pero no hallaba qué camino tomar, cómo organizar los datos. Lo único que sabía es que tenía que transcribir todas las conversaciones y convivencias-observaciones. Sentía que estaba nadando en un mar de datos, pero sin saber nadar. Me viene una crisis y me salva un sueño.

#### **Los datos son como semillas hay que saber seleccionar**

Soñé que caminaba en Titikachi cargando muchos datos en mi *q'ipi* y cuidaba que no se me cayera nada, me encontré con un personaje muy raro de voz grave y me dijo que le mostrara lo que llevaba, tendí mi *q'ipi* de datos y eran semillas de papa, maíz muchas variedades, tejidos (manillas, chumpis), instrumentos, vestimenta. Todo estaba revuelto, me desesperé y empecé a querer ordenar por grupos pero más se enredaba y

este personaje me dijo “yo te voy a ayudar, vamos a separar a un lado los tejidos y a otro lado los instrumentos y, por otro, las semillas y los vamos a amarrar en otros *taris* (especie de aguayos pequeños) más pequeños”. Se me hacía muy difícil, todo tenía relación, no las podía separar, empecé a gritar y desesperarme. Solo cuidaba que nada se perdiera, al final volví a revolver todo y salí de la comunidad cargando los datos pero se me chorreaban, y otra vez me descargaba y acomodaba mi *q'ipi*, tendí otra vez mis datos y todo daba vueltas en un espiral. Luego me encontré con una fuerza, una energía melodiosa que me llamaba mucho la atención. Era *tata* sereno que se peleaba con otro ser como diablo que traía melodías modernas, se peleaban, se lanzaban rayos. Al final de la pelea donde nadie pierde ni gana, una abuelita junto a su nieta se acerca con tanta ternura y les invita coca, ellos se miran a los ojos y *piqchan* (mascan coca), intercambian sus *piqchus* y se dan la mano, “somos hermanos, no tenemos por qué pelear” se dicen y se reconcilian.

Al despertar, recordé un testimonio de un joven que se volvió hermano (evangélico) y me decía “el diablo de la música es el sereno que no me deja en paz y se pelea con Dios que me quiere salvar, pero la música me llama hasta en los sueños, lo único que he hecho es seguir la vida de Jesús y mi sereno lo estoy dejando poco a poco, le estoy calmando con coquita”, me dijo.

Entonces empecé a calmar ese “sereno” *piqchando* coquita, soplar a los *apus* protectores de Titikachi y empezar a seleccionar las semillas “datos” para empezar a organizar la información serenamente. Más que la presencia del sereno en mi sueño fue la presencia de la abuela que invita coca, y calma la violencia y la desesperación. Es por eso, que en este momento del camino de la tesis, el *piqchar* o mascar ritualmente la coca, fue un alivio que me trajo mucha serenidad. Gracias mama coca.

### **Categorización de la información: seleccionando las semillas**

Hasta el momento, ya había hecho la transcripción de la información en fichas y fechas de las grabaciones de voz y registro fotográfico, además de contar con un cuaderno de campo. Entonces, me di cuenta que la forma de categorizar tendría que ser agrupando los datos que se parecen, y pintarlos por colores y luego ponerle etiquetas o nombres a cada grupo con su determinado color. Así como se selecciona las semillas por variedades y tamaños. Este ejercicio me tomó varias horas, semanas y meses, lo cual me generó mucho cansancio y

desvelo. Este trabajo lo hice por cumplir y presentar a mi tutora, pero me generó un descontento, sentía un vacío en mi *sunqito* corazón, pensaba que algo faltaba y no me sentía contenta ni serena.

### **Reajuste de categorías**

Empecé a reajustar y mover los datos queriendo encontrar otro orden en mi propio caos, se me hizo un *ch'inqu*, una mezcla, al final, me vino una crisis investigativa, desesperación, cansancio, querer dejar todo y no mirar más mis datos. Lo único que hacía era llorar, ya no podía más, sentía que me moría, no tenía fuerzas, me pesaba la vida, la conciencia, ya no podía caminar y solo quería dormir (es que también mis problemas personales no me dejaban avanzar). De repente, escuché una voz interior decirme, descansa, tal vez tengas que morir para volver a nacer con más fuerza.

Dormí una noche y un día, realmente morí, pero en ello ensoñé a mamá EQ tejiendo un *chumpi*, desperté y empecé a buscar en mis datos algo de ella y encuentre un testimonio largo en quechua. Fue la última transcripción que hice casi entre dormida, leo y releo el testimonio donde ella habla de la música como un tejido (ver anexoN°4). En este testimonio, ella empieza diciendo *kusirarikuyqa tukuypaq awaynin jina* (la música es un tejido de todos). Me quedé maravillada, podía volver a suspirar, respirar y sentir de nuevo que estoy todavía viva. Me llené de fuerza y seguí caminando arrojando mi piedrita a la apacheta siguiente, la más alta de donde pude visibilizar el todo.

## Apacheta 6. Testimonio de Mama EQ<sup>1</sup>“La música es un tejido colectivo”

Después de leer y releer el testimonio y tratar de traducir sin que pierda su esencia, lo primero que vino a mi mente y a mi alma fue hacer un dibujo que refleje lo que está diciendo Mama EQ. Al intentar plasmarlo, sentía una frustración al mirar mis manos, pues recordé algunos eventos de mi vida escolar cuando mi profesor me golpeaba con regla en mis manos, al ver que no calcaba igualito los dibujos de los textos que copiaba, me decía que mis dibujos eran feos. Entonces, siempre creí que no sabía dibujar, crecí con ello y veces cuando necesitaba dibujar, pedía ayuda, pero esta vez no había nadie y tenía que hacerlo yo misma. Entonces, agarré un paleógrafo que servía de mantel de mi mesa de trabajo y un bolígrafo, empecé a rayar e intentar plasmar, sentía que estaba feo y me dije ¡quisiera que mis manos fueran pinceles para pintar mis sueños y ensueños! De repente, un ser divino se acercó a mí y me regaló acuarelas o pinturas de dedo. Fue el regalo más hermoso de mi vida, me sentí como una niña y empecé a colorear con mis dedos ¡qué sensación única! Así pude plasmar el dibujo que viene a continuación:

---

<sup>1</sup>Mama EQ, tiene 90 años y es una mujer sabia tejedora y wankadora, tuvo 12 hijos en dos matrimonios, de los cuales 10 están vivos y tienen sus familias. En la actualidad, ella vive sola en Titikachi y sus hijos MF y EQ que viven en la misma comunidad la visitan y acompañan. Se dedica al tejido y cuidado de algunos animales, se ayuda para sus gastos personales con el Bono dignidad. Colaboró en la elaboración del documento Ayni sobre el significado de la danza *pinkillu kambraya*, es reconocida por la comunidad por su experiencia y sabiduría en los tejidos, mantener y transmitir los usos, costumbres y saberes de su comunidad. (Ver anexo 4. Testimonio completo en quechua y traducido al castellano).



**Fuente:** Elaboración propia en base al testimonio ensoñado con Mama EQ.

### **¿Cómo fue la experiencia de graficar un testimonio ensoñado?**

Para empezar a dibujar, me puse en los zapatos de mama EQ, y así comprender mejor lo que ella está diciendo, la forma en que lo está diciendo para luego comprender mejor el por qué lo está diciendo.

En base al testimonio de mama EQ, hago una descripción de los momentos del dibujo en forma de relato que es propio de las culturas orales, de los cuales surgen las categorías que permitieron organizar la información desde una visión émica, resaltadas con negro al final de cada testimonio e interpretación.

Cuando Mama EQ dice: kusirarikuyqa tukuypaq awayninmin kachkan<sup>2</sup>, la recuerdo sentada en una posición de tejer, así como la había soñado y visto en mis convivencias y conversaciones. Entonces, me pongo en su lugar de mujer tejedora y planto gráficamente cuatro estacas y con ella puedo formar el telar con hilos de colores

---

<sup>2</sup> Trad. Hacer música es el tejido de todos

(acuarelas) que salen de la imaginación y gusto de los que tejen. **Categoría. Música como tejido colectivo (idea central)**

- Luego dice: Awanapi jinallataq machulakuna, awichakuna, tiyakuna, tiyukuna, sipaskuna, murukuna, wawakunaqa phukunapi, tusunapi, awanapi, wankanapi tiemputa pasachiyku tukuy raymikumapi ah, jinamanta qhari warmi wawakunantin khuchka puriyku tukuy chay ñanpi kamchik, ajina kawsayninchik kusirarikuywanpuni kawsanchik<sup>3</sup>. Esta afirmación me permite dibujar una familia delante de ella y mirando el horizonte del tejido, porque ella habla desde la familia, no solo desde ella misma. Esa es su mirada de *ayllu*, porque, además, nombra a los diferentes miembros de la familia que caminan juntos. No separa la música de la danza ni de los tejidos, hay una especie de integridad y relacionalidad entre dichos elementos que se transmite de generación en generación cuando dice “así es nuestra vida”. **Categoría: Visión de mundo y ayllu.**
- Con una expresión de alegría y cansancio a la vez dice: pinkilluq waqayninqa munayllatamin k'ancharin, sunquta ch'allallaq nichispa llaphuyarichin ari chaywanpuni kawsakunchik. Machulakuna tiyukuna, pinkillutaqa tukuy sunquwan phukunku, maaay ukhumanta qhaparichkaqta paqarichimunku ah (metiendo aire y tocándose su vientre wanka una pinkillada) wayayayyyyyy waya waya wayayayay waya waya wayayy wayayayay way way yayyyy nispa maaay ukhuman chinkarquchipullankutaq ah wañurquchipunku (señalando la profundidad de la tierra)<sup>4</sup>.  
Esta afirmación me permite graficar una casa al centro del telar del tejido porque refiere

---

<sup>3</sup>Trad.: Los abuelos, las abuelas, los adultos hombres y mujeres, los jóvenes hombres y mujeres y las wawas hacemos pasar el tiempo de nuestras vida con la música (tocar, cantar, bailar, tejer) en todas nuestras fiestas, así como lo hacemos con el tejido, así hombre, mujer y sus wawas caminamos juntos y todos estamos en ese camino, así es nuestra vida con la música siempre vivimos

<sup>4</sup>Trad. : El llanto del *pinkillu* tiene un bonito brillo, hace vibrar y ablanda el corazón con eso siempre vivimos, los abuelos y los tíos cuando soplan el *pinkillu* lo hacen con todo el corazón, hacen nacer el sonido haciendo gritar y chillar el *pinkillu* desde lo más profundo de su ser(metiendo aire y tocándose su vientre wanka una pinkillada) wayayayyyyyy waya waya wayayayay waya waya wayayy wayayayay way way yayyyy diciendo lo hacen desaparecer hacia adentro, lo hacen morir (señalando la profundidad de la tierra).

al nacimiento, al vientre materno, a la vida que brota desde la casa. **Categoría:**

### **Funciones y sentidos vitales de la música**

- Mientras *wanka*, con el movimiento de su mano derecha hace como si flameara la bandera imaginaria en contra del movimiento de las manecillas del reloj, formando una figura en espiral que comienza en la parte inferior de su vientre y termina en la profundidad de la tierra. Esta imagen me permitió graficar el tejido musical en forma de espiral que empieza en la casa. Para ello, fue clave recordar el movimiento de sus manos, su cuerpo y las expresiones de su rostro. Ahí me viene la imagen de cómo está organizada topográficamente la comunidad Titicachi, entonces puedo graficar los *Apus* o cerros mayores como *Allqamariri*, *ch'ujusan*, *jut'araya* y *chaqway pata*, los caminos del pastoreo, la *wak'a rumi*, las casas y el cementerio, pues increíblemente me doy cuenta que justo donde termina la melodía del *pinkillu* que sigue una figura en espiral está el cementerio donde muere la melodía del *pinkillu* y mueren las personas (*pinkillu wañun*). **Categoría: Ciclos vitales de aprendizaje**

- Luego dice: *Pinkillu waqariqtinqa tukuy kawsayninchikta mamanchikpa wisanmanta paqarimusqanchikmantapacha yuyarirquchiwanichichik. Jina kawsayniyqa, jina puriyniyqa nispa yuyarikunchik ah, wawa kspa jaqay urqkunapi pukllasqanchikta waqaylliman risqanchikta, imilla, muru kspa tukuy jaqay urqkunapi wankarisqanchikta, pinkillu phukusqanchikta, munanakusqanchikta, kay alma despachupi warisarisqanchikta yuyaririkunchik ah*<sup>5</sup>. Con esta afirmación se fortalece el gráfico del tejido musical en forma de espiral que comienza con el nacimiento en el vientre casa y termina con la muerte en el cementerio de las almas. Esto me hace

---

<sup>5</sup>Trad.: cuando llora el *pinkillu* nos hace recordar toda nuestra vivencia desde que hemos nacido del vientre de nuestra madre, así llorando, chillando eso nos acordamos pues. Así nomás es nuestra vida pues decimos, desde que hemos sido *wawas* lo que hemos jugado ahí en los cerros y hemos ido al *waqaylli*, lo que hemos sido jóvenes y hemos *wankado*, lo que hemos soplado el *pinkillu*, lo que hemos enamorado, lo que hemos *warisado* en el despacho de las almas, eso nos acordamos pues.

recuerdo de cómo había percibido hasta el momento (mediante la observación y las conversaciones), las formas de aprendizaje de la música en distintos espacios como: la casa, patio, la plaza, la chacra, los caminos, el pastoreo (en los cerros), y los lugares de ritualidad como el *jinch'anakuy* (toparse hombre a hombro para medir fuerzas) en el *ch'qway pata* y serenado de instrumentos. Con esta afirmación pude graficar estos escenarios de socialización y aprendizaje de la música y danza, en este caso, del *pinkillu kambraya*, desde el nacimiento hasta la muerte, es decir, el acompañamiento del *pinkillu* a los *phukuq runa* o músicos durante su ciclo de vida. **Categoría central:**

### **Espacios y tiempos de aprendizaje de la música**

- Kunan jina awila kaniqa wañusaqchu kawsallasapunchu nispa phutiy wankaripa q'iwiykacharikunchik jatun bandiranchikwan ah, muyuripa muyuripa kayman jaqayman ñanninchiktapis wist'urichkasunman jina purirarinchik, tusuparinchik ah. Wankachachkaspalla pinkillu tunuta qhatipa wayayyyy nispa samarqapunchik wañurqusunmanpis jinata ah<sup>6</sup>. Esta parte del testimonio me recordó el significado de la música y danza *pinkillu kambraya* de lamento tristeza, de la incertidumbre se no saber si seguirás viendo o ya llego la muerte al momento de festejar a las almas en su día, y como ellos representan en su coreografía musical a sus ancestros que murieron en las batallas. Alrededor del cementerio grafico los elementos de la fiesta de las almas.

### **Categoría: Función emotiva de la música en la fiesta de las almas**

- Por último dice: Chaymanta juktawan phawarqamullanchiktaq, p'uturqamullanchiktaq ah pinkillu qhapariqtinqa, jinata wiñaypa wiñayninqa phukurikunchik wankarikunchik ah, chaytaqa wawakuna, sipaskuna, murukunaqa sumaqta qhawachkawanchik ah, macharquspa waqaqtinchik, urmarakuqtinchikpis

---

<sup>6</sup>Trad.: Ahora ya estoy viejita será que voy a seguir viviendo o ya voy a morir diciendo bien triste nos *wankamos* pues, dando vueltas y vueltas como si nuestro camino fuera curvado nos torcemos como caminando sin caminar y al mismo tiempo bailando, pero sin bailar pues y *wankando wankando* nomás siguiendo los tonos del *pinkillu*, de repente respiramos como si estaríamos muriendo pues wayayaaaa diciendo descansamos y morimos pues.

aysarichkawanchik paykunaqa (riéndose) jinallata kawsakunchik ah<sup>7</sup>. Una vez ubicándome en el punto de efervescencia musical entre los vivos y los muertos (cementerio), con esta parte del testimonio puedo comprender la ciclicidad y la regeneración constante de la música y la vida. Así concluyó el dibujo repasando el espiral desde donde termina (el lugar del cementerio-la muerte) hasta donde empieza (la casa-el nacimiento de la vida) y retornar por el mismo caminito de la música *pinkillu kambraya* otra vez hacia el lugar del cementerio-muerte. Aquí recuerdo también el testimonio del hermano EQ, cuando dice con el *pinkillu* nacemos y con el *pinkillu* también nos morimos. **Categoría: La música asociada a los ciclos de vida de las persona**

Entonces me doy cuenta que llegué a Titikachi en la fiesta de las almas, en un punto liminal de máxima expresión y encuentro ritual entre los vivos y los muertos. Disfruté la alegría de compartir este espacio festivo con las familias, y a partir de ese momento, sin darme cuenta, tuve un viaje en el tiempo mientras las abuelas y los abuelos recordaban y relataban sus vidas desde que fueron wawas. Mama EQ me recibe con una sonrisa tierna en la fiesta de las almas, con sus relatos me hace retornar al vientre materno de donde brota llorando el *pinkillu* y ahora mama EQ me despide con su mirada cansada esperando su muerte.

Por último, una vez que se ha redactado los resultados de investigación en base a las categorías reorganizadas de acuerdo a las categorías émicas encontradas en el testimonio anterior, se ha hecho la triangulación con la teoría que aporte, complemento o fundamente la información encontrada. Si bien en la triangulación de los datos no se refieren a las citas completas, sino a conceptos identificados por los distintos autores, tomados en cuenta en la fundamentación teórica, como en muchos de los casos, es porque la idea es que los datos

---

<sup>7</sup>Trad.: y después si el *pinkillu* vuelve a llorar otra vez, saltamos del descaso brotamos de nuevo, así soplamos el *pinkillu* y *wankamos* eternamente, los niños, las jovencitas y los jóvenes no están mirando biencito pues y están aprendido pues, igualito hacen después, si nos mareamos y nos caemos ellos nos están levantando pues (riéndose), así nomás nos vivimos aquí (suspirando).

émicos hablen y se fundamenten por sí mismos primero y luego éstas puedan ser apoyadas por datos o información encontrada por otros autores en el sentido aporta a la construcción y reconstrucción epistemológica de los conocimientos y saberes propios.

#### **2.4 REFLEXIONES Y APRENDIZAJES**

- Para aventurarse a la caminata investigativa, un “investigador” o “investigadora” que comprende la investigación como una convivencia y un proceso de aprendizajes continuos, mira el horizonte y se sacude varias veces las pulgas y garrapatas que ha criado consigo consciente o inconscientemente. Algunas pulgas se caerán en la primera sacudida y otras no se caerán ni con mil sacudidas, a esas hay que arrancarlas aunque duela porque esos son los prejuicios, preconceptos, teorías ajenas mal aprendidas en libros, etc, que nos hacen daño y hacen daño a los demás. También hay pulgas y garrapatas que no se caen con las sacudidas y que caminan con nosotros, y podemos convivir con ellas y esos son los principios de convivencia que hemos aprendido de nuestros abuelos como el respeto y el cariño para criarnos juntos.
- En nuestro andar consciente o inconsciente, también nos cargamos de otras pulguitas y garrapatitas y eso son nuestros aprendizajes (en este caso del proceso de investigación) que son frutos de nuestras convivencias que nos marcan con sus picaduras para toda la vida. Es decir, que no nos despojamos totalmente de nuestros pensamientos, nuestros sentires, nuestras emociones, nuestras formas de ver el mundo, por eso, donde sea somos nosotros mismos. Pero eso no basta, ya que se trata de vivenciar la realidad y comprender el universo de significados que brotan de manera natural en esas convivencias y solo tienes que estar atento y saber entender lo que el otro está haciendo, diciendo y sintiendo, pero desde su locus de enunciación, no desde tu perspectiva, eso es ponerse en los zapatos del otro dejando a un lado tus pulgas preconcebidas. No se trata de un trabajo de investigación o de campo, es nuestra convivencia misma donde nos encontramos con todos. Así se irradia el cariño y respeto donde nos colaboramos en *ayni* para vivir tranquilos.

- De repente, en nuestro caminar en el campo hay una vuelta de la mirada, no eres tú quién mira a ellos, más bien ellos te miraron todo el tiempo. Ellos son los etnógrafos naturales que investigan en comunidad que es su propio campo (nosotros somos uno y ellos son todos), los niños son un claro ejemplo de ello quienes, además de observarte, acompañarte, te hacen muchas preguntas. Además, son los que socializan a los demás adultos todo lo que perciben en ti. Por eso, es importante cuidar nuestros comportamientos y actitudes, pues de ninguna manera se podría entorpecer el *kawsay* vida de la comunidad, más bien siempre cuidar y colaborar.
- A veces nos enfrascamos en las entrevistas y observaciones que tenemos que hacer a las personas (lo social humano), pero no miramos lo otro que está y estuvo ahí antes que las personas. Nos está diciendo tantas cosas como es el territorio vivo y amplio que no termina en la casa del “informante” ni en el pueblito sino más allá, hacia los alrededores, hacia los cerros más altos desde donde se puede mirar y percibir el TODO. Así conocer, armonizarse, sintonizarse y comprender mejor el *kawsay* del *ayllu* donde ese momento también somos parte de ella.
- Las fiestas son el momento clave para entablar buenas relaciones apoyados con la chichita y la coca que no debe faltar. Es el espacio de la éxtasis emocional y lucidez mental donde todo fluye y donde cada quien a su manera expresa lo que cotidianamente no está acostumbrado a expresar. Ahí se amarran nudos de hermandades. Solo en estos espacios efervescentes y serenos a la vez podemos vivenciar la realidad de otra manera, donde podemos darnos cuenta, por ejemplo, que cuando las mujeres cantan sin texto, lo que importa no es la palabra dicha sino la voz sentida que nace desde lo más profundo de su ser cuando lo hacen casi llorando. Esto no sucede cuando no estamos en fiesta y sin chicha ni coca. Estos elementos sagrados son activadores de lo más sublime de nuestras vidas y esencias. No es que la fiesta sea un caos o desorden, todo se desborda porque sí, sino que

hay sistemas de regulación social mutua donde todos se vigilan y se cuidan entre todos y saben resolver los desencuentros.

- Para empezar a sistematizar la investigación, no necesariamente tienes que tener los pies en la tierra y sentarte erguidamente en una silla frente a un escritorio, un cuarto iluminado, un estante con libros, desayunar bien, bañarse, peinarse, ponerse linda, sentirte fresca, etc. Solo necesitas desconectarte de tu realidad, apagar la luz con la que estás acostumbrado a mirar y aprender a mirar con otras luces o en la oscuridad. Revivir la experiencia en campo, rayar en hojas, dibujar aunque no sepas hacerlo bien, volverte un artista imaginando que tus dedos son pinceles, soñar y ensoñar, poner tus patas en la mesa, pensar con la cabeza abajo, encontrar un orden en tu caos y crisis. Pasando un tiempo, te darás cuenta que sin comer, bañarte y mirarte al espejo puedes vivir y te sientes lleno de nuevas experiencias y puedes lanzar tu última piedra en la apacheta más alta, de donde otra vez tienes que aprender a bajar, cuando tienes que pasar a otra etapa en la investigación o en tu vida misma.

## Capítulo 3: Fundamentación teórica

### 3.1 VISIONES DE MUNDO Y TERRITORIO VIVO

#### 3.1.1 Cosmovisiones andinas

Cordero (2011) nos dice que todas las culturas tienen una forma de ordenar y organizar las cosas y los seres vivos de su entorno natural. A esta forma de organizar la cultura occidental llama cosmovisión; es decir, una manera de ver el cosmos, como resultado de una manera de relacionarse con el otro (mundo que está fuera de él).

El fundamento básico de la racionalidad occidental tiene un carácter objetivo porque todas las cosas que le rodean están fuera de él, son lo concreto, son los recursos naturales o el medio ambiente que le rodea; el cosmos y la naturaleza para él no son parte suya. Él es el sujeto, lo otro es el objeto. En esta parte del territorio Qullasuyu nosotros no vemos el pacha, no vemos todo lo que está en este tiempo y en este espacio (el mundo): nosotros lo sentimos porque es parte fundamental de nosotros mismos, puesto que nosotros somos parte de la pacha, quizás por eso preferimos hablar más de un cosmosentimiento que de una cosmovisión; por cuando nosotros al relacionarnos con la pacha, no la vemos con los ojos de la razón sino la percibimos con los ojos del sentimiento. (Cordero, 2011, pág. 1)

Para Cordero (2011) **Cosmosentir** se traduce en aproximarse a nuestras *Illas, Apus, Achachilas*, con el respeto y el agradecimiento permanente, es hablar con los abuelos y abuelas a través de la presentación de la mesa, es esperar desde la *paqarina*, los primeros rayos del *tata inti* en el gran *machaq mara*. Es el diálogo complementario con la madre *pachamama*, en sus *wak'as* o sus apachetas, es celebrar el matrimonio de la *yakumama* con la *qucha mama* en la gran fiesta de la madre agua.

Por otra parte, la percepción del mundo vivo es a través de la visión, a la que se atribuye la capacidad de percibir, sin que eso necesariamente signifique visualizar el mundo con el ojo físico sino de **sentipensar** con el mundo, como dice Escobar (2014) “Sentipensar con el territorio implica pensar desde el corazón y desde la mente, o corazonar, es la forma en que las comunidades territorializadas han aprendido el arte de vivir. (Escobar, 2014, p. 16). Y que tienen una dimisión más integral de cómo el ser humano siente y piensa con la tierra.

Según Milla (2002), la cosmovisión es la manera en que la persona ve, conoce, percibe y entiende su entorno social, natural o espiritual. En la cultura andina, la capacidad de ver tiene una relevancia singular como atributo de cada uno de los seres de este mundo vivo. Por eso es que el ojo se encuentra presente en los monumentos, en la cerámica, en la textilería, en la orfebrería, etc., de carácter ritual. Esto muestra que en la cultura andina todo cuanto existe comparte el atributo de la visión, todo cuanto existe es capaz de ver, por eso la cosmovisión “es la correcta observación de la realidad del cosmos, de cuyo equilibrio y esencia formamos parte” (Milla, 2002, Pág.34).

Por otro lado, Grillo (1996) nos dice que “la cultura andina tiene una cosmovisión. Precisamente por el destacado rol de la visión en la cultura andina consideramos pertinente denominar cosmovisión a su intuición (intuitivo - ver) de la totalidad del mundo. Desde su origen, la cultura andina en su cosmovisión es la cultura de un mundo vivo y vivificante, late al ritmo de los ciclos cósmicos que es el ritmo de la vida” (Grillo, 1996, pág. 36).

Pero, al mismo tiempo, la cosmovisión, cosmosentimiento y sentipensamiento, como podríamos decir, tiene que ver con la memoria histórica. Es decir que las cosmovisiones se transmiten de generaciones en generación y, junto a ellas, las prácticas y saberes culturales relacionados con la diversidad cultural y natural que se desarrollan en territorios o contextos determinados. Al mismo, Toledo y Barrera (2008), nos dicen que: “La diversidad cultural incluye, a su vez, tres modalidades de heterogeneidad: la genética, la lingüística y la cognitiva(...) en tanto que la diversidad biológica suele expresarse en cuatro niveles: el de los paisajes (naturales), el de los hábitats, el de las especies y el de los genomas” (Toledo, V.; Barrera-B, Narciso, 2008, pp. 16-17) a lo que denominan pensamiento biocultural, que más allá de solo hablar de la diversidad cultural (lo social), se considera más integrador hablar de la diversidad biológica(lo natural) como un concepto subyacente. Desde el ser no solo social, sino biológico, donde los vínculos con la naturaleza son muy esenciales para la sobrevivencia de acuerdo a las experiencias aprendidas durante la experiencia.

Antes que entes sociales, los seres humanos fuimos, somos y seguiremos siendo una especie biológica más dentro el concierto de la diversidad natural conformada por millones de organismos, pues a su esencia animal se le ha sumado, sin sustituirla, su estirpe social. Los seres humanos somos esencialmente «animales sociales» que siguen existiendo en razón no solo de sus vínculos societarios, sino de sus vínculos con la naturaleza, una dependencia que es tan universal como eterna. En la perspectiva del tiempo geológico que se mide en lapsos de millones de años, toda especie sobrevive en función de su habilidad para seguir aprendiendo de su experiencia ganada a lo largo del tiempo. (Toledo, V.; Barrera-B, Narciso, 2008, p. 15)

Podemos decir que las cosmovisiones indígenas son formas de concebir, entender, ver, sentipensar y cosmosentir el mundo vivo donde nos toca vivir como seres biológicos, sociales y culturales que nos desarrollamos y aprendemos a sobrevivir como especie humana (biológico) y a convivir con los otros seres vivos y espirituales (lo social-natural). Nuestras formas de relacionarnos con nuestros entornos pueden determinar nuestras formas de percibir el mundo. Un referente para comprender esta situación es la forma en que concebimos el tiempo y espacio. En la cosmovisión andina, una forma en que se puede comprender su visión de mundo es la palabra *pacha*, término quechua que tiene que ver con la noción del tiempo y espacio.

### **3.1.2 Principios de vida andina**

#### **Pacha. Noción del tiempo y espacio**

Podemos darnos cuenta que en la cosmovisión vivencial andina la noción del tiempo no es lineal, y que continuamente cancela al pasado con el ansia de proyectar lo que se va a vivir en el futuro, "... existe la noción de secuencia, las nociones de antes y después, pero ellas no se oponen como pasado y futuro en la cultura occidental, sino que se encuentran albergadas en el "presente", en el "presente de siempre", en "lo de siempre" siempre re-creado, siempre renovado. Es que en los Andes vivimos en un mundo vivo..." (Grillo, 1996, pág.67).

En esa misma lógica de comprensión del tiempo y espacio, *pacha* también es fuerza y energía vital como afirma Flores, "*PACHA*: Viene del aimara *paya ch'ama*, *paya* son dos y *ch'ama* es fuerza, es energía vital. Estas dos energías vitales son el tiempo y espacio, que nos

ayudan a comprender la conducta del cosmos. Para los andinos todo tiene su tiempo y lugar. *Pacha* es el fundamento filosófico que denota la totalidad del tiempo, el espacio, la vida, el comportamiento y el cosmos en armonía y equilibrio. Donde el *runa o jaqi* es uno con la naturaleza y el cosmos es consecuencia del Cosmos (Flores, 2011, pág. 67).

De este concepto mayor *pacha*, se desprende un principio de vida fundamental dentro de la cosmovisión andina que es la reciprocidad.

### **Reciprocidad**

La reciprocidad es “el concepto que desempeña el papel más decisivo en las relaciones entre seres humanos y en la relación ser humano con la naturaleza que consiste en ‘darse algo uno a otro’. Este concepto puede manifestarse de diversos modos y en variados sistemas semióticos: por ejemplo, en el rito, en las prácticas de ayuda mutua o en la lengua” (Godenzzi, 2005, pp. 20-21). Por ello, en el mundo andino existen formas de expresar la reciprocidad ya sea a nivel social, natural y espiritual.

Términos y marcas que expresan reciprocidad según Mannhein (1991) citado por (Godenzzi, 2005, p. 12):

*Ayni*: Reciprocidad simétrica- relaciones sociales

*Mink'a*: Reciprocidad asimétrica- trabajo colectivo

*Mit'a*: Dar y recibir algo- de tiempo en tiempo.

La relación de reciprocidad no es entre dos personas, sino entre la comunidad con cada uno de sus miembros. “El Ayni es dar y recibir. Es la ley más útil que puede existir para la vida diaria. Tal como se practica entre comuneros, también funciona entre seres humanos, la Pachamama y los Apus. Los pagos a la Pachamama es como devolver el *Ayni* que ella nos da mediante las plantas silvestres y cultivadas que nos alimentan y curan” (Milla, 2002, Pág.148-149).

Tanto *pacha* y reciprocidad son arquetipos que moldean la cultura andina que tienen que ver con la organización del espacio, formas de comprender el tiempo, principios y valores de convivencia (reciprocidad, complementariedad, espiritualidad, dualidad) en las relaciones del hombre con la naturaleza.

### 3.1.3 Cultura

Para Geertz (1973) "La cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida" (Geertz, 1973, p. 88). Sin embargo, por las dinámicas culturales o "culturas en movimiento" no se puede hablar de culturas preestablecidas que permanecen intactas, sino de prácticas culturales cotidianas como un "campo donde se evidencia las peculiaridades y singularidades de cada colectividad, donde se visualizan las cosmovisiones, formas de estar en el mundo y sentidos de cada grupo en constante recreación, regeneración y/o transformación" (Rodríguez, 1997, p. 213).

La cultura, para preservarse, necesita redefinirse constantemente, apropiarse elementos externos e incorporarlos a su tradición; no solo conservar sino crear tradición. En ese sentido, son importantes los procesos de apropiación, resignificación, recreación, e incorporación. Pero además, los procesos de resistencia cultural, con su propia memoria histórica, ante las amenazas externas que vienen del proyecto global de desarrollo que está implicando el avasallamiento de los pueblos indígenas. En el fondo, es amenaza o muerte de la diversidad cultural y biológica en el planeta. Como afirman a continuación Toledo y Barrera (2008):

Como los individuos y los pueblos, la especie humana también tiene memoria, y ésta permite develar las relaciones que la humanidad ha establecido con la naturaleza, soporte y referente de su existencia, a lo largo de la historia (...) Como sucede con muchos otros aspectos de la realidad, la memoria de la especie que resulta del encuentro entre lo biológico y lo cultural, se encuentra seriamente amenazada por los fenómenos de la modernidad: principalmente procesos técnicos y económicos, pero también informáticos, sociales y políticos. (Toledo, V.; Barrera-B, Narciso, 2008, p. 13)

La crisis ecológica que está generando el proyecto de desarrollo es también crisis de la diversidad cultural, biológica, lingüística, pensamiento y de vida en el territorio. Ante todo, la cultura es dinámica, se recrea constantemente y se transmite con un referente a una matriz cultural que otorga un sentido de pertenencia cultural e identitario donde se aprenden diversidad de saberes culturales. Uno de esos saberes, por ejemplo, es la música autóctona como veremos a continuación desde sus diferentes dimensiones.

### **3.2 SENTIDOS Y FUNCIONES DE LA MÚSICA Y DANZA AUTÓCTONA**

La música en los Andes tiene sus propias características o dimensiones, ya sea culturales, históricas, sociales, políticas, económicas y educativas formativas, pero fundamentalmente, la música andina autóctona está estrechamente relacionada con los ciclos climáticos y agrícolas de las comunidades andinas, en este caso quechua y aimaras que tienen sentidos y funciones vitales, lo cual hace que ella tenga una función simbiótica no solo entre el hombre y la naturaleza, sino en una dimensión más amplia y complementaria entre las diferentes dimensiones del *pacha* espacio y tiempo cósmico, como veremos a lo largo de este apartado.

#### **3.2.1 Música como lenguaje universal y legado ancestral**

Colodro, en una conversación en el primer trabajo de campo en la Comunidad cultural urbana de música y danza autóctona *Willka Mayu* de la ciudad de La Paz –Bolivia, 2014, nos dice que la música es considerada como un lenguaje universal que comunica con la vida misma por esa magia y fuerza que tiene, transmite una matriz cultural viva con una carga afectiva que mueve el alma y hace sentir buenas vibras para seguir el camino de la comunidad.

Nos hemos dado cuenta que la música es como un vector, como una herramienta muy poderosa mueve lo más profundo de nosotros. La música es un eje transversal y no es limitada, es un lenguaje privilegiado para comunicarse no solo entre los seres humanos sino con los espíritus, nuestros ancestros, los Apus que viven en las montañas, los ríos y la naturaleza. (Conv. VC. 26-05-2014)

Sin embargo, Stobart (1996), haciendo referencia a la música autóctona, nos dice que la música, más allá de ser un lenguaje universal, es una actividad contextualizada que se entretiene de modo creativo y que no responde a las categorías occidentales de lo que es música y sus géneros de clasificación.

La música no es un lenguaje universal que muchos han querido encontrar en ella. En quechua y aymara hay verbos que describen las actividades de cantar y bailar, y palabras innumerables que refieren a diferentes géneros musicales, instrumentos y calidades de sonido. Pero este amplio abanico de actividades y fenómenos ni unidos ni separados frente a los demás a través de concepciones generales como “música” (como en el occidente), o “sonido”. Simplemente no existen equivalentes de estos términos europeos en los idiomas indígenas andinos. La música es una actividad contextualizada... cada tiempo específico o una función en el ciclo sin fin de vida, muerte y regeneración. Estos ciclos diversos se entretienen y nutren mutuamente de modo creativo. (Stobart, 1996, pág.414)

Por otra parte, Flores W. fundador de la comunidad cultural *Ayllu Ñan Amayumpi* de la ciudad de Cochabamba-Bolivia, 2001 nos dice que “La música y danza autóctona es un legado ancestral que se ha ido transmitiendo por milenios y que es responsabilidad de los que ahora estamos de seguir transmitiendo en un mundo globalizado e individualista. La música autóctona es transmisora de principios, valores culturales, cosmovisión y espiritualidad y armonía con la naturaleza” (Conv.WF.29/05/2011).

Todo género musical es un lenguaje universal permite comunicar emociones, sensaciones, estados de ánimo. A diferencia de otros géneros, la música autóctona además de ser un lenguaje y una fuerza del alma, es un legado ancestral que transmite principios de vida en comunidad, lo que le hace ser comunitaria.

### **3.2.2 Función social de la música e identidad**

Machicao (2011) realiza un estudio sobre las representaciones musicales en la despedida de las almas en una comunidad aimara del altiplano donde identifica las funciones sociales de la música. Para explicar esta situación, se apoya en Frith (2001) quien afirma lo siguiente: “Las funciones sociales de la música están relacionadas con la creación de la

identidad, con el manejo de los sentimientos y con la organización del tiempo” (Firth, 2001, pág.427) citado por (Machicao, 2011, pág.78). Es decir que, con la música, uno es quien es y dependiendo del tipo de música que interpreta y la forma en que viste, podemos saber qué identidad cultural tiene, lo cual en estos tiempos de globalización sería un poco difícil. La música comunitaria autóctona está muy ligada al tiempo y espacio agrícola dependiendo de las fiestas locales donde se interpretan distintos tipos de instrumentos (por temporada).

La música como un fenómeno socializante, es de larga data que nos revelan que no existe en el mundo sociedad, ni *ayllu* carente de su tecnología musical.

La música social pagana, ritual o festiva, parte natural de la vida, se conjuga con la interrelación cósmica, fusión profunda de la creación humana. Trasciende al Tiempo repercutiendo en el bagaje paloe-semiotico que aún queda por descifrar. La naturaleza hace parte de la vida social, las plantas y flores “nace, crecen y mueren como los humanos y cumpliendo su ciclo existencial de respeto y necesidad mutua”. Este análisis incita la continuidad de estudios semánticos en paleo-semiótica andina, “que vislumbren la riqueza simbólica existente en los diferentes campos de acción de nuestra cultura ancestral”. (Condori, 2004, pág. 102)

En ese sentido, el rol de la música es itinerante, viene y va, aparece en las festividades, cambio de autoridades, el carnaval, fiesta de Pascuas, Corpus Cristi, etc. Se expresa en las épocas de siembras y cosechas, en tiempos de lluvias y secas respectivamente. La música amalgama y acompaña el matrimonio y lloran junto a los difuntos. En realidad es parte intrínseca del pensamiento quechua-aimara desde el inicio de la vida y que es parte de su identidad festiva.

Haciendo referencia a la música en relación a la identidad, Cayumil (2001) dice que la música es parte de todos los ámbitos de la vida del hombre. La música es parte del desarrollo histórico, cultural y dinámico de una colectividad (de un pueblo), en el que se transmiten y reproducen múltiples representaciones simbólicas, es decir, está inserta y cumple una función importante en la transmisión, recreación de comportamientos, creencias normas culturales, identidad etc., en el marco de la práctica cultural propia. Se puede decir que, en este proceso, incorpora también influencias y representaciones de otras culturas.

En la dinámica propia de cambio y transformación de cada cultura, la música ha ido teniendo presencia también en diferentes ámbitos de la vida cotidiana. La música de origen occidental en el contexto actual, cargado de influencias, intromisión y mezclas de expresiones musicales y representaciones de otras culturas, además de recoger expresiones muy diversas, ha evolucionado a tal nivel, y es tal su perfeccionamiento estético, que pareciera que de alguna forma ha olvidado cierta conexión del hombre con el mundo de lo trascendente, como lo es todavía la música indígena. (Cayumil, 2001, pág.31)

La relación música e identidad no es casual, es causal porque con ella nos construimos a nosotros mismos, ya sea a nivel individual o colectivo. La música tiene historia, tiene pensamiento, sentimiento y está presente en la vida cotidiana. Por las dinámicas culturales, la música también se mueve con nosotros. La música habla de nosotros y de ellos. La música marca el territorio, con ella podemos saber hasta donde somos aceptados o rechazados cuando entramos en procesos de negociación cultural.

### **3.2.3 La música como un arte vivo y vivificante**

En la concepción andina donde la vida se da en la concurrencia de los dioses, los hombres y la naturaleza, el arte solo puede ser entendido como la expresión de esta participación. El “arte” como categoría de actividad o producto humano para alcanzar satisfacciones sensoriales no existe.

Lo que se da como arte a la vida, en términos de armonía, que expresa el lado más elevado de la reciprocidad entre los dioses, hombres y naturaleza; esta concurrencia potencializa la vida, entendiéndose como belleza, la relación armoniosa que permite el goce de la vida en forma participante de los miembros de la Comunidad Natural: Dioses, Sociedad y Naturaleza. Es en la naturaleza donde está la belleza; como todo es inmanente, la Belleza y la Perfección no está en el Paraíso, está aquí presente porque es en la naturaleza donde se dan y están los dioses y el hombre, las plantas, animales, ríos, agua, participando en la vida. (Grillo, 1991, pág. 166)

El arte en la concepción de la cultura andina es el arte de la vida y la belleza la forma plena de vida. A la belleza se accede. La belleza no es abstracción ideal o proyecto; la belleza se vive. En la cultura andina la expresión o producción artista no está fuera del artista, es su forma, su manera de ser y de expresarse.

En el mundo andino, la contemplación plena es la observación participante en la vida. Los otros miembros de la colectividad natural están con él en su condición de seres vivos, en la contemplación del hombre no se excluye; es parte del paisaje en el cual participa en su exaltación. La naturaleza o el arte textil, por ejemplo, no son considerados un cuadro inerte y sin vida. En ese sentido, el hombre y la mujer en las comunidades andinas siguen produciendo cerámicas, tejidos, sonidos/música, en términos de que siguen viviendo y son parte de su misma existencia. El arte no es para contemplar como algo inerte y frío, sino para vivenciarlo con respeto y cariño.

### **3.2.4 Música y ciclos climáticos-agrícolas**

En la cosmovisión andina, la vida en equilibrio es lo ideal, llegar a ello y mantenerlo es una responsabilidad comunal compartida. En ese sentido, en relación a la música, las distintas y diversas vibraciones músico sonoras pueden equilibrar o desequilibrar lo establecido naturalmente.

#### **3.2.4.1 Calendarios musicológicos y agro festivos**

En términos generales puede señalarse que el calendario de ejecución de instrumentos musicales y sonoros “andino” es tripartito. En efecto, este puede dividirse en:

- Un periodo de mucha actividad sonora e instrumental durante el periodo de lluvia y de gran actividad agrícola, entre todos santos y carnaval.
- Un periodo en el que la actividad sonora es casi nula o escasa; pasado Cruz (o espíritu) hasta pasado San Juan (junio).
- Un periodo entre Santiago (julio) y Rosario (octubre), nuevamente noviembre cuando se intensifican las fiestas regionales y la actividad sonora se vuelve nuevamente intenso. (Sánchez, 2001, pág.98)

Cabe recalcar que los calendarios musicológicos agrofestivos no son para nada generales sino más bien regionales y locales. Cada comunidad organiza el tiempo de acuerdo

a las características climatologías locales en sus determinados espacios ya sean zonas de altura o bajas y sus variantes, aunque una característica común sea la división del tiempo en seco y lluvioso.

En esas lógicas cíclicas de organización del espacio y tiempo de dualidad o paridad complementaria, los instrumentos musicales en comunidades aimaras y quechuas se agrupan en dos espacios y tiempos: Entre los instrumentos de *jallu pacha* (Tiempo de lluvias) están las *tarkas*, *pinquillus*, *moseños*; y entre los instrumentos del *awtipacha* (Tiempo seco) están los *sikuris* y zampoñas, flautas tipo quena, lautas de pico (Gutiérrez, 2001, p. 63).

A continuación, presentamos las características musicológicas del *pinkillu* propias del tiempo de lluvias.

#### **3.2.4.2 El *pinkillu* en la fiesta de las almas o Todos Santos**

En las comunidades andinas, los primeros días del mes de noviembre se celebra la fiesta de la vida y la muerte *aya mark'ay killa* (mes de cargar a los muertos o alamas) hoy llamado fiesta de Todos Santos. En la cosmovisión andina, las almas de los difuntos siguen formando una parte integral del mundo social humano en su forma espiritual, por lo que estos días se celebra su visita terrenal con una serie de ofrendas. Sobre esto, nos dice Bastien (1996):

Se prepara una especie de altar (mesa) en el lugar donde había descansado el cuerpo durante el velorio. En la mesa se colocan ofrendas de masas en forma de diversos animales, fruta, comida cocida (principalmente), ch'uñu, coca, cigarrillos y alcohol y, finalmente al mediodía, hora en que se cree que llegan las almas, velas prendidas. Durante la noche la familia extendida que se ha reunido conversa, reza de cuando en cuando y recibe a los grupos [resiris] que vienen a ofrecer sus oraciones.

Al mismo, Santos (1998) complementa diciendo que “la noche es una noche especial en que el alma está rondando y nadie debe dormir, puesto que sería el próximo en acompañar al difunto. Generalmente, esa misma noche la familia prepara ‘el bulto’ para el difunto, donde contiene de todo un poco: comida, ropa, etc. En algunos casos, se incluyen sus joyas y un bastón que le servirá en su larga caminata hacia el más allá” (Santos , 1998, p. 10).

Al mismo, “Los *pinkillus* aparecen el Día de Difuntos, que es cuando las almas regresan al mundo de los vivos. Pequeñas tropas de cuatro o cinco músicos tocan el *pinkillu* cuando van a visitar a las familias de los muertos del año en curso o del año anterior” (Sánchez, 2001, pág. 52).

La fiesta de las almas o Todos Santos como hemos visto, tiene una connotación no solo espiritual sino también agrícola, ya que estas fechas marcan el inicio de las primeras lluvias. La música con el *pinkillu* cumple una función social, emotiva y formativa en estos encuentros festivos.

Por otra parte, según estudios realizados por Stobart (1996) en el *ayllu* Macha de la región del Norte de Potosí, los *pinkillus* o flautas de pico corresponden a la estación de lluvia y tienen sonidos roncros y estridentes.

Se dice también que los *sirinus* o sirena, también llamados *yuyulus* o demonios que se asocian a la creación musical y al encantamiento suenan “exactamente como los *pinkillus*”. Las *sirinus* viven en lagunas, calidad de agua, manantiales, quebrados o rocas grandes, lugares que representan puntos de comunicación entre el mundo de adentro o *ukhu pacha* y el mundo *kay pacha*. (Stobart, 1996, pág. 26)

Al mismo, “en la región de Tarabuco, desde el fin de la fiesta de Todos Santos el día de 2 de noviembre (*alma kacharpaya*), a las doce del día, cuando las almas de los muertos que han visitado a sus familias son despedidas y parten nuevamente a la *janaq pacha*, al “mundo de arriba” del cual hacen parte, ya comienzan a oírse las flautas *pinkillu*. Estos instrumentos solo se callan el domingo de tención último domingo de carnaval”. (Martínez, 1990, pág. 144)

En el mundo andino existe una interrelación entre el mundo los tres mundos que hacen la totalidad. La música viene una energía melódica que viene del *ukhu pacha* y el *janaq pacha*. Las cuales son atrapadas por los runas o personas del *kay pacha* en un instrumento musical. La música alegra la vida, mantiene vivo la cultura, sin la música la vida no tendría su *misk'i* dulzura, pero la música también es para “perderse”, la música nos destruye sino se sabe

reciprocarse con los seres del *ukhu pacha* como es el sereno o *sirinu*. Donde la música es un mediador entre las tres pachas.

Con los instrumentos serenados (sugusus, pinkillos, sicus, sicuris...), los hombres reverenciarán a los seres de arriba, quienes les dan su protección y cuidados en la agricultura, salud y bienestar económico: triple articulación: la música de los diablos constituirá el sonido auricular que los hombres ofrecerán a los seres de *alax pacha*. (Sánchez, 1988, pág.8)

Se dice que la creación musical es fruto de una interrelación ritual entre el sereno y el humano. La música tiene sonidos encantadores y seductores que los jóvenes van a buscar en las cascadas o las rocas y resulta irresistible cuando las jóvenes la escuchan en las fiestas:

Abundan los relatos acerca de los hombres jóvenes que visitan los manantiales de las sirenas y las cascadas o las rocas, tarde por la noche para “entonar” un nuevo instrumento de cuerda, o para preparar los instrumentos para una fiesta. Ya hemos escuchado como se dice que un instrumento afinado o entonado de esta manera se vuelve perfectamente afinado, suene con una belleza encantadora, convierta la varón que lo toca irresistible para las muchachas. (Stobart, 2001, pág. 196)

También se dice que los serenadores habitan en las aguas y en las rocas que son los puntos de comunicación entre el *ukhu pacha* y el *kay pacha* asociada a la circulación cosmología del agua.

En Kalankira-Macha, la música de las flautas del *pinkillu* combinadas con las voces de femeninas hacían que las nubes se junten y suelten la lluvia; el agua resultante de la lluvia fluye hacia abajo a la mar (“el océano interno”) y hacia los *sirinus*, además me dijeron que los *sirinus* pasaban por arriba desde lo profundo, de dentro de la tierra, atrás (“canalita”), “como el agua”. (Stobart, 2001, pág. 201)

En ese sentido, el sereno sería considerado como el originador de la música, que proporciona las melodías a los músicos y la habilidad para su ejecución ritual que se asocia al encanto y la dulzura melódica. Es decir, el sonido estético. Esta relación entre los hombres y el sereno se halla articulada mediante actos rituales de invocación y agradecimiento, ya que el sereno es una deidad y fuerza vital tan importante para la música asociada a los ciclos climáticos y agrícolas.

### 3.2.4.3 Relación música, tejido y canto

En el mundo andino, la danza está estrechamente relacionada con la expresión de la belleza en la vestimenta que también es una expresión de vida. La indumentaria festiva en comunidades indígenas tiene que ver principalmente con los tejidos y confección de algunas prendas de vestir que lucen sus adornos y diseños. Así como nos dice Castillo (2001), que los diseños del tejido es la vida misma de una cultura que queda impregnada. A esto se debe que el tejido no sólo es considerado como una manifestación de belleza, sino fundamentalmente de vida.

Lo bello en los tejidos, no radica solamente en la estructuración del tejido, la combinación de colores, los diseños, el tamaño, las medidas, el grosor de los hilos; o sea, la concepción técnica, sino que los diferentes momentos y elementos empleados deben de reflejar una armonía durante y después de su procesamiento; el tejido al ser puesto en evidencia debe verse y sentirse. (Castillo, 2001, pág. 47)

Se habla del tejido como manifestación de belleza. Lo bello, en el mundo andino, tiene su propio significado, sus propias formas de concebirlo, de aprenderlo y, al mismo tiempo, una distinta manera de apreciarlo. Por eso, se dice que lo bello en la cultura andina se siente y se vive cotidianamente. Así, cuando las mujeres y algunos hombres tejen para bailar en las fiestas, expresan lo más bello que brota del corazón o *sunqu*, para danzar o bailar con todo el corazón, dependiendo de las épocas y connotaciones festivas locales.

Por otra parte, si bien la ejecución de los instrumentos musicales es atribución masculina, son las mujeres confeccionan los trajes que usan en las danzas que complementan a las interpretaciones musicales. Así como nos dice Martínez (1900) “Si bien la ejecución musical es esencialmente masculina, el mundo del tejido es esencialmente femenino, son mujeres las que tejen los *ajjsus* y todas aquellas prendas de vestir que se encuentran profundamente ligadas a la identidad del grupo”. (Martínez, 1990, pág. 3)

Se debe destacar que la actividad musical no solamente significa ejecución de instrumentos, sino que también incluye otras actividades como el canto, la danza, la

coreografía, el tejido o confección de indumentarias, etc. Donde las mujeres también juegan un rol complementario e importante dentro del complejo musical.

### **3.3 SISTEMAS DE CRIANZA Y EDUCACIÓN INDÍGENA COMUNITARIA**

A continuación, nos acercamos a las formas de concebir la educación en las comunidades indígenas, para luego aterrizar en las formas socialización y aprendizaje propios y de la música y danza autóctona, que es nuestro foco de atención.

Sabemos que culturas diferentes tienen cosmovisiones diferentes y, por tanto, formas de comprender la educación diferente. Podemos aceptar fácilmente que la capacidad de pensar y reaccionar de la gente es algo común. Sin embargo, el hecho de que las estructuras y funciones corporales sean universales no garantiza que la gente enseñe, aprenda y experimente las mismas cosas del mismo modo. En ese sentido “los procedimientos de enseñanza y aprendizaje se han definido y practicado de acuerdo con el sistema de conocimientos y la cosmovisión de cada grupo cultural” (Mel, 1995, p. 777).

La educación indígena, en este caso andina quechua, se caracteriza por ser un proceso integral, colectivo, participativo, donde la comunidad humana, la naturaleza y las energías espirituales interactúan para reproducir y producir sus prácticas culturales, saberes y conocimientos. Un proceso de crianza colectiva en el *ayllu*.

#### **3.3.1 Crianza del ayllu y la vida**

El *ayllu* es la familia grande, el espacio privilegiado de aprendizaje y construcción de conocimientos, engloba todos los aspectos de la vida: sociales, culturales, naturales y espirituales. “En él se dan interacciones más o menos organizadas, de acuerdo a un calendario agrícola, festivo y ritual. En ese sentido, la base que sustenta la construcción de los conocimientos, dentro del *ayllu*, es una permanente interrelación dialógica: personas-personas; personas-materiales; personas-tiempo, personas-naturaleza, personas-deidades, que implican

sistemas de organización, gestión y planificación propias de la cultura local” (Castillo, 2001, pág.68).

Milla (2002) nos dice que “dentro del *ayllu*, la reciprocidad es un principio totalizador, es decir que se da no solamente entre los miembros de la comunidad, sino también entre ellos con la naturaleza en todas sus expresiones y con las fuerzas del cosmos mal nominado y peor entendido como las “deidades” por los invasores” (Milla, 2002, pág.144).

Dentro del *ayllu*, el comunario o *ayllu runa* tiene que saber convivir con los seres que interactúa día a día. Esta forma de convivir en el *ayllu* se conoce como el *allin kawsakuy*.

El *allin kawsakuy*, a diferencia del *sumaq kawsay*, no es “vida buena” o “vida en plenitud” sino es la “vida dulce” o “vida a gusto”, ya que la “vida buena” aparece como un mundo de carencias que se realiza dentro de los marcos del individuo, la competencia y la empresa, la vida dulce es inseparable de la vida en comunidad o *ayllu*, es ella quien proporciona el marco de amparo y querencia donde se habita la vida dulce (Rengifo, 2008, pág.17).

*Allin kawsay* tiene una dimensión individual que tiene que ver con el “vivir bien”, en armonía con el entorno respetando a todos los seres que pueblan el mundo o *pacha*, pero el *allin kawsakuy* tiene una dimensión social que es “convivir bien” con el Todo Cósmico.

### **3.3.2 Yachay. Saber criar y vivir**

Dentro de los sistemas de educación se habla de la diada enseñanza-aprendizaje muchas veces dicotómica que encierra relaciones de poder entre los que saben (maestros) y los que no saben (alumnos), como se suele hacer en las instituciones educativas formales. Sin embargo, dentro de los sistemas de educación indígena quechua, se habla del concepto de *yachay* que no es solo aprender, sino saber criar y vivir.

Muchas veces, en procesos educativos formales enseñanza se traduce a la lengua quechua como *yachachiy* y aprendizaje como *yachay*, pero García (2005) cuestiona esta situación recurriendo al análisis de la lengua quechua y afirma que el concepto de enseñanza, “*yachachi-*, se forma sobre la base de *yacha-* agregando una partícula causativa que tiene

también la función de introducir un nuevo actor responsable del “hacer que alguien aprenda” (García R., 2005, p. 123). En ese sentido, se dice que el aprender (*yachay*) se desarrolla en la comunidad durante la socialización primaria, y el hacer-aprender (*yachachiy*) sería visto como responsabilidad de la escuela, donde los maestros tendrían ese encargo de hacer que los niños aprendan.

Por ello, en comunidades indígenas andinas, rara vez se expresa o se dice “así se hace” con la intención de “enseñar” porque uno aprende de diversas maneras, no hay un aprendizaje único. En vez de explicar lo que uno debe aprender, más bien se hace una demostración de lo que se debe o podría hacer el que aprende.

Entonces, para García (2005) el termino quechua “yacha- en castellano puede expresar como ‘vivir’, por un lado y ‘aprender’ por el otro (García R., 2005, p. 122 ). Para Rengifo (2004), *yachay* significa saber y también vivir. Para Villegas (2001) “se habla de *yachaqay*, palabra quechua a la que comúnmente se atribuye el significado de aprender, aprender algo para la vida, para vivir” (Villegas, 2001, pág.182).

Los autores anteriormente citados coinciden que *yachay* no solo es saber o aprender, sino también vivir, que implica el saber criar. Al respecto, Rengifo (2003) expresa lo siguiente:

- El saber se expresa en el criar. Es la crianza la que nos coloca en conversación con los demás. No existe un saber al margen de la crianza.
- El saber se halla, pues, encarnado en el cuerpo, entidad que expresa el saber mediante la crianza.
- Criar implica también dejarse criar, estar en una actitud de apertura mental, sensitiva y emocional constante hacia el habla de todas las personas que pueblan la realidad próxima.

- La crianza es sintonía que cría vínculos de querencia intensa entre sus miembros. Esta empatía se muestra en el *ayllu*, el grupo de parientes que se protegen, amparan y donde se expresa de modo acentuado el cariño y la comprensión.
- El espacio de la crianza es la chacra. La chacra no es sólo el lugar de la crianza de plantas, sino todo lugar donde se cría y es criado, pues chacra no sólo lo tienen los miembros de la comunidad humana sino la naturaleza y las deidades. El saber está en constante recreación. Siempre en cambio, pero un cambio recreativo.
- El saber no pretende la universalidad. Es local y está estrechamente ligada a un tiempo y a un lugar, y no está institucionalizado

Por todo lo anterior, podemos decir que el aprendizaje no se funda en una relación sujeto- objeto, los seres que nacen y viven cobijados por la madre tierra o *Pachamama* vivencian sus relaciones con la naturaleza como relaciones filiales, sin que exista entre ellos una costura que los divida, separe u oponga. No surge entre ellos una relación de interrogación hacia el mundo que distancie gradualmente a un sujeto de un objeto fuera de él como algo extraño a su propia naturaleza. Entonces, la naturaleza del ser humano es la misma que la de cualquier ser en el mundo, percibiéndose el mismo como parte de una *Pacha* o mundo en una continuidad de vidas que no admite separaciones sino crianza mutua (Asociación Uripichallay, 2000).

En un mundo donde no existe la división humanos- naturaleza, tampoco brota la separación idea- materia. El saber se halla encarnado en cada uno de los seres. Saben los humanos pero también las plantas, los ríos y las nubes, y por tanto ninguno de estos saberes se puede aprender sino se lo vivencia. Y como esta vivencia tampoco es individual, sino colectiva y se realiza en sintonía con las circunstancias particulares en que se desenvuelve la vida en la Pacha. “Es decir seguir con cariño y sin desconfianza lo que hace la naturaleza, en

otras palabras un ser “hace lo que ve” que realizan las otras colectividades” (Rengifo, 2003, pág. 66). Este tipo de aprendizaje podría ser concebido como una modalidad de aprendizaje espontáneo como cualquier ser que aprende en la naturaleza. “Se dice que los contenidos del pensamiento difieren de cultura, pero que la estructura psicológica es universal para todos los individuos de toda la especie humana y los contenidos particulares para cada cultura” (Rengifo, 2003, pág. 68). En ese sentido, las formas de aprender de las personas y los grupos o comunidades son también distintas.

Para este estudio vamos a comprender *yachay* como saber-aprender, criar y vivir. Al mismo tiempo, el vivir es *kawsay* viene, a ser la cultura como modo de vida donde se dan diversidad de prácticas y saberes culturales.

### **3.3.3 Formas de socialización y aprendizaje en comunidades indígenas andinas**

García (2005) nos dice que la socialización primaria provee a los niños variedad de experiencias que aprenden a medida que se van integrando en la vida social “el niño interactúa con este medio, y en este proceso cuenta con la guía social de los expertos que le ayudan en su desarrollo cuya meta está construida socioculturalmente” (García R., 2005, p. 51). En ese sentido los aprendizajes son responsabilidad del que aprende, quien acude a la experiencia, donde los adultos son guías sociales.

Uccelli (1996) enfatiza que la socialización primaria es “un proceso complejo y permanente de adscripción social de los individuos, por el cual adquieren selectivamente el conocimiento, habilidades, valoraciones y disposiciones que les permiten actuar como miembros de la sociedad a la que pertenecen” (Uccelli, 1996, p. 54). Es decir que la socialización primaria es permanente, no solo termina con la infancia y depende de las formas culturales de sus aprendizajes.

### ***Aprendizaje situado***

Desde la teoría social del aprendizaje, Lave y Wenger (1991) plantean un enfoque situado del aprendizaje. Se dice que “no hay actividad que no esté situada”, es decir que el aprendizaje ocurre en una determinada situación que responde a un contexto sociocultural determinado, a lo que se ha denominado aprender en la práctica o el aprender en acción. El aprender en la acción tiene que ver con el aprender participando en determinadas actividades relativas en una comunidad de práctica conformada por una serie de relaciones donde subyacen formas de interacción social y de reproducción cultural. Más allá de la relación solamente maestro/aprendiz, se apunta a un variado y rico campo de actores esenciales y con ello a otras formas de relaciones de participación. “En ese sentido, el aprendizaje no está meramente situado en la práctica-como si se tratara de algún proceso independientemente realizable que se da en caso de que se localiza en algún lado; el aprendizaje es parte integral de la práctica social generativa en el mundo en que se vive (Lave & Wenger, 1991, p. 4).

Por un lado, el enfoque de aprendizaje situado enfatiza a la persona en su totalidad donde el agente, la actividad y el mundo se constituyen mutuamente unos a otros, en lugar de solo considerarlo como aquel que receptiona el conocimiento sobre el mundo. Por otro lado, con este enfoque se enfatiza “la importancia de desviar el foco analítico del individuo como aprendiz hacia el aprendizaje como participación en el mundo social, y del concepto de proceso cognitivo al enfoque más abarcador de la práctica social” (Lave & Wenger, 1991, p. 9) donde cobra mayor sentido el aprendizaje colaborativo y participativo.

### ***Aprendizaje colaborativo y participativo***

Para Villegas (2011), en las comunidades indígenas originarias, los niños y niñas participan de la práctica de sabidurías culturales que se desarrollan en espacios familiares desde muy temprana edad. Desde que aprenden a caminar, a medida que van creciendo y de acuerdo a sus posibilidades, ya ayudan en las tareas que los miembros de la familia realizan y le

encargan realizar a él, bajo la indicación de su madre, padre, sus hermanos, su abuelo y, otros miembros de la comunidad. Sin embargo, el aprendizaje de sabidurías culturales no se restringe solamente a los niños y niñas, es también ampliada a los adultos e incluso a los ancianos. En sí, la recreación de sabidurías culturales es permanente y traspasa todas las edades (Villegas, 2011, pág., 45).

García (2005), por su parte, nos dice que

Los niños de la localidad aprenden participativamente desde muy pequeños en las actividades productivas y en los eventos sociales. Para estos aprendizajes cuentan con la ayuda de los hermanos mayores, compañeros de juego y adultos. Sin embargo, el aprendizaje es responsabilidad del aprendiz, quien se encarga de estructurar en cierto sentido las prácticas sociales según las metas y los valores de la localidad. (García R., 2005, p. 112)

Romero (1994) muestra que los niños indígenas aprenden ayudando a sus padres en las diferentes actividades. “En el aprendizaje relacionado con la sabiduría agrícola, por ejemplo, los niños aprenden junto y con sus padres los ciclos de siembra y de cosecha de los diferentes productos, el manejo de las herramientas, las técnicas de roturación de la tierra, el manejo de la yunta y el arado, etc.” (Romero, 1994, pág. 101).

La participación de los niños en los espacios de los adultos, les brinda diversas oportunidades de aprendizajes de las prácticas y los valores de su contexto en el marco de actividades y prácticas socioculturales.

En lo que respecta a la participación, desde una perspectiva amplia de lo que significa aprender los autores (Lave & Wenger, 1991, p. 46) proponen el concepto de participación legítima que consiste en que la persona ha sido correspondientemente transformada en practicante, en novato que se vuelve veterano, cuyo conocimiento, destreza y discurso cambiantes son partes del desarrollo de la identidad. Es miembro de una comunidad práctica. Esta idea de identidad/membrecía está fuertemente ligada a una concepción de motivación. Si la persona es ambas cosas: miembro de una comunidad y agente activo, el concepto de persona conecta estrechamente significado y acción en el mundo

El aprendizaje-acción ocurre en el curso de la vida diaria y como una manera de vivirla donde tiene lugar el aprendizaje en la práctica y de lo que significa moverse de una participación legítima periférica hacia la participación plena en una comunidad de práctica (Lave & Wenger, 1991, p. 20). Se trata de que en estos procesos de aprendizaje-acción, los aprendices individualmente deben organizar su propio “currículo” y reclutar la guía o enseñanza que les convenga. Así, en la relación maestros con los aprendices lo más importante sea conferir legitimidad a los aprendices que proveerles enseñanza.

Por otra parte, Rogoff (1990) nos habla de la participación guiada, donde unos acompañan como guías en el proceso de aprendizaje que no necesariamente son los adultos o personas mayores que guían a los niños o personas menores. No se trata de relaciones diádicas sino de proceso de acompañamiento, participación y aprendizaje mutuo centrados en actividades culturales compartidas. De esa manera, los involucrados en los aprendizajes comprenden la visión de mundo sin que necesariamente exista una intencionalidad específica de enseñanza que guíe sus aprendizajes.

En situaciones de participación guiada, los niños se comprometen con múltiples compañeros y cuidadores en redes de relaciones organizadas y flexibles, que se centran en actividades culturales compartidas y no sólo en las necesidades de individuos solitarios. Esta variedad de relaciones sociales, en las que el niño está inmerso, le permite desempeñar diversos papeles que son importantes para su desarrollo, y puede amortiguar las dificultades que encontraría si se relacionara sólo con unas cuantas personas (...) Los niños llegan a compartir la visión del mundo que tiene su comunidad, a través de la estructura de las actividades e interacciones en las que participan, tanto si en ellas existe un interés explícito de enseñar como si dicho interés está ausente. (Rogoff, 1990, pp. 134-135)

Entonces, se plantea la participación guiada como un concepto que alerta sobre la importancia tanto de la guía como de la participación en actividades culturales en las que el niño aprende. En este sentido, los procesos de participación guiada se basan en la intersubjetividad, concepto esencial de la teoría social que, en este caso, se refiere a situaciones en las que los niños comparten centros de interés y objetivos con los compañeros

más hábiles y con los iguales, de tal forma que se crean estímulos para explorar y superarse (García R., 2005, p. 42).

Entonces, el papel del niño es activo cuando se sirve de la guía social, puesto que su participación en actividades culturales exige determinadas destrezas y que no se consideran específicamente instruccionales.

### ***Aprender jugando***

Rengifo (2003) nos dice que “jugar, para el niño andino, es coparticipe de la vida familiar y comunal, es sintonizarse con las circunstancias de la vida natural, humana y sagrada; es sentirse uno más de la actividad regeneradora” (Rengifo, 2003, pág.16).

Por su parte, Villegas (2001) afirma que el aprender jugando se desarrolla al ritmo de la chacra y de la propia naturaleza. “Al tiempo que juegan aprenden a hacer la chacra. Eso hace que el aprender jugando no esté separado de la vida cotidiana, sino más bien están articuladas en la mayoría de los quehaceres de la comunidad” (Villegas, 2001, pág.176).

Además de que los niños a manera de juego participan en las actividades cotidianas donde aprenden diversidad de saberes también se socializan roles de género. De esa manera, los niños interactúan en sus diversos juegos con el mundo social humano y la naturaleza.

### ***Aprender con todo el cuerpo***

El *yachay* como saber o aprendizaje no es privilegio cognitivo sino que anida en todo el cuerpo, como afirma Rengifo (2003), cuando nos habla del saber corporizado. “El saber reposa en el cuerpo, no es algo inmaterial, abstracto sino patente y evidente, se halla corporizado. Lo particular es que el pensar como cualidad de lo mental no subordina a las otras modalidades de saber. No existe una colonización de lo corporal por lo mental” (Rengifo, 2003, pág. 9). Los saberes se transmiten de generación a generación oralmente. El saber requiere

además, de la sintonía entre los que conversan, siendo una relación afectiva y sensitiva no emergen bordes entre las personas y su mundo, entre mundo externo y mundo interno.

Por su parte, Villegas (2011) nos dice que en “la recreación de las sabidurías culturales son los sentidos: manos, la vista, la boca, los oídos, el gusto, además de la memoria, el lenguaje; con los que se aprende la sabiduría. Se aprende: tocando las cosas en la chacra, probando, jugando, escuchando palpando la tierra, las plantas, mirando el comportamiento de los animales, etc.” (Villegas, 2011, pág.182).

Entonces, el saber es el *yachay* anida en cualquier parte del cuerpo, no existe la separación o dicotomía mente- cuerpo, vida- muerte sino que se comparte las vivencias y se los incorpora al cuerpo y anima para brotar en cualquier circunstancia. El aprendizaje es de diferentes formas y en diferentes circunstancias: en el día, en la noche, despierto, en los sueños, en el monte, en la chacra, en la fiesta, en la comunidad, en la familia. En ella participan no solo la comunidad humana sino también colectividad natural y espiritual.

### ***Aprender haciendo***

Otra característica de las modalidades de aprendizaje en comunidades indígenas andinas es el aprender haciendo. Al respecto, Romero (1994) nos dice que los niños en la comunidad de Titikachi desarrollan sus habilidades manuales que tiene que ver con la inteligencia práctica “con la fabricación de instrumentos agrícolas y musicales, la construcción de casas, la realización de las labores agrícolas y, en el caso de las niñas, está relacionado con la realización de diferentes tejidos, labores domésticas, ayuda en las labores agrícolas a sus padres, entre otras sabidurías” (Romero, 1994, p. 130). Por su parte, Rengifo (2003) en base a sus investigaciones realizadas con los aimaras del Perú, nos dice que el saber está también en las manos, por eso se dice que tiene buena mano para hacer algo o “tenemos manos diferentes, unos son buenos para la crianza de animales, otros buenos para la crianza de la chacra” (Rengifo, 2003, pág. 140).

### ***Aprender mirando***

Desde un enfoque situado del aprendizaje, como ya hemos visto anteriormente, la observación no es para nada pasiva, “la periferia legítima de los novatos les proporciona más que un puesto “observacional”: implica la *participación* como una manera de aprender a la vez de absorber y ser absorbido- en la “cultura de la práctica”. Un período extendido de periferia legítima ofrece a los novatos las oportunidades para hacer suya la cultura de la práctica” (Lave & Wenger, 1991, p. 33). Es decir que los novatos, en términos de los autores, se involucran en la práctica no como agentes pasivos y receptivos, sino como sujetos activos donde la observación se conviene en acción.

Las comunidades indígenas atribuyen a la observación una importancia como medio fundamental para el aprendizaje constituye parte de su conocimiento cultural y están claramente ligadas a un contexto histórico y sociocultural particular.

Por otro lado, Villegas nos comenta que: Este tipo de aprendizaje- mirando nomás se aprende, el saber mirar es bien importante, no un mero mirar conectado al sentido de vista nomás, sino es un mirar que implica la conversación del que mira con el evento del aprendizaje ejecutado (Villegas, 2011, pág. 172).

El aprendizaje a través de la visión “aprender observando” o “mirando nomás se aprende” tiene que ver con que la visión en las culturas andinas es importante, y ésta se la ejercita desde que uno nace. El hecho de observar no es para nada mecánico y solo racional, sino integral y muy emotivo, que tiene que ver con todas partes de cuerpo. La emoción es también importante, ya que todo aprendizaje, si es emocionante, pervive en el recuerdo y en el alma.

#### **3.3.4 Formas de aprendizaje y socialización de la música y danza autóctona**

Partimos de la idea de que la música y danza autóctona no solo son expresiones artístico culturales que pertenece a un determinado pueblo o grupo social, sino que tiene una fuerza o

vitalidad integradora y comunitaria e interactiva. En ella se vivencia una armonía festiva que denotan formas de pensamientos, sentimiento, formas de ver el mundo y la vida, expresiones artísticas vivas que no se exhiben en escenarios sino que se vivencia en la comunidad como parte de su cotidianidad interrelacionada con la agricultura y la naturaleza en distintos espacios festivos y rituales que tienen su espacios y tiempos de ejecución musical.

### ***Agentes socializadores y modalidades de transmisión***

Los principales agentes socializadores son las abuelas y los abuelos con sus sabidurías y prácticas culturales relacionadas con la música, y que han sabido mantener y transmitir de generación en generación hasta la actualidad, por medio de sus propias formas comunitarias de aprendizajes. Son ellas y ellos quienes, desde siempre, han sabido mantener con sabiduría, la soberanía del *ayllu* vivo.

### **Formas y etapas de aprendizaje de la música y danza autóctona**

Quispe (2008) identifica tres etapas en el proceso de aprendizaje de la música y danza autóctona:

**Primera etapa.** Consiste en que el niño y la niña van captando y familiarizándose con la música de su propia cultura, a través de la audición y a observación, por ejemplo escuchan las diferentes tonadas. El sonido de la quena, el canto de las mujeres *wayñuris*. Por otra parte los niños van observando la digitación de los dedos de la mano, las formas de envoltura, las respiraciones y el movimiento coreográfico, los diferentes pasos, etc.

**Segunda etapa.** Cuando el niño ya empieza a manipular el instrumento musical, el niño empieza a experimentar y a explorar los ámbitos del sonido y la digitación en el instrumento musical, en esta etapa es cuando el niños recurre por necesidad a la observación y audición más detallada y minuciosa, cualquier problema lo soluciona viendo y escuchando ya que no existe un maestro que le guíe en ese proceso de aprendizaje.

**Tercera etapa.** Es cuando el joven se integra a un conjunto y empieza a tocar y bailar. El proceso de aprendizaje en esta etapa se da en otro nivel, la interpretación se realiza según la función social y ritual que cumple ese instrumento musical dentro de la sociedad.

### ***Formas y etapas de aprendizaje de los tejidos***

Como etapa preliminar las niñas pequeñas de 3 a 5 años aprenden a hilar. El camino de aprendizaje en términos de las prendas que se elaboran en cada una de estas tres etapas es como sigue: “De 5 a 8 años, elaboración de las pequeñas *trencillas* en técnicas de urdimbre cruzada. Un poco en la misma etapa 8 a 12 años elaboran otros *watos* en el tejido llano. 12 a 15 años pasan a elaborar *fajas* en la técnicas de peinecillo. En la tercera etapa se termina con el *awayo*, aunque hay cierta variación regional en al prendas que se elabora en cada etapa. Lo importante como principio es que el aprendizaje traza el comando de simple a complejo en la elaboración de las prendas menores a las mayores” (Arnold, Denise Y. Espejo, Elvira, 2012, pp. 27-28).

En el camino del aprendizaje de los tejidos, el reto siempre consiste en alcanzar la mayor complejidad posible, que despierta la admiración de los demás. Los mayores logros que se acumulan en el nivel personal incentivan su desarrollo creativo individual, a la vez le posibilita conseguir un buen esposo o conseguir el reconociendo de sus habilidades textiles en la comunidad en su integridad.

### **3.3.5 Runayay. Visión integral de la vida y la educación indígena**

Ser runa o persona implica una serie de aprendizajes que se comparten entre los ayllu runas guiados por sus principios de vida comunal. En sí tiene que ver con el hacerse runas o personas de bien, que también ocurre en otros contextos de pueblos indígenas. Así como afirma Villegas (2011) “que de ninguna manera la recreación de saberes culturales en comunidades indígenas quechuas se muestra mejor que la otra. “Se las vive como diferentes alternativas, las

cuales nos guían hacia el *runayay*- hacerse chacarero o hacerse agricultor” (Villegas, 2011, pág. 170).

Romero (1994) nos dice que el ideal de persona en la comunidad de Titikachi, tiene que ver con el logro de una serie de valores culturales como: ser una persona responsable, trabajadora, solidaria, honesta y sabia. Lo cual constituye la matriz de donde se desprende la concepción de la inteligencia infantil que tiene que ver con la noción de *ch'iki*.

Por otro lado dice que “es sabido en el contorno andino se llega a “ser persona” solo con el matrimonio, pues “casar” en aymara es *jaqichaña* y (casarse es *jaqichasiña*). Se usan los mismos verbos en un contexto textil). Por ejemplo, la tejedora comparó la acción de urdir el telar con la de “hacer que se convierta una *wawa* en persona”: *Waws jaqichayana*. La implicación es que el tejido comienza su vida como una *wawa* y luego se transforma en persona” (Arnold , Denise Y.; Con Yapita Juan de Dios Y Espejo Elvira, 2007, pág. 59) . Al mismo, Elvira Espejo explica que:

El conjunto de verbos basados en la idea de “hacer persona” tiene otras dimensiones más metafóricas, concentradas en la idea de llenar un espacio determinado en todas las direcciones, con las cosas que pertenecen ahí, y que su dueño (a ) quiere y desea para lograr su estado de “ ser persona”. Por tanto, el llenar el espacio del telar es “hacer persona”, como es también el llenar la casa con bienes, el llenar la chacra con productos agrícolas o el llenar los corrales con animales, paulatinamente, después de casarse. Por eso, se diría: “llenamos la casa con bienes poco a poco”... (*sumat sumat jaqichashñani...*). Al contrario, si la chacra está cubierta de malas hierbas y piedras habría que sacarlas dejando allí solamente lo que pertenece y que “le hace persona”. Igualmente en el caso de una *wawa* malcriada habría que sacar las malas actitudes de su carácter, y de este modo, dejar que llegue a “ser persona”. (Arnold , Denise Y.; Con Yapita Juan de Dios Y Espejo Elvira, 2007, pág. 61)

Dentro de las cosmovisiones andinas, la educación comunitaria apunta a un proceso de *runayay* o hacerse persona, y esto es posible a través de las conveniencias que se establecen en el día a día. Es en las interacciones colectivas donde se van internalizando y aprendiendo diversidad de saberes y conocimientos culturales, que se nutren de experiencias de vida práctica, y por medio de las cuales, las personas van madurando y haciéndose personas. Una

de forma de lograrlo es el hacer pareja, casarse, tener hijos y servir a la comunidad desde una lógica de reciprocidad.

### **3.4 FORMAS DE INTERCULTURALIDAD Y POLÍTICAS CULTURALES DE ESTADO**

#### **3.4.1 Nociones de intra e interculturalidad**

Según Rengifo (2003), “llamamos interculturalidad a la conversación en equivalencia entre modalidades diversas de relación de humanos y naturaleza. La interculturalidad no se enseña, se vivencia y uno de los modos de aprender la sabiduría de la crianza es acompañándola” (Rengifo, 2003, pág. 107).

En ese sentido, la interculturalidad invita a conversar entre la comunidad y la escuela en un contexto criador que no se halla en medio del vacío cultural ni en el contexto de una cultura que ocupa un lugar rezagado y rudimentario dentro de la escala evolutiva civilizatoria. La condición para un diálogo intercultural es el respeto en condiciones de equivalencia y no la jerarquía. Pero, desde una dimensión real:

La EIB es un enfoque educativo reducido a lo escolar y rural que enfatiza lo lingüístico con predominio en la enseñanza de la escritura de la(s) lengua(s) (con carácter transicional). La cultura es considerada sólo con carácter folclórico y la interculturalidad es integracionista (asimilacionista) y fragmentada. No cuestiona estructuras de poder ni la inequidad. La participación de los representantes comunitarios y de la comunidad es nominal (funcional) ya que no articula con los proyectos políticos de las nacionalidades y pueblos. (Taller colectivo 2da. promoción PROEIB Andes 2001)

Catherine Walsh (2009) desde una postura crítica, nos dice “que el sistema educativo en común tiene una estructura monocultural, occidentalizante, por lo que se pregunta, ¿cómo trabajar la pedagogía decolonial en una estructura colonial, si el sistema educativo se concibió a partir de la sumisión, dominación y la necesidad de formar, entrenar y controlar el cuerpo y la mente? Propone la tarea de impulsar y exigir la refundación, pero sin negar la educación existente, trabajar críticamente al interior de ella, alentado a ámbitos y prácticas metodológicas y pedagógicas para la humanización y liberación, crear nuevos lugares de

pensamiento, reconstruir pasando las limitaciones puestos por la ciencia y los sistemas de conocimiento de la modernidad” (Walsh, 2009, pp. 111-112). La autora retoma las palabras de Enrique Leff (2004) que habla de “deconstruir” que consiste “en desentrañar lo más entrañable de nuestros saberes, nuestros pensamientos, nuestras verdades, cuestionar el edificio de la ciencia para dar paso a lo inédito o nuevo”.

Para López (2009), la Educación Intercultural Bilingüe (EIB) en América Latina ha tenido su propio proceso histórico caracterizado de dos maneras: Una planteada desde arriba (Estado, ONGs, instituciones religiosa, instituciones de cooperación) alineada a los sectores hegemónicos de la sociedad latinoamericana, y otra desde abajo, alineada a las reivindicaciones indígenas (movimientos indígenas y populares). Desde sus inicios hubo un posicionamiento político que cuestionó el poder hegemónico de la sociedad y la visión homogeneizante de la educación.

En general, la EIB se la puede entender desde dos posturas: una postura tradicional de la EIB planteada para indígenas, otra postura más radical de la EIB planteada para todos. Entre tanto, se puede plantear la EIB para los indígenas, con los indígenas o desde los indígenas, pero lo importante es que la EIB como tal necesita repensarse y resignificar su dimensión política reconstruyendo su propio proceso histórico. Es necesario repensar la EIB desde múltiples dimensiones y diferentes enfoques, y más importante aún vivenciar la EIB en práctica viva.

### **3.4.2 Políticas culturales de Estado**

El Estado Plurinacional de Bolivia, a través del Ministerio de Culturas y Turismo, tiene la misión con relación a la sociedad. Las bolivianas y bolivianos valoran la diversidad cultural y asumen la identidad plurinacional y el objetivo institucional de promover una gestión pública

plurinacional, descolonizada, transparente, moderna, cercana a la población y comprometida con los valores y principios establecidos en la Constitución Política del Estado<sup>8</sup>.

Sabemos que históricamente el Estado se ha ido imponiendo en la sociedad a través de sus diferentes agentes de socialización e instancias de poder. En ese sentido, “las políticas culturales estatales han sido un tema complejo en el que los sectores subordinados y marginados de las sociedades latinoamericanas no han tenido mucha incidencia, en sus definiciones y orientación política” (Cayumil, 2001). Por lo cual, necesita repensarse las políticas de “proceso de cambio” que se viven en Bolivia.

Lo que se sigue haciendo hasta ahora con las políticas culturales desde los Estados, es seguir fortaleciendo la ideología asimilacionista de homogeneización cultural del occidente moderno o eurocentrismo, y a pesar de que las políticas culturales de los Estados post modernos son proclives a la tolerancia y preservación de las lenguas, culturas e identidad de las poblaciones autóctonas, al fomento de la comunicación intercultural y multilingüe y al abatimiento de los retrasos sociales y educativos, no existen soluciones institucionales que hayan logrado el reconocimiento armónico y la reconciliación de los particularismos culturales y lingüísticos en las naciones contemporáneas (Muñoz 1998: 163) citado por (Cayumil, 2001, pág. 68).

Al parecer, hasta la actualidad se sigue en esa lógica asimilacionista y de homogeneización cultural, y las intenciones de descolonización e inclusión de la diversidad cultural solo son un discurso político que no responde a las necesidades reales, en este caso, de las comunidades indígenas, como veremos más adelante.

---

<sup>8</sup> En: <http://www.minculturas.gob.bo/index.php/template/lorem-ipsum/mision-y-vision>

## Capítulo 4: Resultados

Los resultados de la convivencia investigativa que se presentan a continuación están divididos en dos partes. La primera está relacionada con datos del contexto sociocultural e histórico de la cultura mollo, de la cual es parte Titikachi. La segunda parte tiene que ver con la música como tejido colectivo y los procesos de socialización y aprendizaje de la música y danza autóctona, que es el objetivo y la idea central de esta investigación organizada a partir de las categorías émicas identificadas en la parte metodológica.

### 4.1 CONTEXTO DE LA CULTURA MOLLO Y COMUNIDAD TITIKACHI

#### 4.1.1 Cultura Mollo: Aproximación histórica

Desde la historia oral, el origen de la cultura mollo tiene que ver con el nombre inicial de *mulluxa* que corresponde al nombre de una semilla que ya no existe en la región. La palabra *mulluxa* con el tiempo fue reducida a *mullu*, y posteriormente castellanizada a mollo. Además, los mollo afirman que no eran originarios de esa región, sino traídos de otro lado. Al respecto EQT nos dice:

Ñuqayku mana kaymantachu kasqayqumin. Waq larumanta purichimuwasqayku. Mulluxa runa kakuchqayku, mulluxaqa kaypi jaqaypi wali sumata puquq ari, kunan mana kanñachu, chinkapun. Chay mulluxa qina qina tusunapaq kullarcitukunatajina ruwarquspa munayllata machulakunaqa tusukuq kanku nin. Kunanqa chay brillus tiayan rantinapaq chayllawanña adurnakapunku ah. Machulakunayku jatun chukchayuq warmi jinallataq karqayku, manamin kunan rikhuchkawayku jinachu karqayku, ujinataqpuni, patrón kuna khulurqunku machulaykuq chukchakunantaqa. Chay jatun chukcha kacharpasqa ch'unchuta tusuriq kasqanku ah kunankamapis chayta tusukuchkaykupuni ah, pilukasniyuq ah kunanqa, jaqay Yungas Aucapata larupi tian chay ch'unchus licus chaykuna jina ah. Ñawpata paykuna jamuq kanku nin, machulaykunapis rillaqtan kanku nin paykunaq llaqtankutaqa. Chaymanta tinri garata, phurukunata cambiamuq kanku nin wakatawan nin (Conv.EQT, 1/11/2014-F10:8)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Trad. Nosotros no habíamos sido de aquí. De otro lado nos habían hecho venir. *Mulluxas* habíamos sido. La semilla se llamada *mulluxa*, aquí dice producía mucho, por todas partea había dice, ahora ya no hay. Con eso hacíamos adornos y collares para bailar *qina qina*, por eso cuando hemos llegado aquí nos habían dicho *mulluxas* diciendo ahora ya no hay eso, con brillos y perlas comprados nomas ya lo estamos haciendo. Nuestros abuelos tenían el pelo largo así como las mujeres, los patrones los han cortado, no éramos así como nos ves ahora, diferente éramos. Con pelo largo suelto dice que los abuelos bailaban *ch'unchu* como los lecos pues del lado de Yungas dice. Por Aucapata hacia Larecaja se va allá. Hasta ahora eso seguimos bailando, pero con pelucas pues.

El testimonio anterior, además de afirmar que los *mulluxa* o mollo se establecieron en el territorio actual, viniendo de algún lado, como lo han hecho muchas civilizaciones buscando territorio apropiados para la supervivencia. Además, muestra una evidencia de que los pueblos andinos quechuas y aimaras, han estado siempre en contacto e interrelación con los pueblos de las tierras bajas o amazónicas. En este caso, con la zona de pie de monte andino donde se ubican los lecos o *ch'unchus*,<sup>10</sup> como suelen denominarlos los andinos, pero también han mantenido relacionarse con las zonas altas o puna, donde se ubican las comunidades aimaras del sector del lago Titicaca, el lado peruano puneño, poblados quechuas *kallawayas* y otros. Lo anterior se muestra y se evidencia en sus prácticas culturales actuales relacionadas con la música y danza autóctona, donde se expresa el intercambio cultural que ya había desde antes de la colonia. En ese sentido, la fiesta de Santiago, que se celebra el 25 de julio en estos sectores de la cultura mollo y particularmente en Titikachi, se baila el *ch'unchu* y *awki auki*, músicas y danzas autóctonas que hasta ahora perviven como expresión de su identidad e historia local (Ver anexo 5).

Por otra parte, existen muchas investigaciones arqueológicas y antropológicas, por ejemplo, de Ponce (1979), Saignes (1985), Monroy Aliaga (2002) y otros que muestran ciertas versiones, posibilidades o hipótesis y afirmaciones respecto al origen histórico de la cultura mollo, por ejemplo, se dice que: es posible que la cultura mollo provenga de un grupo nómada de la selva amazónica. No se sabe si sus autóctonos, también llamados yungas, descienden de una antigua ola pobladora nacida en la selva (arawak, por ejemplo) (Saignes, 1985).

Sea cual fuese el tiempo de surgimiento, establecimiento y colapso o destrucción y su origen histórico, lo cierto es que existen evidencias de investigaciones arqueológicas como el Iskanwaya centro de la cultura mollo y evidencias prácticas vivas muy particulares

---

Antes dice que los abuelos iban a los lugares de los *ch'unchus* o lecos a intercambiar cuero de tigre y plumas por vaca (Conv. EQT, 1/11/2014-F10:8)

<sup>10</sup> Los *ch'unchos* de origen precolombino es un término que se usó también durante la colonia, despectivamente, para agrupar a diferentes pueblos indígenas del pie de monte andino. Ahora este término es usado por los quechuas y aimaras para referirse a los amazónicos, pero no tiene esa connotación despectiva. Al menos eso es lo que creo.

relacionadas por ejemplo con la música y danzas tradicionales y las prácticas agrícolas locales con un control de pisos ecológicos impresionantes que todavía perviven en la actual forma de vida de los mollo.

#### **4.1.2 Características socioculturales y económicas de Titikachi**

##### **4.1.2.1 Aproximación histórica**

Titikachi, etimológicamente viene de dos acepciones quechuas “titi” (pequeño animal felino de los andes) y “kachi” (sal). Los *ayllu runas* de Titikachi cuentan que sus abuelos cuando llegaron a este lugar, vieron a un “titi” bebiendo agua de una vertiente, al probar el agua sintieron que era salado. Por eso la comunidad se llama Titikachi. Además, “titi” es una forma de expresar el desagrado al sentir algo salado.

Actualmente, la comunidad de Titikachi pertenece al Chuma, identificada como pueblo de una reducción colonial, al igual que muchas comunidades de estas zonas, con el fin de controlar a los indígenas e incorporarlos al sistema de la *mita* y la encomienda (Ver anexo N°1).

Para el año 1952, una parte de las tierras de Titikachi pertenecían a cuatro pequeñas haciendas, y otra parte pertenecía a la comunidad. Con la reforma agraria, la tierra pasa a manos de la comunidad y ahora se tiene *sayañas* individuales y *aynoqas* de uso comunal. Es decir que no se pudo totalmente desarticular totalmente la comunidad originaria o *ayllu*.

Respecto a la situación legal de las tierras la comunidad de Titikachi, tiene título comunal TCO (Tierra Comunitaria de Origen). Sin embargo, al no estar reconocidos por la Constitución Política del Estado Plurinacional, hay una lucha y búsqueda de reconocimiento como nación Mollo que les beneficie social y políticamente para ya no seguir siendo divididos e ignorados en sus propio territorio. Los *ayllu runas* de Titikachi, se afirman como cultura y nación Mollo nombre e historia auténtica del lugar donde viven.

#### **4.1.2.2 Ubicación geográfica y estructura social organizativa**

La comunidad de Titikachi se encuentra ubicada hacia el norte de la cabecera de valle del Departamento de La Paz – Bolivia, provincia Muñecas, Municipio Chuma, Cantón Luqisani, a una distancia de 265 km. desde la ciudad de La Paz. Colinda al este con las comunidades de Tariskia y Mollo, al noreste con Llachiskia, al norte con Tiuluni y Chuata, al oeste con Chuma, Luquisani y Alajchi y al sur con Tikamuri (Ver anexo N°2 y 3). Titikachi es un *ayllu*, también denominado subcentral, agrupa a dos comunidades, Titikachi y Kurusi. Ambas comunidades o *ayllus* tienen sus propios autoridades o Jilaqatas. Titikachi agrupa a 95 familias afiliadas y 44 *sayañas* individuales o familiares por herencia ancestral.

Desde la reforma agraria de 1953, la organización sindical prima en la comunidad de Titikachi, al igual que en muchas comunidades rurales andinas quechuas, aunque todavía se mantiene formas tradicionales en el nombramiento y algunas funciones de sus miembros.

La organización política territorial por *sayañas* no solo es la base para la organización política local, sino también y principalmente para la organización productiva y el sistema de fiestas que tienen una estrecha relación entre ellas.

#### **4.1.2.3 Sistema productivo y control de pisos ecológicos**

Según Murra (1973) desde tiempos remotos precolombinos, en los Andes se practicaba un control vertical de pisos ecológicos, una forma de manejo del sistema productivo y económico a lo que denomina archipiélago vertical de relaciones interétnicas en reciprocidad entre núcleo y periferia, característico del mundo andino.

Cada etnia se esforzaba de controlar un máximo de pisos y nichos ecológicos para aprovechar los recursos que, en las condiciones andinas, se daban sólo allí. Aunque el grueso de la población étnica quedaba en el altiplano, la autoridad étnica mantenía colonias permanentes, asentadas para controlar los recursos alejados. Estas islas étnicas, separadas físicamente de su núcleo pero manteniendo con él un contacto social y tráfico continuo formaban un archipiélago, un patrón de asentamiento típicamente andino (Murra, 1973, p. 93 a 98)

Sin embargo, esta forma de manejo y control de pisos ecológicos, sistema de producción agrícola y economía local, en diversas partes del mundo andino, desde una visión de economía colonial y después la capitalista, ha reducido hoy en día los archipiélagos verticales a relaciones limitadas de trueque ritual o a intercambios estacionales. Se están perdiendo de esta manera uno de los mayores recursos andinos de organización económica, pérdida irreversible una vez consumada (Murra, 1973, p. 93 a 98)

Particularmente el territorio y ecosistema de Titikachi correspondiente a la cabecera de los valles se divide en tres zonas: alto, intermedia y bajo, que tiene sus propias características y que están estrechamente interaccionados entre sí. Su manejo y control está determinado por los ciclos climáticos y el calendario agrícola (ver anexo3).

En general, la vegetación de la zona está constituida por una rica y variedad de arbustos y pastos, animales silvestres, vertientes y riachuelos que bajan de la parte alta de los bosques húmedos más fríos bajan hacia los valles y bosques bajos. De esa manera, se mantiene húmeda durante casi todo el ciclo anual, donde la época seca es determinada por la ausencia de lluvias y no por la falta de humedales. Aunque en tiempo seco, las aguas de los riachuelos tienden a disminuir. Además, que también puede presentarse escasas de lluvias que también puede provocar sequías.

#### **4.1.2.4 Características socioeconómicas: Formas de reciprocidad y trueque**

La agricultura principalmente y la artesanía son la base del sistema económico productivo de la comunidad de Titikachi, que responden a una dinámica sociocultural que implica una serie de saberes y prácticas culturales que se heredan, transmiten, recrean constantemente y se practican bajo los principios de vida colectiva como es la reciprocidad que tiene que ver con el *ayni*, la *mink'a*, *t'inka* y el *yanasi* o turno.

Entonces, en la vida comunitaria bajo la lógica de la organización del *ayllu*, muchas prácticas socioculturales han pervivido por este principio de vida que es el *ayni*, ya que ella

permite y da oportunidad de vivir en comunidad, de pensar, sentir al otro y convivir con el otro. Ya que todos los *ayllu ruanas* tienen una obligación moral de trabajar y vivir en reciprocidad, y saber devolver el *ayni*. Esta forma de comprender el trabajo colaborativo, además regula la economía colectiva para evitar que unos acumulen más y otros no tengan poco, así no dar paso a las desigualdades sociales. No se trata de una idea de vida comunal, sino de un principio que permite caminar juntos, aunque en la actualidad por diversos factores, estas prácticas de reciprocidad se están perdiendo y en algunos casos resiniéndose.

#### **4.1.2.4.1 Trueque y ferias locales**

El trueque es un sistema económico ancestral de sobrevivencia colectiva que se practica desde siempre, como una forma de sustento alimenticio principalmente. Las comunidades aimaras de altura, como los llameros de puna occidental peruanos y bolivianos, durante la cosecha de maíz (mayo y junio) suelen llegar a Titikachi con caravanas de llamas cargadas de chuño, charque de pescado, sal, queso, papa, ropa etc., para intercambiar por maíz, huevos, miel de abeja, dulce de caña de maíz, etc. Y de la misma manera, los *ayllu runas* de Titikachi suelen realizar viajes a los mismos lugares donde proceden los llameros, estableciendo generalmente con ellos relaciones de compadrazgo. De esta manera se cuida la seguridad y soberanía alimentaria de un amplio territorio.

En Titikachi, la actividad del comercio local se realiza los días domingos en la plaza central, donde acuden o se reúnen personas de aproximadamente 14 comunidades aledañas de las secciones Chuma y Ayata. La característica principal de este comercio local es la compra y venta de productos como cereales, verduras y algunas variedades de la canasta familiar, pero también, aún se practica el trueque de algunos productos locales. Todo esto responde a una economía local que todavía tiene que ver con el trueque o intercambio de productos, y ahora también se está fomentando el comercio local e internacional de la arte local mollo.

#### **4.1.2.5 Características socioculturales de la comunidad de Titikachi**

##### **4.1.2.5.1 Runa P'acha: vestimenta tradicional mollo**

En la comunidad de Titikachi la vestimenta tanto del hombre y la mujer se denomina *runa p'acha*, aunque también existen una diversidad de vestimentas tradicionales que se utilizan y se lucen dependiendo de los tipos de músicas y danzas autóctonas que se interpretan de acuerdo de los tiempos y espacios festivos que corresponden principalmente a los ciclos climáticos y agrícolas.

En la actualidad en Titikachi, principalmente, son las mujeres quienes utilizan cotidianamente su vestimenta *runa p'acha*. Sin embargo, muchas jovencitas ya dejaron su vestimenta tradicional y ahora visten de pantalón, aunque algunas todavía se ponen su vestimenta tradicional para bailar en algunas fiestas de su comunidad, Algunas niñas llevan su vestimenta tradicional cotidianamente, pero hay otras que solo se ponen para las fiestas. Por otro lado, los varones en general, ya no están utilizando su vestimenta tradicional cotidianamente, y solo lo usan en fiestas. Ya hay pocos abuelos quienes todavía usan su vestimenta tradicional cotidianamente, y la mayoría de los jóvenes solo la usan en las fiestas de la comunidad. Los niños, en general tampoco la usan, a excepción de los *wawas* pequeños que llevan sus *ch'ullus* o gorros tradicionales. En general, la vestimenta tradicional es mantenida, conservada principalmente por las mujeres de la comunidad.

La vestimenta en sí misma, es un marcador de identidad muy ligado al territorio donde viven y se sienten legítimamente que son de ahí. Las diferentes prendas de su vestimenta tradicional son confeccionados por ellos mismos, ya sea de manera individual, con la familia, y colectivamente (*ayllu*-asociación de tejedoras) y tienen sus propios sentidos, significados y destinos dependiendo de sus usos ya sean cotidianos, festivos o para la venta, como veremos a continuación.

#### 4.1.2.5.2 Arte local: Awanay, p'itay y ch'ukuy

La artesanía y los tejidos son lenguajes simbólicos, otras formas de literacidades y registros narrativos e históricos que expresan su cosmovisión o visión de mundo y su cultura que tiene que ver con sus relaciones con la naturaleza, el mundo espiritual y sus relaciones sociales. Todo ello se muestra en los distintas saltas o motivos-figuras que se tejen en las diferentes prendas de vestir que componen el *runa p'acha* o vestimenta tradicional mollo y en los bordados de los distintos escenarios cotidianos, los paisajes locales y festivos hechos con delicadeza fina y cariño. Las formas de su manufactura, los materiales que se usan para ello, la combinación de los colores nos hablan de una cultura viva y latente que se afirma muchas veces silenciosamente en el cotidiano vivir, y otras veces con mucha fuerza y vitalidad en los espacios y tiempos festivos y rituales.

Los tejidos tienen sus espacios y tiempos de elaboración, por eso se habla de *jatun awanas* o tejidos grandes como los *punchus*, *chumpis* o fajas y *kapachus* o bolsos que se tejen en las casa en tiempos donde no hay mucha actividad agrícola; y *juch'uy awanas* tejidos pequeños como los *t'isnus* o watos, *tukillus* o cintillos, manillas y *ch'ullus* o gorros que se elaboran durante el pastoreo en tiempos también donde hay mucha actividad agrícola.

Los diferentes tejidos de Titikachi son de tres tipos y se conocen con distintos nombres en quechua, teniendo sus propias características y significados que sería interesante mostrar en posteriores investigaciones:

1. **Away o tejido tradicional:** *punchu* o poncho, *chumpi* o faja, *kapachu* o bolzo, *inkuñas* para fiambre, bayetas de tierra, *tukillo* o cintillos, *t'isnu* o watos y manillas. Los primeros tres se elaboran en un telar tradicional llamado *pampa suyu*, y los últimos tres en telar de cintura.

Los estilos y diseños de este tipo de tejidos son tres:

- **Pilia:** Un estilo de tejido más antiguo con diseños y colores menos vivos que expresa la energía vital de las abuelas, y generalmente son tejidas por ellas mismas.
  - **Doble kara:** Es un estilo y diseño más reciente con colores más vivos con figuras recreadas que expresan la vitalidad y el brillo de la juventud.
  - **Litra:** Es un estilo de tejido que permite hacer letras, además de las figuras. Por ejemplo, en las manillas. Son también colores vivos y las figuras son más pequeñas.
2. **P'itay** o tejidos a mano con palillos: *palaq ch'ullus* o gorros para hombres tejidos por algunos varones y mujeres. Estos *ch'ullus* llevan figuras o iconografías como *Kokos* que simbolizan a los ojos de las aguas y recuerdan la sensibilidad o el *waqay* llorar; las *apachitas* que son lugares de respiro y descanso que permiten seguir caminos muy largos; las *chaqanas* son símbolos que representan su pensamiento y vida comunal en *ayllu*. Este último símbolo no debe faltar en los tejidos de los *ch'ullus*, ya que sin ellos el hombre puede perder su pensamiento y visión de *ayllu*; los *chanan ch'ullus* para bebés, tejidos por las mujeres. Las figuras que se tejen en este tipo de *ch'ullus* se caracterizan por llevar flores dentro de cocos, para que las *wawas* aprendan a mirar la vida en alegría *kusiy kawsay*.
3. **Ch'ukuy** o bordado o costura se divide en dos:
- **Costura a máquina:** Algunas prendas de vestir del *runa p'acha* o vestimenta tradicional mollo se realizan a máquina de coser, como las *phantillas* o faldones, chamarras, *allmillas* o camisones largos, *chalikus* o chalecos y *kalzunas* o pantalones cortos.

- **Bordados a mano:** *llikllachawpi tinkupacha* o bordado de parte central de los aguayos, porta lapiceras, porta celulares, cuadros de paisajes locales en bayetilla, monederos, mochilas, etc. Los bordados son un tipo de artesanía tradicional que consiste en representar la vida cotidiana como: representaciones de distintos paisajes o escenarios de su entorno, ya sea figuras de animales, plantas, cerros, nevados, chacras, actividades agrícolas, sociales, textiles, escolares y actividades festivas autóctonas y patronales. Estas figuras se bordan con lanas sintéticas de distintos colores sobre una tela de bayeta de tierra o bayetilla sintética. Para una mejor visualización de las artesanías (Ver anexo N° 6)

#### **4.1.2.5.3 Música y danza autóctona en Titikachi: Calendario agro ritual, festivo y musicológico**

La música en la comunidad de Titikachi es considerada *kawsay* vida y al mismo tiempo cultura. Cuando se habla de la música y danza, se habla de su cultura que es una forma de vida colectiva que responde a una visión de mundo. La música y danza en la comunidad de Titikachi están ligadas a los ciclos climáticos y agrícolas. El ciclo climático se divide en dos: *Ch'aki pacha* (tiempo seco no lluvioso) de mayo a octubre, y *paray pacha* (tiempo lluvioso) de noviembre a abril. En ese sentido existen instrumentos musicales que se ejecutan en cada tiempo y espacio ritual festivo, que acompañan las campañas agrícolas de preparación de las tierras, siembra, aporques, cosechas, guardado de productos secos en las despensas, etc. A continuación mostramos un esquema de organización de tiempo y espacio agrícola relacionado con la música.

**CALENDARIO AGRO FESTIVO, RITUAL Y MUSICOLÓGICO DE LA COMUNIDAD  
TITIKACHI, CANTÓN LUQISANI, MUNICIPIO CHUMA, CULTURA MOLLO**

<b>CICLOS CLIMATICOS</b>	<b>MESES</b>	<b>TIEMPOS DE EJECUCIÓN MUSICAL</b>  (Fechas festivas autóctonas y patronales)	<b>MÚSICAS Y DANZAS</b>	<b>RITUALES</b>	<b>ACTIVIDADES AGRÍCOLAS Y OTROS</b>
	<b>MAYO</b>	Se toca en Corpus Cristi y fiesta de la de la Santa Cruz el 3 de mayo. Fiesta principal en Ayata	<b>WAKA O MUQU PINKILLU -WAKA TUSUQ O WAKA TINKI</b>	Agradecimiento y petición de fertilidad de la tierra y los animales  Ritual simbólico de compra de alasitas(miniaturas) en Ayata	Cosecha de papa, oca y papaliza  Trueque o intercambio de productos a nivel local en las ferias de los días domingos, y con comunarios de Rosas Pata, Puno-Perú  Pastoreo en lugares cercanos  Ya se empiezan a armar los tejidos para los <i>jatun awanas</i> o tejidos grandes
	<b>JUNIO</b>	Se toca desde Pascua hasta fines de septiembre. Su ejecución principal en la fiesta de San Juan 24 de junio.	<b>QINA QINA -QINA MOLLO</b>	Ritual de <i>Phichakuy</i> (hacer fogata) el 23 de junio  Ritual “en el Qillu Unu”, especie de vertiente donde hay illas de agua que fertilizan a los animales.  Agradecimiento y petición de buenas cosechas, abundancia, reproducción y bienestar de los animales	Tendido de papa y <i>kaywa</i> (especie de oca) para hacer chuñu  Cosecha de maíz, habas y arvejas  Se junta forraje para animales  Pastoreo en lugares cercanos  Se empieza a tejer los <i>jatun awanas</i> tejidos grandes

		Se toca desde inicios de junio hasta fines de septiembre. Su ejecución principal corresponde a la fiesta del tata Santiago el 25 de julio	<b>WIFANO</b> - <b>CH'UNCHU</b> Y <b>AWKI AWKI</b>	<i>Wiwana</i> o corrida en mulas y/ o caballos en la fiesta de Santiago el 25 de julio  Tiempo festivo de los animales de carga como: burros, mulas y caballos	Se pisa el chuño  Sigue la cosecha de maíz, habas y arvejas  Empieza la cosecha de cebada  Se guarda los productos secos en las despensas  Primera roturación de las parcelas cosechadas
<b>CH'AKI PACHA- TIEMPO SECO NO LLUVIOSO</b>	<b>JULIO</b>	Se toca desde principios de julio hasta finales de octubre, pero no en Todos Santos ni en época de lluvias, y esos meses no es tiempo de matrimonios	<b>SIKU</b> <b>KALLAMACHU-</b> <b>SARA SARA</b>	Ritual de matrimonio mollo que dura alrededor de una semana	Compra de animales de carga en Rosas Pata- Puno, Perú  Se teje los <i>jatun awanas</i> tejidos grandes
	<b>AGOSTO</b>	Se toca desde inicios de julio para la petición del frío para hacer chuño y <i>kaya</i> hasta finales de octubre. Su ejecución principal son los días 2 de agosto acto cívico y desfile por el “Día del Indio” y la resistencia y fiesta de Asunción el 15 de agosto que también es fiesta principal católico- andino en el municipio de Chuma	<b>LAWA</b> <b>SIKU-</b> <b>LAKITA</b>		Disminuyen las actividades agrícolas  Se intensifican las actividades textiles principalmente los <i>jatun awanas</i> tejidos grandes

<b>SEPTIEMBRE</b>	Desde inicios de julio hasta finales de octubre. Su ejecución principal es el 14 septiembre exaltación que también es aniversario de Titikachi y hay intercambios deportivos intercomunales	<b>SIKU AWARACHI -AWARACHI</b>		<p>Primeras siembras de maíz y <i>milli</i> papa (produce en tres meses)</p> <p>Pastoreo en lugares alejados de la comunidad en la zona de las <i>aynuqas</i> o <i>suyus</i> (comunales) y <i>sayañas</i> (individuales)</p> <p>Se concluye los <i>jatun awanas</i> tejidos grandes y se empieza a tejer los <i>juch'uy awanas</i>, tejidos pequeños</p>
	Desde inicios de julio hasta finales de octubre. Más que todo se toca en actividades deportivas intercomunales, entre comunidades aimaras de altura (provincia Muñecas y Bautista Saavedra) y comunidades de cabecera de Valles (provincia Muñecas). principalmente en el mes de septiembre y parte de octubre	<b>MISTI SIKU- SIKUREADA</b>		
<b>OCTUBRE</b>	Se toca desde principios de octubre hasta finales de marzo. Su ejecución preliminar a mediados de octubre. Ritual del <i>Jinch'anakuy</i> . Casi todo el mes de octubre	<b>SANTUS PINKILLU- KAMBRAYA</b>	Ritual del " <i>Jinch'anakuy</i> ", los hombres se topan hombro a hombro para medir fuerzas. Pronóstico de buenas o malas cosechas, de acuerdo a las fuerzas productivas vitales de las personas	Se intensifican las siembras de maíz , papa, arvejas y habas

<b>NOVIEMBRE</b>	Se toca desde principios de octubre hasta finales de marzo. Su ejecución liminal los días 1,2 y 3 de noviembre fiesta de las almas o Todos Santos	<b>SANTUS PINKILLU-KAMBRAYA</b>	<p><i>Waqaylli</i> .Rito infantil reclamar y llorar hasta hacer llover.</p> <p><i>Warisay</i>. Cánticos de <i>sipas warmi</i>, mujeres jóvenes solteras que se escucha el día del despacho de las almas, para que no se seque la producción</p> <p>Ritual de espera y despacho de las almas</p> <p>Petición de inicio de lluvias, agradecimiento y espera y despacho de las almas</p>	<p>Últimas siembras de maíz, oca, papa y habas</p> <p>Aporque de las primeras siembras de maíz.</p> <p>Se teje con mayor intensidad los <i>juch'uy awanas</i> tejidos pequeños</p>
<b>DICIEMBRE</b>	Desde principios de agosto hasta finales de diciembre. Su ejecución principal fiesta de concepción 15 de diciembre y san Gregorio 24 de diciembre	<b>SIKU ITALAKI-QANTU</b>	<p>Ritual en el <i>tullqa qucha</i> (lago yerno)en caso de sequías</p> <p>En caso de sequías no se toca el <i>siku italaki</i>, porque al soplar el <i>sinku</i> se puede espantar más las lluvias. Al contrario, se tocan los <i>pinkillus</i> que tienen una connotación de llamado de lluvias</p>	<p>Último aporque o <i>wachuna</i> de las primeras siembras de haba, oca y papa</p> <p>Cosecha de <i>milli</i> papa nueva que ha producido en tres meses, y se come papa <i>qhati</i> (papa nueva cocida con cascara)</p> <p>Confecionan nuevas prendas de vestir tradicionales para las fiestas venideras</p>

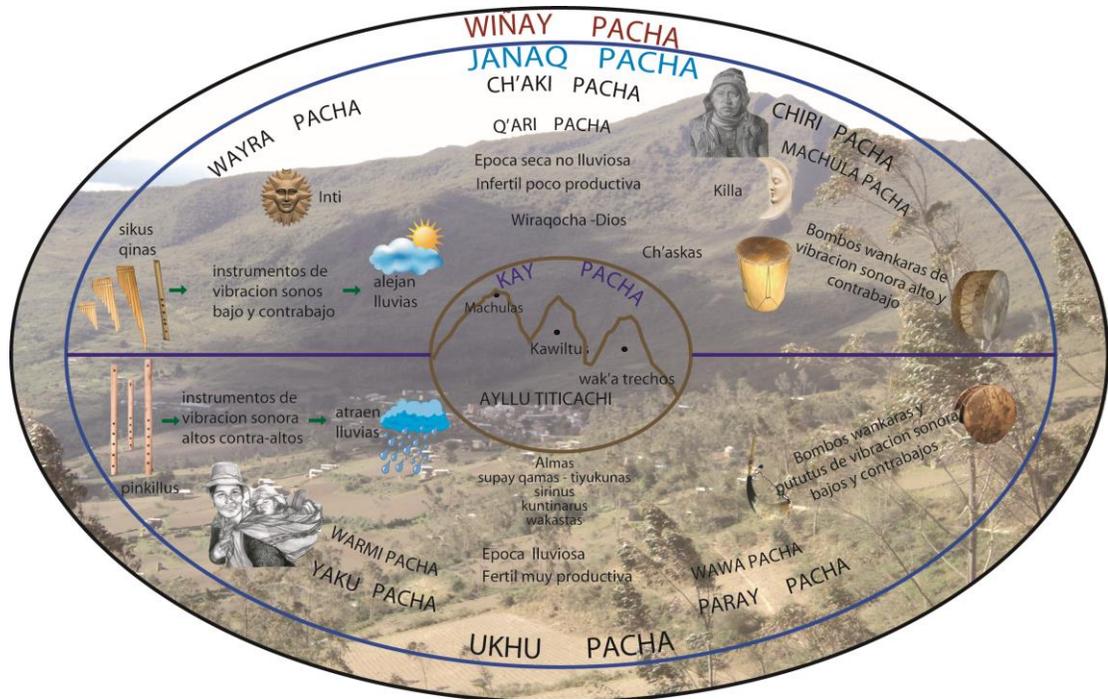
<b>ENERO</b>	Se empieza a tocar después de Todos Santos desde el 11 de noviembre más o menos hasta fines de marzo. <i>Musuq wata</i> (año nuevo) primero de enero y fiesta ritual de cambio de autoridades originarias el 3 de enero de reyes	<b>PACEÑO PINKILLU WIPHALITA</b>	Petición de lluvias y abundancia en la producción.  Petición de bienestar familia y comunal a los cabildos de las casas  Ritual de posesión de nuevas autoridades originarias	Últimos <i>wachumas</i> o aporques  Pastoreo en lugares cercanos  Se siguen tejiendo los <i>juch'uy awanas</i> o tejidos pequeños
<b>FEBRERO</b>	Se empieza a tocar después de Todos Santos desde el 11 de noviembre más o menos hasta fines de marzo. Fiesta de la mamita candelaria y los primeros productos en abundancia el 2 de febrero	<b>PACEÑO PINKILLU -WIPHALITA</b>	Agradecimiento a la <i>pachamama</i> y los <i>achachilas</i> por la abundancia en la producción	Culmina los aporques de las chacras  Cosechas de abundancia de los primeros productos como: choclos, papas y otros  Se saca los <i>taywa</i> o papas silvestres  Viajes de trueque o intercambio de productos a las zonas bajas, pie de monte amazónico con los lecos y mosetenes  Disminuye la actividad textil y se concentra en las cosechas y cuidado de los animales con forrajes

<b>PARAY PACHA- TIEMPO LLUVIOSO</b>	<b>MARZO</b>	Se toca en Carnavales en febrero o marzo	<b>SANTUS PINKILLU QOYQU PUKLLANA VERSU</b>  <i>Takakuna verso del carnaval machula</i>	-  Agradecimiento a la <i>pachamama</i> por la abundancia  Respeto entre compadres	Las cosechas se intensifican muchos más y casi no se teje nada  Es temporada de frutas más que todo de tunas y manzanas en las zonas cálidas más secos de la parte baja
	<b>ABRIL</b>	Se toca el día de Pascua en marzo o abril hasta el 24 de septiembre. Se toca el día de Pascua para el <i>watachus</i> o <i>preste</i> , o que pasa la fiesta por turno de <i>sayaña</i>  *Después de tentación durante 7 semanas no se toca ni se toman bebidas alcohólicas hasta la cuaresma porque es tiempo de guardar (influencia de la iglesia católica)	<b>QINA LORENZO TIWANAKU</b>	<b>SAN</b> -  Armado de <i>silu kurku</i> (especie de cruz que tien 12 partes que representa a los doce meses del año con sus productos correspondientes)  Pedido de paz, armonía y reciprocidad invocando al Cóndor Mamani cabildo de la comunidad.	Maduración del choclo, haba, lacayote y arvejas.  Cosecha de papa, oca, isañu, papaliza. Abonado de parcelas en la <i>aynuqa</i> o <i>suyus</i> para la posterior siembra de papa  Las cosechas y actividades agrícolas se intensifican muchos más y casi no se teje nada

**Fuente:** Elaboración propia en talleres comunales de diagnóstico y registro de músicas y danzas autóctonas en Titikachi, 2014 y 2015. Para ver ilustración ver calendario (Ultimo anexo)

El calendario que hemos presentado anteriormente es local, no es nada estático, ni fijo, es cambiante y depende de los movimientos climáticos y festivos. Algunas fechas festivas son movibles, por ejemplo, carnavales que puede celebrarse en febrero o marzo.

Cada música y danza tiene su propio instrumento que a la vez tiene sus propias características organológicas, sonoras y sentidos rituales donde sus formas de ejecución y acompañamiento hacen posible una simbiosis y armonía musical en la Pacha. En ese sentido, el caminar del tiempo en Titikachi tiene una lógica cíclica y encadenada, donde un instrumento que cumple un ciclo va a morir, y nace otro instrumento que también va a cumplir su propio ciclo. Por ello, se habla de instrumentos del tiempo de lluvias, e instrumentos de tiempo seco o ausencia de lluvias. Así, las energías sonoras se mantienen en equilibrio constante subiendo o bajando sus vibraciones, ya sean altas o bajas, que van a llamar o alejar a las lluvias. Cuestión estrechamente relacionada con el ciclo agrícola productivo. Como podemos ver en el grafico siguiente:



**Fuente:** Elaboración propia en base a saberes y conocimientos compartidos por los *ayllu runas* de Titikachi, 2014.

Los instrumentos como los *pinkillus* se tocan en tiempo de lluvias, por tener una connotación energética llamado de lluvias, sus sonidos estridentes rompen lo establecido hasta ese tiempo como seco e infértil poco productivo. Tienen la función de despertar los productos agrícolas verdes que no están pudiendo madurar, de invocar a las almas que vienen del *ukhu pacha* o espacio de adentro de la tierra, y que traerán las lluvias el día de la fiesta de las almas o Todos Santos. Por otro lado, los instrumentos como los *sikus*, *qinas* y wifanos se tocan en tiempo seco no lluvioso por tener una connotación energética de soplar las lluvias para hacer posible las cosechas.

Sin embargo, la música autóctona por ser comunitaria no es unísono o uni- instrumental de ejecución individual (músico individuo e instrumento), sino multi- instrumental y comunitaria, por lo que siempre se acompañan con *wankaras*, bombos, *cincerrros*, pututus, el wankay de las mujeres y la danza. Que también cumplen una función armonizadora.

La simbiosis y armonía musical no solo ocurre a nivel social en el *kay pacha*, sino en los tres espacios y tiempos que es la Pacha, como hacemos notar en el gráfico anterior. La lógica es que al igual que los *pinkillus* y *sikus*, las *wankaras* y bombos tienen distintas vibraciones sonoras que van desde contra altos a contrabajos. Las *wankaras* de vibración contra alto y alto acompañan a los *sikus* y *queñas* de vibración sonora relativamente baja y las *wankaras* y bombos de vibración sonora bajo y contrabajo acompañan a los *pinkillus* de vibración alta y contra alto. Así se intenta mantener un equilibrio en las vibraciones sonoras para no llegar a los extremos como sequías o exceso de lluvias.

#### **4.1.3 Situación sociolingüística**

En Titikachi se identifica y se reconoce tres lenguas: quechua, aimara y castellano. Los *ayllu runas* de alguna manera están obligados a aprender los tres idiomas, puesto que es un requisito importante para poder comunicarse, no solo entre ellos, sino también con otras comunidades aledañas ya sean quechuas o aimaras, y en las ciudades y escuela el castellano.

Hoy, después de los datos sociolingüístico presentados por Romero (1994), y 14 años después presentados por Quispe (2008), podemos darnos cuenta que la situación lingüística en estos sectores de la cultura Mollo, comunidad Titikachi, presenta indicios de desplazamiento lingüístico y cultural muy latentes. En el sentido de que todavía se escucha la lengua quechua en la vida diaria de la comunidad; aunque desde mi perspectiva, también es muy sentida y visible su pérdida gradual, en el sentido de que en la mayoría de los casos, su primera lengua de socialización de los niños, ya no está siendo el quechua sino el castellano. Todos los niños en edad escolar ya no están usando el quechua para comunicarse, y solo lo hacen en castellano, más que todo en los espacios escolares.

En la actualidad, después de 7 años de los datos presentados por Quispe (2008) con la presencia intensiva de la escuela que castellaniza, la electrificación rural que incorporó la televisión que transmite todo en castellano, la radio que transmite casi todo en castellano, el internet que es un mundo abierto al espacio de navegación que también se usa en castellano y la migración masiva que da posibilidad, no solo a los varones, sino también a las mujeres e incluso a niños a dejar definitiva o temporalmente su comunidad donde aprenden y usan más el castellano. En ese sentido, la lengua quechua está siendo desplazada por el castellano, y dejando de ser la lengua materna de los pobladores porque ahora los padres y madres de familia que han sido alfabetizadas en castellano, además de que migran constantemente a las ciudades donde aprenden el castellano, y prefieren hablar a sus hijos en castellano desde que nacen porque creen que así tendrán mejores posibilidades de aprendizaje en la escuela y mejores condiciones de vida social en las ciudades, y que el quechua lo aprenderán nomás en su comunidad con las abuelas y abuelos, que por cierto cada vez son más pocos. Los niños que son criados por las abuelas todavía tienen como lengua materna el quechua, pero son muy pocos. Este aspecto es importante tomar muy en cuenta, ya que no se debe olvidar que la lengua muere cuando los hablantes mueren y no lo usan.

En ese contexto, es muy importante tomar una conciencia lingüística colectiva antes que una lealtad lingüística. Reflexionar y saber lo que en realidad está pasando respecto a las lenguas y poner acciones conjuntas comunales participativas para revitalizar la lengua muy ligada casi inseparable de la cultura. Cuestión, que en mi opinión, no surge de las buenas intenciones de los planificadores sociolingüísticos, sino de la real conciencia de los usuarios llevados colectivamente hacia acciones concretas.

Se considera que la lengua puede ser revitalizada a la par de la revitalización cultural, ya que las prácticas culturales implican una fuerte interacción entre los abuelos, padres, jóvenes y niños. Donde los abuelos como hablantes quechua, transmiten los saberes y conocimientos culturales en su propia lengua, lo cual abre la posibilidad a los niños de aprender el quechua como L2, en caso del monolingüismo castellano y bilingüismo pasivo; y en caso de los jóvenes bilingües quechua castellano, con tendencia al desplazamiento de la lengua y cultura, es posible su vigorización. Una de las prácticas culturales que puede revitalizar la lengua es la música y danza autóctona (implica también tejido) que permite mirar el contexto sociocultural interconectado y en simbiosis con los ciclos climáticos y agrofestivos. La práctica de la música y danza autóctona, como reactivadora de la lengua es posible en su uso real práctico, mediante procesos de socialización y aprendizajes de las prácticas de los saberes culturales comunitarios, lo cual veremos en la parte de la propuesta educativa.

#### **4.2 LA MÚSICA ES UN TEJIDO COLECTIVO**

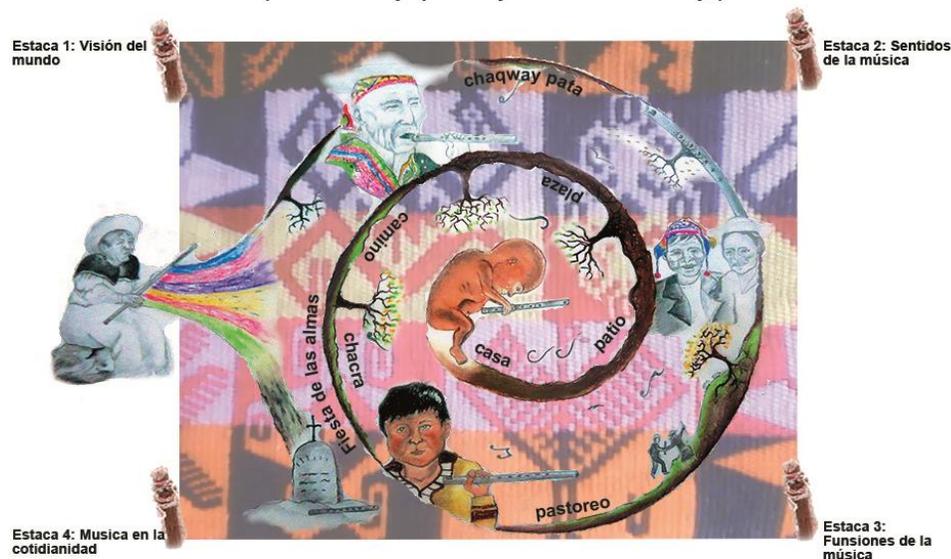
Empezamos el relato de nuestras convivencias compartidas en los trabajos de campo en la comunidad de Titikachi afirmando que *la música es un tejido colectivo* asociado a los ciclos vitales de las personas. Un concepto metafórico que permite una visión integral de la música que se teje en el *kay pacha*, territorio sociocultural y espiritual vivo, con la participación de las familias del *ayllu* colectivo (mundo humano) y protegido por sus seres tutelares como los *achachilas*, *kawiltus* y *wak'a* trechos (mundo espiritual) en una estrecha relación con la

naturaleza (mundo natural). De esa manera, se vivencia y se expresa la visión de mundo que nos permite comprender la vida y la educación comunitaria en la práctica viva más allá de la escuela.

Para comprender mejor esta situación, música como tejido colectivo, vamos a abrir el *q'ipi* o bulto de elementos contenidos en los testimonios, conversaciones y convivencias-observaciones en la comunidad de Titikachi y sus alrededores. Vamos a partir de la idea central que es el proceso de socialización y aprendizaje del *pinkillu kambraya* que da sentido y hace posible la figura musical que responde a un sistema de crianza y educación indígena comunitaria, punto que responde a los objetivos centrales de esta convivencia investigativa. Las cuatro estacas que van a sostener y tensar este tejido musical son: la visión de mundo (estaca1); los sentidos o las significados que tiene la música (estaca 2); las funciones o las cosas que se hacen con la música (estaca3); y la música en la cotidianeidad y las nuevas formas de interculturalidad incorporada que tiene que ver con las apropiaciones, hibridismos, recreaciones y amenazas socioculturales latentes o muy visibles, ya sean internas o externas a los que se expone la situación de la música como práctica cultural e identitaria viva (estaca 4).

## LA MÚSICA UN TEJIDO COLECTIVO

(Socialización y aprendizaje del Pinkillu Kambraya)



**Fuente:** Elaboración propia en base al testimonio ensoñado con Mama EQ. Idea original mía, dibujo Royer Franco y Diagramación Sara Runa Producciones.

Tomando en cuenta el dibujo anterior, podemos decir que no se puede comprender el proceso de socialización y aprendizaje de la música (tejido en espiral) en vacío, ya que su sentido responde al espacio y tiempo donde se ubican las fuerzas socioculturales, espirituales y naturales desde donde se explica y se vivencia la música como tejido colectivo. Las cuatro estacas son fuerzas y conceptos, en todo caso, ideas transversales que sostienen y tensan el tejido musical, y desde donde vamos a poder explicar mejor la idea central de la investigación, así como lo haremos notar a lo largo de este apartado.

#### **4.2.1 Procesos de socialización y aprendizaje del *pinkillu kambraya* en la fiesta de las almas**

La educación indígena en Titikachi se caracteriza por ser un proceso integral, colectivo y participativo donde la comunidad humana familiar, la naturaleza y las energías espirituales interactúan para criar la vida misma, reproducir y producir sus prácticas culturales, saberes y conocimientos en ese camino de ser *sumaq runas* o buenas personas, que es el fin o ideal de la educación comunitaria.

#### ***Sumaq runa kay* o ser buena persona**

El sentido de la educación indígena, más allá de la escuela, tiene que ver con la formación integral del ser *sumaq runa* o buena persona que vive en comunidad y que se socializa y aprende desde los principios de vida comunal como el *sumaq kawsakuy* o el convivir bien, que implica saber dar y recibir desde una lógica del *ayni* que tiene que ver con la colaboración o ayuda mutua ya sea: en los trabajos comunales y sociales; en las prácticas de reciprocidad y ritualidad del hombre con la naturaleza; en el tener respeto y cariño a todo ser viviente; el que todo tiene vida y es parte del TODO; el que todo tiene su par complementario (saber caminar en pareja) y tener familia; y el saber caminar con la música e identidad propia que es parte de sus vidas (sentido vital), donde la música lo es todo y sin ella la vida no tiene sentido.

### ***Sumaq phukuq runa kay, sumaq wankaq awaq warmi kay***

El ser *sumaq runa* o buena persona pasa principalmente por ser *sumaq phukuq runa* o ser buen músico (caso hombres) y *sumaq wankaq awaq warmi* o ser buena tejedora (caso mujeres). Desde una lógica de la complementariedad, en la que hombre y mujer tienen sus propios roles que hacen posible una vida en completud, donde ambos en convivencia posibilitan la regeneración constante de la vida, el eterno *wiñay* que es la *wawa*. Conocida esta noción de completud, en la concepción de los *ayllu runas* de Titikachi, como el *yanatin* que es el par complementario que da fruto a una *wawa*, *uywa* o cría único y diferente. Un nuevo ser que nace en un sentido “individual”, es *ch'ulla* impar o sin pareja, que durante su vida buscará también complementarse o hacer pareja y familia, en un sentido sociocultural y natural. Estos atributos de ser y estar *kay* en comunidad, no es una cuestión artística para mostrarse bellamente a los demás como un privilegio de uno mismo, sino pasa por una responsabilidad social de servicio a la comunidad manteniendo su herencia e identidad cultural ancestral a través de la música, las danzas y los tejidos que invitan a seguir practicando sus principios de vida comunitarios y que le hacen ser *sumaq ayllu runa* o persona que sabe vivir en *ayllu*. Ellos son reconocidos por la comunidad por su humildad y su saber *yachay*, y tienen la responsabilidad de saber socializar sus saberes a sus hijos/hijas y nietos/nietas.

Siguiendo la espiral o *muyu link'u* del dibujo anterior de la música como tejido colectivo donde se nace, muere y se renace eternamente con la música, a continuación describimos los procesos de socialización y aprendizaje del *punkillu kambraya* desde los espacios sacionaturales y espirituales de interacción, donde vamos a identificar y mostrar: las formas de socialización y aprendizaje; los participantes y sus roles; los saberes y las estrategias; los rituales de socialización; las capacidades y habilidades de aprendizaje; así como las intencionalidades educativas que se muestran como intrínsecas e ideales, y que se pretenden alcanzar en cada etapa de aprendizaje y de vida.

Dentro de las formas de socialización y aprendizaje de la música *pinkillu kambraya* en Titikachi identificamos algunos espacios de convivencia como: la casa, el patio, las orillas del camino, la plaza, la chacra, el pastoreo, el espacio ritual del *ch'aqway pata* y la fiesta de las almas en el cementerio. Los procesos de socialización y aprendizaje ocurren a nivel de ciertas dimensiones: ya sea individual o *yachaqakuy*; social o *ayllupi yachaykuy*; y la dimensión de conciencia que es el *sumaq k'anchaypi kawsay*. Dichas dimensiones son complementarias las cuales se alcanzan de acuerdo a la madurez de vida de las personas. Desde una dimensión individual, todos nacemos como seres únicos que buscan sobrevivir como cualquier *uywa* o cría, pero al ser sociabilizados dentro de un nicho cultural nuestro “ser” y “estar” *kay* adquiere una dimensión social de acuerdo a las convivencias que entablamos con los otros seres humanos, donde además cada quien debe cumplir los roles de “género y generacional”, reglas y normas de convivencia establecidas bajo patrones y parámetros culturales que guían nuestros comportamientos, pensamientos e incluso sentimientos, en este caso desde una lógica de vida en *ayllu* como parte de una convivencia colectiva *uywanakuy*. Es decir, que desde que somos *wawas*, los adultos nos crían y cuando somos adultos tenemos que saber devolver ese *ayni*, sirviendo a la comunidad y sabiendo criar a otros seres que son nuestros propios hijos. A medida que vamos creciendo y madurando como persona o sujetos sociales y espirituales de acuerdo a los ciclos de vida naturales, hay un momento de vida donde se alcanza un nivel de conciencia vital que consiste en estar listos para morir y dejarse llevar al *wiñay pacha* o pueblo eterno.

#### **JUK KAQ: RITUAL DE NACIMIENTO EN CASA**

#### **Pinkilluq waqayninwan paqarimuyku. Nacemos con el llanto del *pinkillu***

En la concepción de vida de los *ayllu runas* de Titikachi, el ser humano nace de la *mama wisa* o vientre materno con su *nuna kallpa* o energía o alma propia y su *k'anchay* o luz propia, se dice que es *musuq runa* o nueva gente que va a venir a esta pacha, al *ayllu*. Es un pasajero de vida que va llegar y se va a ir como todo ser viviente, en este caso humano. Por eso es importante el saber recibir a este nuevo ser y saberle criar, donde el saber cuidar es una responsabilidad

colectiva. Las mujeres de Titikachi nos cuentan que es importante saber cuidar los embarazos y establecer una conexión madre e hijo, ya que los *sumuq runas* son muy sensibles y captan todos los mensajes principalmente de su madre. Lo único que las mujeres desean cuando están embarazadas es que sus wawas nazcan sanitos y bien para que puedan sobrevivir en la vida, que nazcan completitos. Por eso las mujeres les hablan a sus wawas cuando están en su vientre y dicen: Sumaqa wiñarikuy waway kay wisitaypi, iskay ñawisituyuq, iskay makiyuq, iskay chakiyuq, sumaq umayuq junt'sqa paqarikunki musuq runa waway asu wawa kanki (crece bien en mi barriguita mi *wawa*, con dos ojos, dos manos, dos pies y buena cabecita, llenito y completito para que nazcas bien, para que te arrulle y te cuide) (Con.MV. 16/12/2014-F30:28). Entonces las *wawas* saben hacer caso y nacen completitos, fuertes y se adaptan rápido a la vida fuera del vientre.

Para las mujeres de Titikachi el *sumaq paqariy* o nacer bien es muy importante, y eso se logra en casa donde se hace un ritual de nacimiento de bienvenida, y amarre a la tierra del nuevo ser que llega a este mundo *kay pacha* (mundo terrenal) desde el *wiñay pacha* (tiempo y espacio eterno) y que describimos a continuación.

La casa es un espacio considerado un nido de donde brota la vida. Un espacio sagrado donde se cría la familia, donde se dan los primeros pasos en el aprendizaje desde las formas básicas y elementales como el hablar, comer y caminar, hasta ciertas prácticas culturales en el desarrollo de las actividades o tareas en el hogar, donde se asigna roles de género y generacional, pero también básicamente donde se socializa principios de convivencia colectiva como es el cariño, respeto a todo. En ese sentido, en la comunidad de Titikachi el nacimiento todavía es considerado un acto ritual de bienvenida de la *wawa* a la comunidad.

Al respecto, la hermana PV nos cuenta cómo es éste saber o práctica ritual del nacimiento:

Asu wawa nacikuqtinkamaqa pupunta warmi paqtinqa k'anallawan kuchunku qhari kaqtin pinkillu, siku tuquruwan kuchunku, mana malcriado kanapaq, cuchilluwa kuchukun chayqa lisu kanku nin. Parisata wasi chawpiman p'anpanyku kay pachapi wawa sumaqa kawsakunanpaq watasqa kanapaq man maytapis ripunanpaq, nitaq chay

pachanpi wañurananpaq, chayman churayku saritata mana mikhuna faltanampaq, rumiritutapis churaykullaykutaq mana unqurananpaq, coca cigarruta machulakuna, pachamama ima sumaqta uywananpaq cuidananpaq ah. Qhari wawita chayqa tukuy ima herramentitasta jap'ichinku. Sumaqta jallp'ata chaqrata llamk'anki waway nispa, juch'uy pinkillituta ruwasqitata miniaturitata jap'ichillankutaq, sikutapis ah. Sumaqta phukunki pinkilluta waqachinki waway nispa. Warmi wawa chayqa juch'uy awanitata wich'uñitantinta, k'aytituta lanitakunata, willmitakunatapis phuschkananpaq, tukuyimitata jap'ichinku. Sumaq awaq warmi kanki waway nispa, chanta chuwitakunata, mankitakunata juch'uycitullatataq jap'ichinku. Sumaqta wayk'unki waway nispa. (Conv.PV-18/06/2015-F32:7)<sup>11</sup>

Desde las concepciones culturales de los *ayllu runas* de Titikachi, lo que se hace al momento de alumbramiento de la vida es amarrar espiritualmente al nuevo ser o *asu wawa* (que necesita arrullos-desde el nacimiento a los seis meses), a esta *pacha* enterrando su *parisa* (placenta) bajo la tierra dentro de la casa con una serie de elementos simbólicos como granos de maíz, papa, arvejas, etc. para que no le falte la comida; hierbitas medicinales como el romero para que no se enferme; *k'intus* de coca (tres hojas de coca escogidas) y cigarro para que los abuelos y la *Pachamama* le protejan siempre; *llamp'u* (harina de maíz) que es el favorito de las energías espirituales; azúcar, mixtura y flores para que no le falte la alegría. Lo interesante de este acto ritual es que si la *wawa* nace varón, hacen un amarre al camino de la música y el trabajo agrícola haciéndole agarrar simbólicamente algunos instrumentos musicales en miniatura como el *pinkillu* (flauta de pan) y *sikus* (zampoñas andinas) para que sea buen músico o *sumaq phukuq runa*, y herramientas de trabajo agrícola en miniatura como azadones, picotas, arados, etc.), para que el niño sea trabajador. Si la *wawa* nace mujer, le hacen agarrar los elementos del tejido en miniatura como rucas, telares, ovillos de lanas para que sea buena tejedora o *sumaq awaq*

---

<sup>11</sup>Trad. Nace la *wawa* y cortan el cordón cuando es mujer, con un pedazo de cerámica rota, cuando es varon con un pedazo de tuquro de donde se fabrican los instruemntos, para que no sea malcriado y si se corta con cuchillo dice que bien malos saben ser. La placenta enterramos bajo la tierra al medio del patio de la casa, así amarramos a esta pacha para que no ande por donde sea y no muera pronto. Ahí ponemos maicitos para que no le falte la comida, ponemos romerito para que no se enferme, ponemos coca y cigarro para que los abuelos (antepasados) y la *Pachamama* le críen y cuiden. Si es varoncito saben hacerle agarrar herramientas de trabajo en miniatura. Bien bonito vas a trabajar la tierra y también la chacra waway saben decir y un *pinkillitu* o *siku* en miniatura saben hacerle agarrar. Vas a soplar bien y hacer llorar al *pinkillu* waway saben decirle. Si es mujercita saben darle una miniatura de tejidos, su *wich'uñita* mas, sus lanitas y vellón para hilar todo saben hacerle agarrar. Buena tejedora vas a ser waway saben decirle, también saben hacerle agarrar platitos y ollitas en miniatura, bien bonito vas a cocinar waway diciendo (Conv.PV-18/06/2015-F32:7)

*warmi*, y elementos de cocina en miniatura como ollas y platos para que sea buena cocinera. Luego, esos elementos rituales en miniatura son enterrados bajo la tierra junto a la placenta o *parisa* que es el hijo de la *pachamama* y hermano del recién nacido, siendo una forma de reciprocidad o *ayni* a nivel espiritual, que implica una relación de interdependencia entre el ser humano (hijo) y *pachamama* (madre eterna).

Desde el momento del nacimiento, las personas están entrelazadas con el *pinkillu* (caso varón), y con el tejido (caso mujer) y a medida que van creciendo, van aprendiendo a interactuar con la música, maduran con la música como personas, hacen familia y cuando termine su ciclo de vida humana mueren con la música. Al mismo, el hermano AQ argumenta diciendo:

Nacisqanchikmanta pacha juch'uy pinkillituwan kanchik, pinkilluwan wiñarqunchik, pinkilluwan warmita tarinchik, chanta pikillullawantaq phanpakapunchik ah. (Conv.AQ-16/12/2014-F30:31)<sup>12</sup>

Además, nacer en casa implica “nacer bien para caminar bien” ya que de la forma, el lugar y el tiempo en que se nace depende el destino de las personas, así como nos dice la hermana JO.:

Wawakuna wasipipuni paqarikunaku ah, wasipi paqarikunku chayqa sumaq puriyniyuq kanku, kay centropi nacikunku chaypiqa parisatapis wich'upuchkanku, alqumanchus qarankuchari imachuspi. Kunan timpuqa chhikata wawakunaqa alqu wich'usqa jinallataq kayman jaqayman puripunku, wakin kutimunku wakin mana malcriaduman tukupunku, manaña respeto kanchu, llakikuni maa (suspirando), ñawpataqa wawakunaqa mana wacharpanallachu kaq, sumaq uywana kaq, mana waqachinapischu kaq, chay ratu granizadapis jamuq, kunanqa wakin jovencitakunapis wacharpaytawan wawitakunataqa saqirapuchkanku, escuela man puripunaku kaptin, manachayqa jatun llaqtakunata trabajamusaq mana qullqi kanchu nispa puripunku, ñuqallaykutaq allchhikunataqa uywachkayku, ujinayan kay timpukunaqa. (Conv.JO-18/06/2015-F32:8)<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup>Trad. Desde que nacemos estamos con el *pinkillu* pequeño, crecemos con el *pinkillu*, encontramos a nuestra mujer, después con el *pinkillu* también nos enterramos pues. (Conv. AQ-16/12/2014-F30:31)

<sup>13</sup>Trad. Las *wawas* en la casa siempre deben nacer, si nacen en la casa tienen un buen camino en su vida, si nacen en el centro la placenta también lo están votando, tal vez le dan al perro, quién sabe. En estos tiempos, los hijos como perros botados y abandonados también de aquí para allá están andando, malcriados se están volviendo, ya no hay respeto, eso me da pena, antes el hijo, no solo era para parir, había que saber criar bien, no había que hacer llorar siquiera, ese ratito sabe venir el granizo, ahora las jovencitas saben parir y dejar nomas a sus *wawas* por seguir en la escuela o sino irse a las ciudades: voy a ir a buscar trabajo, aquí no hay plata, diciendo se van. Este tiempo ha cambiado mucho. (Conv.JO-18/06/2015-F32:8)

Esta práctica ritual no sólo define el tipo de persona y personalidad de las personas, sino que culturalmente se “predestina” a las wawas desde que nacen con los roles que deben cumplir en su vida social, lo cual implica una serie de responsabilidades y cuidados en sus prácticas de crianza. A esto, Rengifo (2003) ha llamado empatías de querencia que se muestra en el *ayllu* donde un grupo de parientes se protegen y amparan mutuamente. Pero también estas prácticas rituales de nacimiento, están siendo erosionadas por las prácticas de salud desde una visión occidental, donde los nacimientos se dan ahora en las postas de salud y que es cuestionada por las mujeres de Titikachi, más que todo adultas y abuelas, quienes todavía se resisten a ello. Se dice que esas formas de nacer fuera de casa, hacen que los jóvenes de ahora se encuentren perdidos y no saben bien su horizonte porque no han sido ritualmente amarrados a su comunidad.

Volviendo al tema los roles de género, estos están bien marcados, donde el varón tiene que ser buen músico y trabajador de la tierra-chacra y la mujer tiene que ser buena *wankadora*, tejedora y cocinera. Es interesante cómo los testimonios anteriores reflejan el ideal de persona que se forma en comunidad que implica crecer y madurar con la música, la chacra, la cocina y el tejido. Sin embargo, pudimos observar que si bien culturalmente se transmite los roles de género y generacional en distintas actividades productivas cotidianas, en la práctica no son tajantes en todo, sino que se comparten roles, por ejemplo, en la agricultura y el pastoreo, más no en la música, el tejido ni la cocina.

En una familia de 6 integrantes ocurre lo siguiente:

El canto del gallo es un despertador popular en la comunidad de Titikachi que suena todos los días a las 4 de la mañana. La mujer (mamá) se levanta y enciende el fogón para preparar la comida (desayuno) y merienda del día. El varón (papa) *piqcha* su coca mientras se lima las uñas sentado en una piedra cerca a la puerta de la cocina esperando que salga el sol, los tres hijos se levantan como a las 07:00 am junto con el sol. La hija entra a la cocina y ayuda a su madre a lavar platos, el hijo, primero se alista para salir de pastoreo y luego se sienta a lado de su padre mientras espera la comida, el niño pequeño llora y pide comida y la hermana lo atiende(le limpia el moco) y al mismo tiempo que ayuda a servir la comida, todos comen la comida de la mañana que generalmente es *papa wayk'u* o papa cocida sin pelar, mote de maíz y su mate de alguna hierba del lugar con pan. Todos se van al pastoreo con los animales y a hacer chacra (el espacio pastoril y la chacra están cerca uno del otro). El papá y la mamá se van a la chacra a deshierbar y los

hijos (varón y mujer se van al pastoreo), mientras el niño pequeño juega cerca al pastoreo y la chacra (se mueve en ambos espacios). Una vez que los animales (vacas, burros y chachos y algunas ovejas) más o menos han saciado su hambre, son amarrados y los hijos (varón y mujer) colaboran en la chacra. (Obs. p. 10/12/14-F20:5)

Podemos notar que los roles de género respecto a la actividad de cocina y cuidado de las *wawas* corresponde exclusivamente a la mujer, mientras la actividad agrícola no solo corresponde al varón como se trata de mostrar o delinear idealmente con el ritual de nacimiento. Más bien ocurre que tanto el hombre como la mujer realizan actividades agrícolas, así como el pastoreo que también es una actividad mixta.

Por otra parte, desde su función social, la música no es como otras actividades productivas y no sucede lo mismo. Aquí la división de roles es clara, ya que sólo hombres tocan y sólo mujeres *wankan* y bailan-danzan. En general, todas las mujeres saben hacerlo y las que no saben o no quieren, no participan y no son socialmente mal vistas, por así decirlo. Pero si el hombre no sabe tocar por algún motivo, es mal visto en la comunidad, y no por eso es rechazado sino que tiene la opción de danzar en este caso, la danza *pinkillu kambraya* con la *puluquera* (especie de escudo circular hecho de cuero de vaca) o tocar el bombo, *wankara*, que acompaña esta música.

Al parecer, la danza es abierta a hombres y mujeres, aunque los hombres prefieren tocar para no ser mal vistos. La música (tocar) está culturalmente restringida solo a hombres, así como el *wankay* exclusivamente para mujeres. Así, hombre que *wanka* sería visto como mujer o maricón, y mujer que toca algún instrumento sería vista como marimacho o varonil, como afirma el hermano AQ:

Los hombres tocamos siempre pues, sino, nos miran mal, dicen: ayyy warmichina kayqa mana phukuyta yachanchuqa wankanah ah warmijina ninku ah, maricon sinaqa ninku, pero tusunaqa tusuykupuni, pero preferible tocar siempre, así nos sentimos bien pues, wakin mana tokayta yachaspaqa puluquerawan tusunku manchayqa wankarata tukanku, imatapis nichunku mana qhawachikuyta munakuchu, jinallataq warmitaqa phukuyta munaman chayqa marimachu ninkuman ah (riéndose). Así es aquí, chay phukunawan

runayay wiñakuyku madrurakuyku, jina sumaq wiñaq runa kayku phukunata yachaspa. (Conv.AQ 16/12/2014-F30:27)<sup>14</sup>

En ese sentido, la música es parte de hacerse *runa* o persona con ciertos roles y formas de comportamiento social que es aceptado, rechazado o incorporado por la comunidad. Ahí la función social de la música que se marca desde el nacimiento y se va aprendiendo mientras va madurando o haciéndose persona de bien o *sumaq runa*, pero siempre en crecimiento *wiñay*.

### **ISKAY KAY: EL PATIO DE LA CASA**

#### **Sumaqta qhawaspalla uyarispalla yachakuyku. Mirando y escuchando biencito nomás aprendemos**

Una vez que hemos nacido, en la casa empiezan con más fuerza los primeros pasos en el desarrollo sensorial, cognitivo y psicomotriz. En este espacio aprendemos a escuchar y distinguir los primeros sonidos de la propia casa como la voz humana, ruidos en la cocina, descubrir los olores, los sabores, las texturas y formas de las cosas que vamos tocando, los sonidos de los animales más cercanos como perros, gatos, gallos, burros, ovejas, etc. con los que convivimos.

El patio de la casa es un espacio ritual de convivencia familiar ampliada donde se realizan fiestas sociales (cumpleaños, promociones, matrimonios, bautismo, *chukcha ruthuku* o corte de cabello, *mañaga* o pedida de mano). En este espacio, la *wawa* desde que nace se socializa en sus propias costumbres o prácticas culturales. Es el espacio más cercano donde la *wawa* gatea, juega y está presente escuchando, observado e “imitando” el mundo social adulto y el mundo natura. Es importante cómo en este espacio ritual festivo, que es el patio de la casa (la casa misma), las *wawas* son socializadas y aprenden a convivir con la música de manera muy natural e intentan reproducirla a su manera.

---

<sup>14</sup> Trad. Los hombres tocamos siempre pues sino, nos miran mal, dicen: ayyy este debe ser mujer no sabe soplar tocar), debe *wankar* pues como mujer, dicen pues, maricón debe ser dicen, pero de bailar bailamos siempre, pero preferible tocar siempre así nos sentimos bien pues, los que no saben tocar danzan con *poluquera* o sino tocan el bombo, digan lo que digan, no se quieren hacer mirar mal. De igual manera, a la mujer que quiera tocar le pueden comparar con el hombre pues (riéndose). Así es aquí, con la música crecemos, maduramos y con eso nos hacemos buenas personas sabiendo tocar bien. (Conv.AQ -16/12/2014-F30:27)

El día 1 de noviembre en el patio de la casa de una familia, mientras los músicos se alistan para ir al cementerio al despacho de las almas, los músicos se visten y prueban los sonidos de sus instrumentos. Una *wawa*, de aproximadamente 8 meses, se toca los labios con su dedo índice y hace *-brrr brrr, brrr* repetidas veces mientras está *hallando* o descansando sobre las faldas de su madre, al escuchar el sonido de un *pututu* que tiene un sonido vibrante por estar hecho de hojas de *quntupa*. Esto me llama mucho la atención porque, al parecer, la *wawa* estaba intentando reproducir el sonido del *pututu*, pero en ese momento me acuerdo que la mayoría de las *wawas* a esa edad hacen ese sonido vibrante generalmente cuando están acostados de espaldas o en posición fetal. Entonces, pregunté a su madre por qué su *wawa* hace ese sonido y me dice: Jinatapuni wawakunaqa jallp'a may uqhuta brrr brrr nichkan chayta uyarispa jinata brrr brrr nichkallankutaq ah, gustan chay jamakapi tanqasqa jina thallakunku ah (así siempre hacen las *wawas* cuando escuchan el movimiento y sonido de la tierra y eso les gusta, es como estar descansando y columpiando en la hamaca pues). Me doy cuenta que las *wawas* tienen una sensibilidad auditiva impresionante y podía sentir (escuchar) la vibración de la tierra provocada por este instrumento musical que es el *pututu* que es parte de la armonización musical del *pinkillu kambraya*. Esa sensibilidad sensorial que los adultos generalmente ya no la tenemos. (Obs.p.01 /11/2014 F2:10)

Me queda claro que esta actividad sensorio motriz de producir el sonido “brrr” no sólo lo hacen las *wawas* de Titikachi, sino también otras *wawas* de otras partes u otras culturas, pero quizá más que todo lo hacen las *wawas* de las áreas rurales, ya que el medio natural les permite eso y no tanto así, en medios urbanos donde hay un bombardeo de sonidos artificiales y generan contaminación acústica. Esta capacidad sensitiva sería uno de los primeros signos de cómo el ser humano percibe los sonidos y los reproduce para su agrado de distintas formas, ya sea con sus sentidos mismos (dedo y labios), utilizando elementos de la naturaleza o los instrumentos musicales fabricados por el hombre mismo.

Entonces, el *asu wawa* o recién nacido pasa por un proceso de socialización cultural y ritualmente direccionado que se inicia con el ritual de nacimiento, donde su proceso de aprendizaje es muy natural, sensitivo e instintivo por lo que tiene una alta capacidad sensitiva. En este proceso, la *wawa* se socializa con cariño dentro del núcleo familiar principalmente: Madre, familia, *ayllu* cercano o parientes y sus seres protectores del lugar. A medida que va creciendo, se hace *muchu wawa* (de 6 meses a 3 años), por su capacidad adaptativa y su capacidad de asombro incorpora muchos más sonidos en su repertorio acústico. En estos espacios como la casa y el patio de la casa, las *wawas* escuchan e internalizan los sonidos que se producen en su

entorno que le va a ir preparando y ejercitando muchos más su sensibilidad auditiva y visual para sus siguientes procesos. La intencionalidad vital en esta etapa es el *susirarikuspa kawsay* o vivir en alegría.

#### **KIMSA KAQ : LAS ORILLAS DEL CAMINO**

#### **Ñan kantupi pukllaspalla yachakuyku: Jugando a orillas del camino nomás aprendemos**

Si bien este espacio, *ñan*, camino, es un lugar de tránsito de la gente, los animales y, en algunos casos, de las movilidades, es también un espacio de encuentro y recreación libre entre niños vecinos, donde una vez cumplida con las tareas colaborativas, ya sean domésticas, agrícolas o ganaderas, los niños se juntan para jugar diversos juegos que varían de acuerdo a las épocas del año, es decir que no todo el tiempo las *wawas* juegan lo mismo. Así como hay calendarios agrícolas y festivos, también hay calendarios de juegos tradicionales infantiles muy relacionados, en este caso a épocas festivas que sería interesante registrarlos en otras investigaciones.

Antes y después de la fiesta de las almas o todos santos, las *wawas* juegan imitando las actividades festivas de los adultos llamado *fiesta pukllay*. No hemos podido apreciar actividades de juego de los niños relacionados con la música antes de esta actividad festiva, pero sí durante y después de la fiesta. El “durante” lo explicaremos más adelante cuando abordemos el proceso festivo mismo. Ahora mostraremos cómo, después de la fiesta de las almas, las *wawas* reproducen en sus juegos lo que vieron en la fiesta de las almas y van ejercitando roles en sus relaciones entre pares, que luego cuando sean adultos les servirá para convivir y servir en su comunidad:

En la comunidad de Titikachi, unos pasos más allá, hacia Ticamuri a orillas del camino, cuatro niñas entre 4 y 7 años juegan a la casita, pero al acercarnos más, nos damos cuenta que están jugando a la fiesta de las almas o Todos Santos porque armaron nichos con piedritas, pusieron cruces y flores y ahora están preparando la comida para invitar a los tíos y músicos que ya vuelven a la plaza central y luego visitaran a las casas para seguir festejando. Dos de ellas llevan *phantillas* o faldones y las otras dos niñas están vestidos con buzos o pantalones. Las que llevan *phantillas* se cargan a sus muñecas que son unas

piedras rectangulares y bailan y las otras dos niñas que no llevan *phantillas* sirven comida y chicha que son piedritas que hacen de papa y maíz, algunas hierbas y flores que hacen de ensalada, mientras un niño más o menos de 6 años pasa por el camino arreando con palo grande a sus chanchos. La niña más pequeña le detiene y le invita comidita en una piedrita plana que hace de plato con hierbas, flores picadas y un poco de tierra. El niño acepta y se sirve rapidito su comida y dice: ayyy rico muchas gracias *walipacha* (bien está). Las otras niñas le invitan al niño a que tocará, el niño acepta la invitación pero antes va a asegurar a sus chanchitos. Mientras siguen sirviendo la comida y chicha a sus tíos y tías (imaginarios) que han llegado a visitar a la casa van diciendo:

¡Tío ¡ ¡tía ¡sírrete pues gracias por visitar, mi marido se ha muerto pues, bien bonito hemos despachado a las almitas, munayllata ch'allarikunchikmari upyarisun ah(bien bonito nos ch'allamos tomaremos pues-hacen que beben chicha). Luego las niñas que llevan *phantillas* se arreglan para bailar ayudadas por las que están con buzos (dicen que ellas son sus hijas grandes). Así cargadas de sus *wawas* van bailando dando vueltas en sus propios sitios, después de unos 15 minutos, el niño que fue a asegurar sus chanchos vuelve con un palito que hace de su instrumento y se acopla a la fiesta tocando y las niñas ya están borrachitas y siguen bailando como cayéndose y conversan así:

Niña 1: (habla y actúa como mareadita) ayy compadre habías venido toca pues tu *pinkillu* qharichu kanki manachu nichu runa kanki (eres hombre o no, parece que no eres persona).

Niña 2: May llakiyta kaypi upyachkayku tio tukariy ah (una penita aquí nos estamos tomando toca pues tío- le invita chicha en una piedrita que hace de tutuma o vaso).

Niño: Yastá ch'allarisun ah tías (está muy bien vamos a ch'allar pues tías) (bebe la chicha y se pone a tocar su palito que hace de *pinkillu*) (Obs.p.10/12/14-F20:2)

Como hemos visto, en este juego o *fiesta pukllay*, las *wawas* con toda naturalidad se comportan como adultos pero a su manera de ser niños, realmente asumen el juego como algo real. Para ellos, este juego es la fiesta misma. Está claro que no sólo es un juego, sino una fiesta infantil donde las *wawas* imitan a los adultos, pero no a manera de burla o teatralizado sino que se meten tanto en lo que están haciendo y le sienten con toda naturalidad como una actividad real donde por si mismos pueden organizar todo el proceso festivo con autonomía propia.

Todo empieza cuando salen de sus casas al atardecer y se organizan para jugar, se distribuyen roles de acuerdo a lo que han ido observando la vida adulta en la fiesta, así los hombres tocan y las mujeres bailan, *wankan* y preparan la comida. Si bien hay juegos donde son marcados por sexo, solo entre niños o solo entre niñas, como identificó Romero (1994) en su

estudio con niños titikacheños, a los que denominó *ch'ikis* o inteligentes. Este juego festivo o *fiesta pukllay* integra a niños y niñas cumpliendo sus propios roles de manera dividida, donde niños y niñas cumplen roles específicos, pero al mismo tiempo compartida porque se trata de un juego festivo que agrupa a todos como parte de “su *ayllu infantil*”.

El hecho de que los niños se expresen como adultos o utilicen las mismas palabras no es una simple forma de imitar, sino una forma de internalizar y vivenciar en la práctica los conceptos y visión de mundo de su comunidad. Por ejemplo, en la conversación anterior, cuando una de las niñas le dice al niño: “a ver toca compadre, eres hombre o no, eres persona o no”, vemos que desde pequeños asumen que la música es parte de hacerse y ser personas, y que corresponde a los hombres; y que el tejido, es parte de hacerse y ser personas y que corresponde a las mujeres, y cómo en estas formas de concebir la música, también hay ciertas regulaciones sociales cuando dicen que las mujeres no tocan o que los hombres no *wankan*.

#### **TAWA KAQ: LA PLAZA**

##### **Plazapi pukllaspalla yachakuyku. Jugando en la plaza nomas aprendemos**

La plaza es un espacio de convergencia o encuentro social donde se reúnen las personas, ya sea en la feria local con la venta e intercambio de productos agrícolas y otros productos de la canasta familiar, en algún evento social de inauguración o entrega de algún proyecto social o en las fiestas sociales y rituales, etc. La plaza también es un espacio de recreación donde las y los abuelos se reúnen para conversar, los jóvenes se reúnen para enamorar y conversar entre ellos y las *wawas* se juntan para jugar distintos juegos.

Los niños juegan a bailar y tocar, emiten sonidos de música en la plaza central. En la plaza se ve y se escucha a un niño como de 3 años tocar un ritmo de banda con una botella de plástico-ratatata ratatatata, chis chis (hace sonar) y va convocando a sus amiguitos para formar su banda de música a manera de juego, donde tocan sus instrumentos que son las botellas, latas y palos. (Obs. 05/12/14-F16:1)

Podemos constatar que la plaza es también un espacio de aprendizaje de la música donde los niños, se organizan y se desenvuelven para tocar algún instrumento a manera de juego donde

no interviene el adulto, sino lo más básico de los elementos que pueden producir algún sonido ya sean: palos, botellas, latas, sus propias voces y el movimiento de sus cuerpos. Recursos que están en su medio y no necesitan de una planificación formal de aprendizaje dirigido por un adulto, sino un proceso de auto- aprendizaje en la práctica, donde aprenden o ejercitan a “tocar tocando” aunque no se trate de un instrumento musical propiamente dicho. En ese sentido, la idea pero “no consciente” es experimentar con naturalidad, de manera creativa y espontánea, distintos sonidos siguiendo una melodía que han escuchado tocar a los adultos en alguna fiesta, como es la banda en este caso, y así ejercitar su sensibilidad musical desde *wawas*.

Podemos decir que eso de “imitar” la música que escuchan en su comunidad utilizando cualquier elemento u objeto que produzca sonido, es lo característico de cualquier niño y no necesariamente de un niño titikacheño. Lo interesante es que en esta experiencia, los niños titikacheños no exigen a sus padres que le compren un instrumento musical para hacer música o juguetes musicales. Tampoco los padres tienen esa prioridad de llenarles de instrumentos musicales para que ellos se desarrollen como músicos, sino que la genialidad de las *wawas* titikacheñas nace justamente de esa falta de atención musical de proporcionar todo para que sean músicos. Los niños se ingenian para reproducir la música con alegría y se divierten porque para ellos es un juego en medio de un mundo adulto, que vive todo el tiempo con la música y en fiestas. Se trata de un proceso de aprendizaje práctico y vivenciado creativamente. Esta forma de socialización, según Romero (1994) corresponde a un desarrollo de una inteligencia práctica, propio de ser un *ch'iki* o inteligente, donde se aprende a “hacer haciendo” o experimentando.

Por otro lado, en otra ocasión, hemos visto bailar-danzar a un niño como el cóndor en una fiesta de promoción del colegio *Luqisani*, en la cancha que es un espacio público similar a la plaza central.

Empieza la música autóctona y un niño alrededor de 6 años que estaba jugando con un palo de caña hueca detrás del muro de adobe, que esta hacia el oeste de la cancha de la escuela, sale bailando como cóndor usando su palo de cañahueca como alas que están sobre la espalda, la cual sostiene con sus manos. Hace movimientos de vuelo de cóndor

al ritmo de la música autóctona *sikureada* y va dando vueltas alrededor de la cancha. (Obs.p.03/12/14-F14:4)

Podemos notar que en la comunidad de Titikachi hay una versatilidad musical que se practica desde muy pequeños, al parecer sin ningún conflicto, hay un proceso de incorporación y adaptación a cualquier género musical, lo hacen a su manera de ser niños ya sea jugando, imitando o disfrutando el momento de ser niños.

En los espacios de socialización como las orillas del camino y la plaza, los elementos de aprendizaje vienen de su entorno más próximo como son piedras, palos, flores, tierra, botellas, etc. Quienes participan en este proceso son niños y niñas cumpliendo sus propios roles de adultos como: ser mamá, hijas, músicos, tíos y tías. Esta forma de socialización entre pares, niños y niñas pasan por un proceso de autoaprendizaje no adultocéntrico, a pesar de que el mundo adulto es su referente de imaginación y recreación en sus juegos.

En esta etapa o ciclo vital los *p'uru wawa* (ya puede estar al cuidado de sus hermanos mayores) entre 3 a 8 años aproximadamente, pasa por un proceso de socialización natural y espontáneo donde aprende jugando con sus pares y hermanos e imitando el mundo festivo adulto. Es cuando puede poner en práctica mucho más su sensibilidad auditiva y visual imitando *yachapakuspa* los sonidos y melodías musicales de su comunidad. Su habilidad y plasticidad corporal le permiten reproducir por ejemplo, el baile, tal cual lo hacen las mujeres adultas en caso de las niñas. La intencionalidad vital y natural en este proceso y juego festivo es el ser y hacerse *ch'iki* o inteligente.

### **PHICHQA KAQ: LA CHACRA**

#### **Chakra patapi pukllaspalla yachakuyku: Jugando en la chacra nomas aprendemos**

La chacra es un espacio de crianza de las plantas y animales que convoca la colectividad humana y natural. En este espacio, los niños imitan los sonidos de la música que escucharon en las fiestas o en la radio, imitan los sonidos de los pájaros y los vientos mientras colaboran en las faenas agrícolas y chacareras como el sembrar, deshierbar, aporcar, etc.

Una niña de 7 años que ayuda a su madre a aporcar la chacra que se encuentra en el área del cerro *jut'araya*, como a 2 horas de caminata desde el pueblo de Titicachi. En el camino, la niña *wanka* ritmos de *kambraya* e imita los sonidos de los pájaros y el viento, wayaya wayaya wayayaya waya wayayayay wayayayay wayyyy ya ya ya, chiu chiu (riéndose). (Obs.p. 10/12/14-F20:3)

Un niño que tiene aproximadamente 7 años colabora a su madre en el trabajo de deshierbe de oca y papa liza mientras va silbando ritmos de *kambraya*. (Obs.p. 10/12/14-F20:3)

En la chacra, las *wawas* observan y escuchan los sonidos de la naturaleza y los animales y las van repitiendo o reproduciendo con sus voces. Las niñas van *wankando* alrededor de la chacra y los niños *khuyunku* o silbando. Este medio natural es inspirador para los niños, ya que no lo hacen en cualquier lugar con tanta soltura, en este espacio las *wawas* sienten esa libertad de soltar el *wankay* y el silbido *khuyuy* porque en general se encuentran con sus familiares con quienes se sienten a gusto.

Además, en el tejido musical autóctono también participan ciertos elementos de la naturaleza. Así como nos dice y argumenta el hermano SM, que la música no se teje bien si no se sabe contemplar los sonidos de los vientos, las aves, las nubes, las estrellas, el sol y la tierra misma.

Sumaqa phukunapaq, sumaq phukuq runaqa kanapaq phuyuq puriyninta sumaqa qhawana, chay pacienciawanchis, waira jamuqtin uyarina, chay ninrita afinapuwanchis, p'isqukuna takirinku chayta uyarispa yachapayarina, jinamanta pulmunta ejercitana, tutapis ch'askakunaq lliphiyninta qhawana jinata phukuyta k'ancharichinapaq, inti k'anchaynintapis qhawana, mam killatapis qhawallanataq k'anchayninku ñuqaychiswan khuka kananapaq. Chaywan kallpachakuna sumaq phukuy llusinanpaq juch'uymantapacha chayta yachakuna, o sino mana allin phukuqchu kanki jinallataq warmikunaqa mana chay ratuchu awayta ruwarpanku juch'uymantapacha tukuyima uywitata, p'isqitukunata, waq awanapi figuritasta qhawaspaspa entrenakunku ah jinallataq phukuna kachakan ah. (Conv.SM-17/12/2014-F30:26)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup>Trad. Para soplar bien los *phukuq runa*, hay que saber contemplar el caminar de las nubes, eso nos da paciencia, saber escuchar el sonido del viento, pues eso afina nuestro oído, escuchar el canto de los pájaros e imitarlos, así ejercitamos los pulmones, en las noches hay que saber mirar el brillo de las estrellas para que así igualito hagamos brillar nuestra música, hay que saber observar al *inti* y la *mama luna* para que su luz nos acompañe siempre. Con eso hay que fortalecernos y hay que aprenderlo desde pequeños para ser buenos músicos y buenas personas, si no, no seremos buenos músicos. De igual forma, las mujeres no aprender a tejer ese ratito, ellas también entrenan sus manos al estar en contacto con las lanas y los tejidos, y sus ojos al estar todo el tiempo mirando las figuras y estar mirando los animalitos y la vegetación del lugar para luego tejer bonito. Así igualito es pues la música. (Conv. SM-17/12/2014-F30:26)

Dentro de las modalidades de aprendizaje local en Titikachi, se habla del *sumaq qhaway* o saber mirar biencito, en un sentido de una visión contemplativa del entorno. Los niños desde muy pequeños, por estar en interacción y contacto con la naturaleza, han desarrollado una agudeza visual y auditiva ya sea observando las estrellas, los ríos, los vientos o escuchando a los pájaros y otros animales de su entorno. Este ejercicio natural como parte de su vivencia tiene un sentido espiritual en su desarrollo de aprendizaje tanto de la música, en caso de los niños y del tejido en caso de las niñas. Las habilidades complementarias del hacer música y del tejer no surgen de la nada, sino que vienen de la naturaleza, de su fuerza, de su sabiduría, que es compartida con los humanos. En ese sentido, los hombres y mujeres aprenden a “hacer brillar” la música y el tejido mirando el brillo de las estrellas y la luna, aprender a tocar y *wankar* escuchando los sonidos de los vientos, el agua y las aves. A estas formas de aprendizaje, Rengifo (2003) las ha denominado el aprender en sintonía y conversación con la naturaleza.

En una ocasión, pudimos observar que los niños alrededor de las chacras imitan los sonidos de los pájaros y hacen soplidos con la neblina (meten aire en los pulmones y sacar el aire desafiando a la neblina como jugando) mientras contemplan el movimiento de las nubes en los atardeceres. Así, un atardecer semi nublado dos niños juega en la chacra donde conversan y juegan así:

N1: Jamuy (ven) Rodrigo (mientras mete el aire a su pulmones y expira sacando el aire y soplando a la neblina y lo hace varia veces) mira lo que estoy haciendo sale humo de mi boca (sopla haciendo movimientos circulares), kunan qan (ahora tu) haber (riéndose).

N2: a ver, escucha ese pajarito, chiu chiu dice (ambos ponen mucha atención e imitan los sonidos que imiten los pajaros) chiu chiu y van correteando alrededor de la chacra levantando los brazos como si volaran y se detienen por un momento.

N1: Qhaway jaqay jatun yana phuyuta kuyurarikuchkan jamurichakan (mira esa nube negra se está moviendo y está viniendo)-se admiran al ver la nube negra que se acerca a la comunidad y hacen como si escaparan lentamente, pero dicen que ellos son también nubes.

N2: Ama ayqinachu (no escapemos) y - empiezan a soplar la nube con fuerza para alejarlo.

N1y N2: Van saltando e imitando los sonidos de los pájaros- chiu chiu, chiu y luego hacen soplidos siguiendo la melodía del canto de los pájaros-phu phu phu. (Obs.p.10/12/14-F20:1)

Con esta información, podemos afirmar que el medio físico natural donde los niños se desenvuelven les da oportunidad de desarrollar la sensibilidad auditiva, visual y kinestésica, donde a manera de juego ejercitan sus sentidos para luego, cuando sean grandes, sean buenos *phukuq runa* o sopladores o tocadores y puedan tejer mejor la música. Pero este entrenamiento sensorio perceptivo no es nada intencional, no siempre todos los niños y todo el tiempo lo hacen (yo tuve la suerte de presenciar este ejercicio), sino que depende de las circunstancias donde los niños están vivenciando, a modo de juego, los primeros signos de la música, en interacción con su entorno natural.

Esta etapa de socialización y aprendizaje corresponde a los *murú* (caso varón) y *uña imillas* (caso mujer) de 8 a 12 años aproximadamente. El aprendizaje es natural y espontaneo donde cobra mucha importancia el saber escuchar bien o *sumaq uyariy* los sonidos de la naturaleza.

## **SUQTA KAQ: EL PASTOREO**

### **Uywata michispalla yachakunku: Pastoreando a los animales nomás aprendemos**

En la comunidad de Titikachi, el pastoreo es un espacio socio natural de crianza de los animales y de encuentro entre pares y distintos. En general, *k'aju waynus* (caso varones) y *k'aju sipas* (caso mujeres) entre los 13 a 15 años aproximadamente (*k'aju* en quechua quiere decir que recién está empezando a madurar), ayudan en la chacra y las actividades domésticas a sus padres, madres u otros parientes (Obs.p.10/12/14-F20:2).

En el pastoreo, los *k'aju waynus* y algunos niños imitan con sus silbidos los sonidos de la música *kambraya* que escucharon en la fiesta de las almas o Todos Santos, por otro lado las *k'aju sipas* y algunas las niñas también practican el *wankay* siguiendo las melodías del *pinkillu* que escucharon en la fiesta. Para evidenciar esta situación, hemos visto que:

Los *k'aju waynus* y algunos niños en grupo arrear a sus animales como: chanchos, vacas, ovejas y burros hacia el cerro *Jut'araya* donde se encuentran las áreas de pastoreo y van silbando la música *pinkillu kambraya* y a ratos también morenada. Otro día se escucha el *wankay* de una niña y se mezcla con los sonidos de la naturaleza...wayayay wayayay wayyy. (Obs. p. 10/12/14-F20:2)

Por otra parte, el pastoreo en este espacio es de encuentro “formal” y ritual entre el *pinkillu*, en este caso, y el aprendiz que es el *k'aju waynu*. Ellos con la intención de aprender a tocar empiezan a explorar los sonidos con el *pinkillu*, se dice que al principio es normal que se produzcan sonidos un tanto desorganizados, pero hacen lo que pueden hasta encontrar la melodía que es parte de su descubrimiento. En este momento, se empieza a desarrollar mucho más la capacidad de asombro cuando se descubre los sonidos y se empieza a tejer tonos, luego se encuentra una secuencialidad de tonos hasta entretejer melodías. Lo cual es posible gracias a la interacción social en el aprender colectivo previo de observación o *sumaq qhaway*, y escuchar bien o *sumaq uyariy* a los demás, y en la interacción misma con el *pinkillu* que tiene que ver con el aprender a tocar tocando y atreviéndose.

### **Saber encontrarse con el *pinkillu***

El proceso de aprendizaje del *pinkillu* pasa por tener básicamente un *suli pinkillu* o pequeño *pinkillu*. Una vez que se tiene en las manos el *pinkillu*, uno debe atreverse a tocar por ensayo y error, observando bien a los demás. Además, ya desde más *wawas* escucharon los tonos, conocen la estructura musical, solo falta poner en práctica lo que observaron y escucharon. Se dice que el entrenamiento auditivo constante a lo que están expuestos los niños desde el nacimiento hace que el aprendizaje en esta etapa sea mucho más fácil, porque ya tienen la base acústica sonora, las estructuras musicales, en este caso del *pinkillu*, grabada en su mente y alma. En ese sentido la reproducción musical “brota de por sí”, con la ayuda de la digitación de los dedos y la coordinación sensorio motriz y cognitivo para lo cual ya fueron naturalmente entrenados desde pequeños, como ya hemos mencionado anteriormente.

El hecho de acercarse y encontrarse con el *pinkillu* no es algo mecánico y frío, sino un encuentro de dos formas de ser, como si fueran dos personas, casi no hay esa separación tajante entre el instrumento *pinkillu* y el *phukuq runa* músico aprendiz. Ambos, tanto el instrumento como el músico aprendiz, son personas y tienen su propio genio o carácter, por eso, el *phukuq runa* o músico tiene que saber encontrarse con el *pinkillu* hablándole con cariño recurriendo a ciertos elementos rituales, ya que de esa manera se pone blandito, se deja tocar.

Cuando somos *murus* y *k'aju waynus* y también los *waynus* o jóvenes, sabemos buscar sonido con el *pinkillu*, ahí sabemos estar soplando y soplando sin que nadie nos vea y de repente sabemos encontrarnos frente a frente con el *pinkillu*, sabemos hablarle como si fuera una persona, ahora vas a ser mi hermano pues, nos encontraremos, caminaremos de una vez juntos ya no te hagas así a lo difícil, entonces, sabe ponerse blandito y sabe querer acompañar nomás y sabe dejarse, pero, a veces, no sabe querer hasta que le ch'alles siempre ahí a los *apus*, al viento, a los ojitos de las agüitas para que lllore bonito (Conv. FF- 18/06/2015-F32:5)

Si en ese encuentro entre el *pinkillu* (instrumento) y el *phukuq runa* (músico) prima el capricho, la terquedad, es difícil el encuentro, no puede haber conversación, por eso es importante que el *phukuq runa* (músico) sepa cómo acercarse y en dónde acercarse al *pinkillu*. El hecho de sentir que el *pinkillu* es un ser animado vivo y que tiene que llorar *waqay*, tiene que ver con un principio de relacionamiento y convivencia de que todo tiene vida, y se debe tratar con cariño y respeto.

### **Saber recordar los sonidos y melodías del *pinkillu***

Este proceso de aprendizaje, en el encuentro ritual y musical entre el *pinkillu* y el *phukuq runa* o músico puede durar horas, hasta años, dependiendo de las habilidades motrices, sensibilidad visual, auditiva, el genio e incluso de su habilidad cognitiva asociada a la memoria o *yuyay* de cada quien la toca. Algunas personas son *pisi yuyay* o de poca o frágil memoria y no pueden aprender muy rápido, se olvidan muy rápido los tonos que escuchan y necesitan escuchar varias veces los tonos, otros son *sumaq yuyayniyuq* o de buena memoria y basta que hayan escuchado una sola vez, ya han captado la melodía y pueden sacar el tema o la tonada muy rápido.

En el entendido de Romero (1994), el *yuyayniyuq* sería un atributo de ser *ch'iki* o inteligente que es lo contrario a *pisi yuyay* o de poca memoria.

Entonces, para poder tocar hay que saber recordar las melodías, versos y tonos del *pinkillu*. Para recordar eso, hay que grabarlos en el corazón y la mente y luego no importa, por donde camine el *phukuq runa* o músico, es capaz de hacer música solo recurriendo a su memoria (recordar lo que escuchó en la fiesta o en su casa). Pero también es interesante cómo en este proceso del saber recordar, son imprescindibles los sonidos de algunos pájaros y del viento como activadores del recuerdo que posibilitan la práctica musical. El grabar los sonidos en el corazón tiene que ver con la memoria sensible que almacena o guarda los sonidos del *pinkillu* en el alma, para que no se borren y siempre estén ahí, y puedan aflorar en los momentos oportunos de compartir aprendizajes.

Ahí arriba en el cerro yo recordaba lo que tocan los tíos en Todos Santos, *kambraya* tocan, ¿no ve? Como ya sé escuchar de wawa, fácil sabe venir a la mente pero hay que concentrarse mucho, ahí arriba es mejor, nadie te ve, solito estás, solo los pajaritos te ayudan silbando (riéndose) y eso te hace recordar y soplando, soplando donde nadie me escuche hasta sacar sé practicar y de ahí, sé sentirme feliz y sé tocar delante de mis amigos ahí arriba a modo de mirar las ovejas (Conv. SS- 11/12/14-F25:2). Desde *wawas* estamos escuchando el sonido del *pinkillu*, pero no hay que olvidar, cuando nos compran y nos dan el *suli pinkillu* que es pequeño, ahí ya tienes que estar practicando eso que escuchas pues, hay que saber recordar con paciencia y sin olvidar, hay que soplar y sale nomás. (Conv.EQ-18/06/2015-F32:6)

Nos damos cuenta que no sólo se trata de saber recordar las melodías del *pinkillu*, sino de saber hacerlo con cariño y paciencia porque, de lo contrario, el *pinkillu* se encapricha y no se deja tocar. Poco a poco, mientras vamos recordando lo que hemos escuchado, vamos practicando hasta poder sacar los temas. De cualquier modo, todos en cualquier momento de su vida aprenden a tocar el *pinkillu* y mientras van escuchando nuevos temas, siguen aprendiendo y practicando dependiendo de los espacios y tiempos de este instrumento, además de la connotación espiritual que tiene el aprendizaje de armonización con las fuerzas energéticas o deidades de la música, como los *sirinus* como veremos más adelante.

## **Aprender a tocar tocando**

El proceso de socialización y aprendizaje del *pinkillu* no es “intencional” ni mucho menos directivo, sino mas más bien, que surge de la iniciativa propia del que aprende, de su interés, de su propia disciplina para practicar hasta aprender ya sea individualmente, entre pares o en grupo. Como nos dice el hermano FS:

Nosotros nomás practicamos solitos, a veces entre nosotritos, los abuelos no nos dicen aquí tapa o aquí sopla diciendo, mirando practicando nomas estamos hasta aprender, aprendemos a tocar tocando pues. (Conv. FS-09/12/14-F21:11)

Una vez que se ha dominado o aprendido el *pinkillu* individualmente (como hace la mayoría), los jóvenes se integran al grupo, donde junto con los antiguos van a seguir practicando o sacar nuevos temas. Y se reúnen como un mes antes de la fiesta de las almas para seguir aprendiendo y practicando la música *pinkillu kambraya*.

Hasta aquí podemos decir que las formas de socialización y aprendizajes de la música en Titikachi tienen que ver con el aprender jugando, mirando, escuchando, participando, haciendo, y vivenciando que es característico de las comunidades indígenas en este caso andinas. Así como muestran también las investigaciones de Ucelli (1996) en la comunidad campesina de Sallac Santa Cruz del Perú, Villegas (2011) en una comunidad el Norte de Potosí, Romero (1994) en la comunidad de Titikachi, García (2005) en una comunidad quechua del Perú.

Otros espacios de aprendizaje del *pinkillu kambraya* son los espacios rituales de encuentro con uno mismo, los otros y las deidades que mostraremos en el siguiente apartado.

### **QANCHIS KAQ: CH´AQWAY PATA. RITUAL DEL JINCH´ANAKUY**

**Jinch´anakuman purispalla phukunata yachakamuyku. En el ritual del jinch´anakuy nomas aprendemos a tocar**

El *ch´aqway pata* es un espacio ritual de armonización de los ciclos agrícolas productivos y sociales reproductivos, donde se desarrolla el ritual del *Jinch´anakuy* (toparse hombro a hombro), el cual empieza desde principios de octubre hasta finales del mismo mes. Es un especie

de ensayo-aprendizaje de la música *pinkillu kambraya* que convoca más que todo a los jóvenes de distintas comunidades, quienes se reúnen por las noches para tocar y medir fuerzas vitales y que consiste en que los jóvenes de dos comunidades se encuentran en este sitio sagrado, *ch'aqway pata*, y se topan hombro a hombro y luego tocan sus *pinkillus*. En este proceso ritual de toparse hombro a hombro, existen ganadores y perdedores. El grupo que pierde significa que tendrá mala cosecha; y, por el contrario, para el grupo ganador significa que tendrá buena cosecha. El hecho de ganar o perder tiene una connotación energética sexual reproductiva, donde el grupo o persona ganador no solo demuestra su fuerza física masculina útil para los trabajos agrícolas, sino también su fuerza reproductiva, porque así podrá tener más hijos que garantice el trabajo colaborativo en las actividades agrícolas y familiares. La lógica es que, mientras uno es más joven, es más fuerte y fértil, por tanto puede tener más hijos y adquirir buenas cosechas como fruto de un trabajo familiar colaborativo.

Desde hace un mes antes de la fiesta de las almitas Todos Santos, más o menos la comunidad de Titikachi inicia con una costumbre o ritual llamado “*jinch'anakuy*” que es realizado por las personas adultas y jóvenes especialmente por los hombres, que consiste en un encuentro entre dos comunidades para realizar a manera de juego, el contraponerse hombro a hombro entre dos personas con el objetivo de medirse las fuerzas. Si en el encuentro la mayoría de la personas se hacen ganar al empujarse, significa que habrá poca producción durante el año, si uno es más joven, tiene más fuerza y puede trabajar bien la tierra y también tener muchos más hijos. Es triste cuando en una comunidad solo hay abuelitos o muy pocas persona. (Conv. LM-02/11/14-F3)

El ritual del *jinch'anakuy* inicia con la ofrenda de un *k'intu* de coca, para que todas las actividades en esta época se desarrollen en buena hora y que haya buenos resultados a nivel productivo y festivo. Posteriormente interpretan y componen nuevas piezas de la música de *kambraya* con sus *pinkillus*, cada noche hasta que llegue la fiesta de las almas o Todos Santos.

Además de este ritual del *jinch'anakuy*, en Titikachi también existen otras prácticas rituales más específicas para aprender a tocar y pedir por las lluvias, por ejemplo, así como agradecer por la vida familiar y comunal que implican una serie de saberes y conocimientos compartidos.

## Saber reciprocarse con la naturaleza y con lo más que humano

Dentro de la vida espiritual de los *ayllu runas*, la práctica ritual es algo muy importante que se debe de saber hacer con mucho cuidado y cariño, ya que tiene que ver con un principio vital comunal que es el saber reciprocarse con la naturaleza y las energías espirituales. Y no sólo en el *kay pacha* mundo terrenal, sino con el *ukhu pacha* mundo de abajo o adentro de la tierra y con el *janaq pacha* mundo de arriba. Mundos habitados por seres más que humanos, que son parte de la crianza colectiva del *ayllu*. En ese sentido, se practican rituales como: la *ch'allas a la pachamama*, *machulas*, *kawiltus*, *wak'a trechos*, *el pinkillu*, *los sirinus* y las almas.

La *ch'alla* consiste en hacer pasar (ofrendar) una mesa ritual que contiene algunos elementos rituales. Por ejemplo, para los *apus* y *uywiris* del lugar se ofrenda 6 a 12 hojas de coca, *llamp'u* o harina de maíz, chicha de maíz y trago. En este caso, se invocan sus fuerzas y se pide para aprender a tocar bien.

A los *apus* chhallamos también. Chay jaqay kuntur mamani, uywiris ninku chayman pasachillaykutaq ah, chunka iskayniyuq hojata cocata llamp'utawan, soqta hojatapis aqhatawan tragutawwan khuchkan vasu kama jaywariyku ah, mañarikuyku sumaq phukurinaykupaq ah. (Conv.EQ-16/12/2014-F30:29)<sup>16</sup>

Los *apus* son los cerros más altos que protegen el lugar, se les dice también *kuntur mamani* (lugar donde posan los cóndores y los halcones), los *uywiris* son los ombligos de la *Pachamama* (especie de agujeros) por donde se alimenta la tierra, ahí se hacen ofrendas o *jayway* de distinto tipo e intenciones. Estos lugares son espacios o centros de concentración de energías, fuerzas positivas que ayudan a encontrar los saberes. En este caso, de la música autóctona.

Por otra parte, la *ch'alla* al instrumento *pinkillu* podría ser individual cuando se trata de un encuentro entre el *phukuq runa* (músico) y el *pinkillu*; o en grupo, cuando se va a iniciar la fiesta. En este caso, nos referimos a un ritual de *ch'alla* comunitario de los instrumentos que se

---

<sup>16</sup>Trad. A los *apus* ch'allamos también. A aquel *kuntur huamani* y a los *uywiris* ofrendamos con 12 o 6 hojas de coca, grasa de llama y chicha con trago más a medio vaso cada uno. Así pedimos para soplen bien (Conv. EQ-16/12/2014-F30:29)

realiza cuando el artesano constructor *luriri*, les entrega a los músicos antes de la fiesta de las almas o Todos Santos.

El *pinkillu*, por ser un instrumento de la época lluviosa y tener esa connotación energética de llamado de las lluvias, tiene un especial tratamiento a nivel ritual. La idea es que el *pinkillu* pueda llorar *waqay* fino y agudo, estar limpio de malas energías que puedan entorpecer el proceso festivo y el llamado de lluvias. Por eso, una vez que se ha conseguido o comprado el instrumento, se acostumbra *ch'allar* con chichita y *k'intucha* de hojas de coca (tres hojas sanitas sacadas de la bolsa), donde se le pide al instrumento que dure, que llore bonito y no se enoje.

Musuq instrumento ruwasqata artesano entregawayku, chayta ch'allarikuyku kustumbriyku tiyan ah tarita alistayku, llamp'ituwa, chuwitapi cocawan k'intuyku, awantanapaq, runaman jina inkargayku sumaqta waqanki nispa ah sunquchakuspa sumaqta parlapayayku mana phiñallikunanpaq. Runaman jina parlanki, gustuykuta waqanki ari nispa. (Conv.EQ-16/12/2014-F30:28)<sup>17</sup>

Los distintos elementos en la ofrenda tienen su propio significado como ser: el *untu* o sebo de llama que ablanda el alma del *pinkillu*, la coca que permite la conversación con el *pinkillu*, el agua de romero que limpia las malas energías, la chicha de maíz que calma la sed del instrumento y emana emociones de alegría y cariño en el músico. Estos elementos rituales son posibilitadores de encuentro entre el *pinkillu* y el *phukuq runa*. Estas formas de acercamiento nos hacen ver que la música es considerada algo vivo y merece respeto, cuidado y cariño.

Phukuq runa qutuchakuspa instrumentokunata chhallayku. Cocatawan llamp'utawan jaywayku, ch'allaykuyku aqhitawan traguituwan, rumiruwaw mayllinku ah sumaqta phukurqunkqa nispa, chaypi puraqmanta instrumentokunawan tinkunakapuyku sunquchakapuyku. Chayway llamp'ulla suavella kanchik, ni ch'aqway ni maqanakuy kanchu fiestapiqa, jinata k'intuyku. (Conv.AQ-16/12/2014-F30:28)<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup>Trad. Aquí tenemos una costumbre. Cuando el artesano nos entrega el instrumento nuevo en un *tari* o aguayo pequeño, alistamos *untu* o sebo de llama, *k'intu* (tres hojitas) de hojas de coca en una platito. Con eso *ch'allamos* para que aguante, le encargamos para que llore bien. Como si fuera persona le hablamos con cariño para que no se enoje. Vas a llorar a nuestro gusto le decimos. (Conv. EQ-16/12/2014-F30:28)

<sup>18</sup> Trad. Nos juntamos todos los músicos y *ch'allamos* con chichita, *k'intuchamos* con coquita, suavizamos tanto al instrumento como nuestro corazón con grasa o *llamp'u* de llama, le lavamos con agua de romero para que suene bonito y limpiar las malas energías. Ahí nos encontramos, nos hermanamos de todo corazón con el instrumento. Con eso todo suave y blando nomás estamos, no hay ni discusiones ni peleas en la fiesta. Así nomás *k'intuchamos*. (Conv. AQ-16/12/2014-F30:28)

Esta práctica ritual no solo es *ch'alla* a los instrumentos, sino también a los músicos mismos, ya que juntos van a emprender el camino con la música. Por eso el *untu* o sebo de llama no solo es para ablandar al *pinkillu*, sino también para ablandar el corazón del *phukuq runa*; el romero no solo es para limpiar las malas energías que pueden venir en el instrumento, sino también las malas energías que se generan entre los grupos humanos y que a veces se sueltan en la fiesta, generando desencuentros o peleas; y claro, no podría faltar la chicha de maíz, un elemento ritual de conversación con lo más sagrado y divino, de hecho usado en espacios festivos y rituales con lo que se *ch'alla* como símbolo de bienvenida y agradecimiento tanto al instrumento como a los músicos nuevos o antiguos integrantes de los grupos. De esa manera, se prepara espiritualmente para atraer a las lluvias con los conjuntos musicales *pinkillu kambraya*.

### **Ch'alla a los sirinus y aprendizaje por conexión espiritual**

Una práctica ritual que todavía está presente en Titikachi, aunque “muy invisibilizada”, es la *ch'alla* a las deidades de la música, llamados *sirinus*. No he tenido el “privilegio” de participar en el serenado de instrumentos, “por ser mujer” respeto este espacio. Pero los hermanos FS y SM nos dicen que:

Los abuelos dice que iban a los ríos o cataratas a dejar sus instrumentos para poder tocar, toda la noche dice que hacían serenar y al día siguiente ya sabían tocar, entonces, dice que el *sirinu* es mujer y no se dice su nombre porque puede aparecer y no tienen que ir las mujeres porque es celosa, solo quiere a los hombres y encanta con sus melodías, así nos atrapa, a veces, sino *ch'allamos*, nos puede enloquecer, así nomás es, ahora aprendemos las melodías que tanto gusta a la gente y a las mujeres les gusta también pues ellas bien wankan y bailan con eso pues. (Conv.FS17/12/2014-F30:25)

El *sirinu* es el dador y protector de la música que habita en el *ukhu pacha* que los *phukuq runa* deben saber cuidar. Es decir, si un músico ha serenado su instrumento o recibido el don de tocar, esto no es gratis, se debe pagar u ofrendar-*ch'allar*-hacer pasar con azúcar, coquita o alcohol. De eso se alimenta el *sirinu*. Nos damos cuenta también que la participación del *sirino*, los *apus* y los *uywiris* en el tejido y encuentro musical es muy importante, así como dice el hermano EQ.:

Phukunaqa awanajinapuni kachkan, pero mana sapallanchik runapurallaqa atusunmanpunichu ujina kallpachay tiyan, sirino ninchik mari, animunchikta japhinan tiyan a sirinuqa wajiamuwanchikpuni mana jinallachu, machulanchikkunaq phukuynintaqa mana jinalla atisumnachu sirinupuni yanapawanchik, jinalla phukurpanchik chayqa ujinata mana kikin kallpayuqchu, dibil ah mamapis allin mat'i awasqachu kanman jina, mana gustakunchu, mana encantakunchu. Chanta picha wañuq sumaq phukuy yachayniyuq almitakunamantapis mañakunallataq sutinta uqharispa yachayniykita quway nispa, jaqay apukunata wajiariyuna kayllpachariway ah nispa coquitawan phukurina ah. (Conv. EQ- 17/12/2014-F30:25)<sup>19</sup>.

Este testimonio apoya a la idea de que la música no se teje solo con la intervención humana, sino también con la participación de las energías espirituales como el *sirinu* que tiene un fuerte componente espiritual que transmite fuerza, gusto y encanto musical.

Muchas veces para aprender a tocar, a pesar de practicar y poner todo el esfuerzo necesario, no siempre resulta, entonces se debe acudir al *sirinu* y pedir el don de tocar. Una vez que se hace este ritual, de repente mágicamente la persona aprende a tocar. Pero al *sirinu* no se acude precisamente solo para pedir el don de tocar, sino también para tener la fuerza y el *misk'i* o encanto de tocar una vez que se ha aprendido a hacerlo.

Dice que la música tiene encanto, si no ofreces te lleva dice, con *sirinu* más bonito y finito se aprende dice, si vos nomás vas a aprender a tu voluntad nomás y no vas a ir al río a la *phaqcha*, no vas a poder aprender poco nomás entra a la cabeza y al *pinkillu* donde cae el agua en los ríos *phaqchas* hay ¿nove? ahí hay que dejar, dice, verdad es pues, así nomás sale la música, así hay que conectarse, dice, con el espíritu de la música, *sirinu* le llamamos pues, dice que es mujer, te vuelve loco dice, verdad es pues a mí el *sirinu* me ha llamado y he aprendido nomás, pero no creo que estoy loco, ahora los jóvenes ya no hacen eso, ya no creen ellos ya están en otras cosas pues (Conv. SM- 09/12/14-F21:4)

Cuando el *phukuq runa* acude al *sirinu*, está reconociendo también sus limitaciones como humano y necesita de las fuerzas espirituales para hacer música. El *sirinu* si bien es un ser bondadoso, que concede el don y la fuerza para tocar, al mismo tiempo, si no se sabe cuidar ese don y agradecer por ello, también es *sagra* o malo y quita lo que le dió. Además de que puede

---

<sup>19</sup>Trad. La música es como tejer, pero no se teje solitos o entre personas nomás, sino que hay una fuerza espiritual que nos marca y nos da señales para hacer música de los abuelos o crear nuevas melodías y sin ayuda del sereno, si soplamos así nomás, la música no tiene fuerza, es como si el tejido fuera débil, no es igual, no tiene gusto, no tiene encanto. También hay que pedir a los difuntos buenos sopladores (tocadores) que nos dé su saber, levantando su nombre hay que decirle que nos dé su saber, hay que convocar a la fuerza de las montañas o *apus* hablando y con coquita. (Conv. EQ. 17/12/2014-F30:25)

enloquecer a la persona, y a veces se lo lleva o paga con su vida. No es fácil deshacerse de la música, una vez que nos hemos conectado con el *sirinu*. La conexión espiritual o el contrato con el *sirinu*, deben ser para siempre.

Por otra parte, también se realiza la ***ch'alla a las almas***, donde se invoca a las almitas de los músicos o *phukuq runa wañuqkuna*, para que puedan ayudar o facilitar el aprendizaje de la música o el *pinkillu*.

Kay musica autoctonata ch'allayku kabecillapaq, alma finadukuna tiyan chaykunata aysaspa mañakuyku, Alberto Mamani qam phukuriqkanki yanaparimuwayku nispa, chay juk costumbriyku ah tata fantiris qam vesuyuq kanti apampuway yanapariway nispa ch'allayku chayta aparteta ah instruemntokunataqa apartellataq ah, jinata yuyariyku anqarikunata (almas). (Conv.EQ-16/12/2014-F30:29)<sup>20</sup>

Recordar a los difuntos sabios o *yachaq* (levantar su nombre) es una forma de invocar para que se hagan presentes en ese espacio de aprendizaje del *pinkillu*. No sólo son los humanos vivos quienes intervienen en el aprendizaje, sino también los humanos muertos que quieren compartir su saber después de haber dejado de existir en esta *pacha*. En ese sentido, los cabecillas o guías de música o los *sumaq phukuq runakuna* son ejemplo a seguir, todos los que se inician con la música tienen como su referente a los cabecillas o guías también llamados *sumaq phukuq runas*. Y cuando estos fallecen (dejan de existir) no pueden dejar la responsabilidad de seguir guiando y ayudando en el aprendizaje del *pinkillu*, entonces se los hace presentes mediante estos rituales a las almas. En la lógica de que los saberes relacionados con la música no son privilegio de uno, sino más bien una responsabilidad de compartir con la comunidad o *ayllu*, incluso más allá de la vida misma.

El hecho de que la música sea considerada un tejido colectivo hace que su calidad sea buena, en el sentido de que no tiene que ser o sonar débil. Tiene que tener la fortaleza suficiente

---

<sup>20</sup>Trad. En la música autóctona *ch'allamos* para la cabecilla pidiendo a las almas. Invocamos a las almas por su nombre. Alberto Mamani tú sabías soplar o tocar, ahora ayúdanos pues nosotros también queremos soplar bien, *tata fantiris* tú que tienes tus versos ahora trae esos versos, ayúdanos. Así les decimos y *ch'allamos* muy aparte que a los instrumentos. Así nos recordamos de nuestros difuntos a las almas. Esa es nuestra costumbre. (Conv. EQ-16/12/2014-F30:29)

para transmitirse a los demás, tiene que estar bien tensado o bien hecho para que dure y no se debilite y, sobre todo, tener la dulzura y el encanto del *sirinu* y la magia de las almas buenos músicos finados. De esa manera, se recrean las melodías de *pinkillu* como lo han hecho siempre los abuelos, y ahora se recrean nuevas melodías en este tiempo. La idea más profunda de la creación y recreación musical, es que tiene que tener brillo y fuerza suficiente para atraer las lluvias.

### **Saber sacar y componer veros: Versu away**

La creación musical del *pinkillu kambraya* de melodía completa: tiene colores con intensidades de brillo o *k'anchay*, que va desde el *ch'amaka* oscuro al *yuraq* blanco; tiene figura que puede ser *chiqan* recto, *wist'u* chueco y *k'iwisqa* retorcido; y también tiene textura que puede ser *qhachqa* áspero, *llaphu* suave, *misk'i* dulce, *titi* desabrido o *k'ayma* sin sabor. Todo esto, dependiendo de las sensaciones que producen sus sonidos. Así como nos cuenta el hermano FQ:

Chay musica jatarichiyqa wana jina kachkan, jaqay urqu laruman wiharina chhaqchu chaqchu maychayqa niraq inti yaykuchkaptin, chaypi ch'in chinllapi mana runakuna rikhusqan, chusaq chusaqllapi, sumaqta uyarina wairata qhuyurin chayta, yaku larq'itata purichkan ckaykunata, p'isquitukunapis waqarinku chaykunata uyarina sumaqta, chay imaymana sonan chaykunaqa wakin ch'amaka rakhupachalla, wakin munayllata ñañituta uyarikun, wakin maychuschaylla uyarikullantaq, tukuy chaykunata kumbinarquna, umallanchikpiraq, chanta tunpa khuyuykachasrispa phukurina pinkillutaqa uyarisqanchikman jina chanta chay phukuykunaqa kasqanman jina k'ancharinqa. Yasta pisimanta pisi phokusqaykiman jina munayllata k'ancharipun ah sumaq kunbinasqita chayqa kay chumpikuna jina wali sumaqta k'ancharinqa ah, ya chaytaqa wakinkunaman uyarichimunki ahh, warmikunaqa ya wankarinqanku chaypitaq manasina allinchuqa, mana allintachi k'anchachkan, ch'amaka pachallaqa astawan k'ancharichiwaq ah ichapis pisillata nañu waqaysituta churasqusqankiqa niwanchis ah chanta chay nisqankuman jinaqa allinyarquchillanchsitaa chanta sunquta llaphuyarichin pacha pinkillu waqaspaqa, yasta munaylla figuritata k'iwirikunapaq jina jap'irqapun ah...wakin chanta mana figurata jap'ichillankutaqchu ah... chiqan pachallata, wakin juk laruman wist'ullata, wakin ch'iparpankuñataq, wakin ima kachunta qiqunku phukuytaqa, chay mana sunquman incantanchu k'ayma pachalla, wakin munayta misk'ita waqan saltaraykuchipun k'iwirachipun runataqa, wakin yuraqsituta manchay llaphituta

waqarichillankutaq ahh chaywanqa ch'allallaq nirin ah, chaypi a gustituqa....yachaqla kumpuniyku mana intiruchu(CH-EQ.11/11/2014-F10:19 Y 20)<sup>21</sup>.

Según el testimonio anterior, la creación o composición musical es relativamente individual, en el sentido de que implica un encuentro ritual entre el músico y el *pinkillu*, el cual es considerado como hermano con el que va a atrapar los sonidos. Sin embargo, la armonización musical es netamente comunitaria, ya que el *pinkillu*, a pesar de producir melodías completas por sí mismo es considerado *ch'ulla* incompleto, porque necesita de otros instrumentos que le complementen y armonicen. En ese sentido, la música es encontrarse con el otro, dialogar y vibrar al mismo tiempo transmitiendo diferentes sensaciones dependiendo de las circunstancias. Los puntos o nodos articuladores en la música hacen posible amarres melódicos (*siray* o coser los retazos de sonidos). Esto quiere decir que al igual que el tejido -por ejemplo de una *lliklla* que consta de dos partes de izquierda y derecha, opuestos y complementarios-, en la música primero se teje una parte de la melodía completa (inicio o introducción) y luego se teje la otra parte (finalización). El *siray* centro, es la parte intermedia entre la introducción y el final y va “cosido” juntado para complementar ambas partes y hacer posible una figura musical completa, fruto de este encuentro y combinación llamado *yanantin* o completo. Por eso, en una creación musical colectiva los *phukuq runa* suelen decir: *tukuykachupuy ah siraykapullayña*,

---

<sup>21</sup> Trad. a composición musical es como tejer. En la madrugada o en el atardecer hay que subir allá hacia los cerros. Ahí en el silencio en el vacío (mirando y señalando el cielo) donde nadie nos ve hay que escuchar bien el silbido del viento, el arroyito de agua que camina y el canto de los pajaritos. Vamos a escuchar sonidos oscuros y gruesos, sonidos agudos y dulces sonidos intermedios. Todo eso hay que atrapar y ese ratito combinar primero en nuestra cabeza y luego sacar eso mismo con el silbido y luego intentar sacar con el instrumento. Después poco a poco esos sonidos combinados va a tener un bonito brillo y eso es. Entonces vas a hacer escuchar a los demás y ya está, las mujeres también van a seguir la melodía del *pinkillu* con su vos aguda como llorando pues, y van a decir creo que no está brillando bonito un poco oscuro se nota, que tal si le das más brillo o ponle más un llanto más agudito van a decir. Entonces de acuerdo a eso el verso vamos arreglar y ya está el sonido del *pinkillu* bien tejidito bien bonito va brilla, va llorar como nuestra wawa, ya está va hace ablandar el corazón porque su figura bien bonito se tuerce, igualito vamos a bailar después. Algunos cuando agarran la música y componen no saben hacer agarrar esa figurita torcida (melodía retorcida que sale del margen establecido como lineal. Esto le logra con el *jatun pinkillu* de sonido bajo incompleto) difícil es, todo recto (lineal) nomas sabe sonar cuando es con *pinkillu* normal, pero una vez que se ha sacado la música entre todos ( se refiere a la música *pinkillu kambraya* con sonidos completos) hay que ponerle siempre el sonido de bajo incompleto, otros bien dulce y bonito también componen, otros bien saben armonizar los sonidos, entonces no todos saben componer bien por eso hay que ayudar para mejorar entre todos, con *wankaras*, *cincerros*, todo completo pues para que suene y brille bonito (CH' .E.Q.11/11/2014-F10:19 Y 20).

*yananchapullayña, junt'asqañaqa wali sumaña* (de una vez termina de coser, de juntar, completa, ya tiene su par, ya está bonito y completo).

Entonces, la trama del tejido musical es el silencio cósmico- *ch'usaq*, donde se va plasmando cada sonido musical que tienen un color (*laqha, yuraq*), y se van diferenciando de acuerdo a la intensidad de la luz o brillo que produce cada sonido (*k'anchay*). El conjunto de sonidos que tienen distintas intensidades de brillo hacen posible una figura musical (*chiqan, link'u*) y textura musical (*qhachqa, llaphu*). Estos hilos musicales provocan distintas sensaciones al escucharlas, esos nodos o nudos – amarres y combinaciones producen figuras musicales (ritmos) que encantan al corazón y se quedan grabados en la mente *sunquta llaphuyachin, ch'allallaq nichin*.

Sin embargo, la creación o composición musical no es cualidad de todos, son pocos los que llegan a crear nuevos temas con el *pinkillu*. La mayoría de los temas son composiciones de los abuelos que se han transmitido por generaciones; otras son recreaciones de las nuevas generaciones apoyados en ritmos modernos como la cumbia chicha peruana; y muy poco son composiciones nuevas. Actualmente, los jóvenes están perdiendo el contacto con su entorno natural y con el *sirinu* mismo, ya que la mayoría de ellos migran y muchas veces ya no vuelven a su comunidad, y si vuelven prefieren aprender a tocar lo que ya está o en algunos casos atreverse a componer basándose en la estructura musical del *pinkillu kambraya*, pero adaptado a ritmos modernos.

Por otro lado, el contenido de las composiciones, si bien no tienen texto alfabético (canción con letra), tienen su propio lenguaje y expresan amor a las parejas, las chacras y la naturaleza. Esto se sabe porque es el compositor o el que ha traído la música (nueva creación) quien presenta su tema poniéndole un nombre de acuerdo a su inspiración. En general, estas inspiraciones surgen en la relación hombre y naturaleza, donde el hombre que contempla sabe interpretar lo que dice el viento, los ríos y los pájaros.

Son bonitas, trata de amor también, de la vida cotidiana, de los cultivos de eso se trata. Las mujeres *wankan* y apoyan a la música, ahora los temas en los ensayos en las tardes los hacemos conocer, este tema de ahí hemos sacado, de eso se trata diciendo. Las canciones no tienen letra sino la melodía, el ritmo tiene un nombre, cada grupo tiene diferentes temas, yo tenía por ejemplo de cultivar, de un pasto que crece dentro de los cultivos, *siwarilla* se llama, entonces dentro de los cultivos ahí arriba cuando el viento sopla en quechua decimos *siwarilla aytichkan* decimos y así suena ese tema silva pues, así diferentes temas presentamos (Conv. FS- 09/12/14-F21:13)

Gracias al viento que hace silbar el pasto *siwarilla aytichkan*, el *phukuq runa* entrenado de oído y de corazón sensible puede captar esos sonidos y puede reproducirlos con su *pinkillu*. Cada año en la fiesta de las almas siempre se estrena un nuevo tema.

En fin, de lo que se trata con la música es saber *ser sumaq runa* o persona con el *pinkillu* y seguir madurando, creciendo y aportando a la música desde la lógica comunitaria. Por eso, en la comunidad de Titikachi es muy común escuchar decir que el *pinkillu* es su hermano e incluso su mujer, ya que sin él no se sienten personas, logrando una dimensión afectiva al considerar el *pinkillu* y la música como parte importante de sus vidas.

Kay instrumento may warmiy mantapis kuraqta munakuni mana kaywanqa mañas runachu kani niyku wakin tiyukunaqa, si kay kayta p'akisaq chayqa ni valorawanqankuchu warmipis maytaq phukunayki qharichu kanki manachu qharichu kanki niwanqa ninku ah (riéndose) (Conv. EQ-16/12/2014-F30:31)<sup>22</sup>.

Lo anterior implica que el ser *runa* o persona con el instrumento *pinkillu*, aun teniendo el don de tocar (ser un capo músico), si no lo ejerce, por distintos motivos desde el simple hecho de no tener el instrumento hasta el no tener tiempo para dedicarse a la música o haber dejado la música definitivamente, pues no se es completo aunque se tenga familia (esposa e hijos). En ese sentido, la música se vuelve parte de uno mismo, de su vida, de su identidad no solo cultural sino de ser persona o *runa*.

---

<sup>22</sup>Trad. a este mi instrumento es como mi hermano, incluso más que a mi mujer yo le quiero, sin esto siento que no soy persona, decimos algunos tíos, si esto voy a romper, esto ya no me van a valorar ni las mujeres, donde está tu instrumento para soplar, eres hombre o no eres hombre me va a decir decimos (riéndose). (Conv. PV-16/12/2014-F30:31)

## Saber amansar el *pinkillu*

El saber amansar el *pinkillu*, no en el sentido de saber domar o domesticar, sino de volverle mansito o blandito con cariño para que se deje tocar o acariciar, y esto es posible dependiendo de los pulsos, genios y formas de tocar de los *phukuq runa* quienes eligen el instrumento. Pero a veces, aunque ellos elijan el instrumento de acuerdo a su gusto, no siempre son compatibles con su forma de ser o su carácter, por eso tienen que saber amansar al *pinkillu*:

Cuando compramos el *pinkillu* viene de toda clase, a veces no está a nuestro gusto, entonces, hay que ir probando soplando, algunos son bien duros son y no se dejan amansar, bravos son, quieren escapar, entonces hay que pasarle con *untu* o cebo de llama y con chichita (fermento de maíz) cada vez que vamos a tocar y poco a poco mansito sabe volverse, también más con nuestro *samay* (aliento), *munaywan ah* (con cariño pues) (Conv. EQ-18/06/2015-F32:6)

Un *phukuq runa* más allá de los elementos rituales que vaya a utilizar para poder amansar o volver blandito al *pinkillu*, lo hace con su propio *samay* o aliento. Se dice que el *pinkillu* reconoce el *samay* del *phukuq runa*, y por ello no se deja tocar o soplar con cualquiera sino con su compañero o “dueño”.

*Samayniykiwan mansanayki tiyan a pinkillutaqa* (con el aliento se amansa el *pinkillu*), otros también dicen que para aprender no tienen que agarrar un instrumento *samasqataña*, *mana atinkichu nin* (que ya tiene aliento, no vas a aprender dice) porque ya tiene dueño y es celoso no se deja con quien sea, tú tienes que amansar tu propio instrumento, pero yo he aprendido nomás, como soy su hijo de mi papá, no se ha puesto celoso, mi papá no le cuidaba pues, su instrumento sabe estar dejando botado por ahí (Conv. SS-11/12/14-F25:1).

Se dice que el *pinkillu* es celoso y no se deja soplar con cualquier persona y, además, se cuida mucho el *samay* o aliento que contiene un *pinkillu* porque ahí se encuentra su saber y si se presta el instrumento a otra persona o incluso a su hijo, puede el *phukuq runa* disminuir o perder su saber. Sin embargo, hay otras personas que tampoco se hacen tanto conflicto con ellos y prestan sus instrumentos:

Si los instrumentos hay por demás nos prestamos, a veces *mana igualchu kanchik wakin macharqakapunchik chay ratu* (a veces no somos todos iguales, nos embriagamos rápido algunos pues), *vos toca, yo no voy a poder tocar nispa mañapunchik ah* (diciendo le prestamos pues) *allillan chayqa, wawapis aptallan ama p'akinkichu cuidanki nispa*

ninchik (eso está bien nomás, el niño también maneja nomás, no vas a romper, vas a cuidar le decimos pues) (Conv. EQ. 16/12/2014-F30:30)

Entonces, si una persona cuando esta mareadita ya no puede tocar su instrumento, puede prestárselo a otra persona que no está mareado y sin recelo porque el *pinkillu* prefiere ser tocado y cuidado con alguien que esta cuerdo. Por eso, los jovencitos que están aprendiendo a tocar el *pinkillu*, aprovechan esta oportunidad para jalar el *samay* o aliento de los músicos o sus padres en todo caso. En ese sentido, el *pinkillu*, como ser sensible, comprende que su compañero o “dueño” esta mareado y se deja tocar con otro que si le va a cuidar.

### **Saber cuidar el *pinkillu*.**

Se tiene que estar conscientes que el *pinkillu* tiene sentimientos, puede enojarse, volverse duro y puede no dejarse tocar y cuando esto sucede, pues hay que saber cuidar el *pinkillu* y tener las mañas para reconciliarse conversando con él utilizando. Por ejemplo, el romero y la coca como mediadores en la conversación, y así pueda brillar más bonito la música o las melodías del *pinkillu*.

A veces de borrachos sabemos descuidar, después sabe ponerse duro, no sabe querer sonar, entonces, hay que hablarle pues, no te enojas ch'amaka te estás poniendo, tienes que brillar conmigo diciendo con romero sabemos pasarle biencito, ofrendarle coquita también y ya sabe chillar bonito, bonito color sabe brillar el sonido, combinadito sabe mostrarse (Conv.EQ-18/06/2015-F32:6)

Cuando ocurre un descuido o abandono del *pinkillu*, las mujeres se encargan de recoger el instrumento, pero a veces, cuando hay irresponsabilidad de no cuidar, incluso romper el instrumento, el músico es fuertemente sancionado. Primero por el remordimiento que se genera en uno mismo después de reaccionar de una “mala borrachera”, y luego reprendido por la esposa o los parientes más cercanos. Por otro lado, este momento de embriaguez es aprovechado por los hijos quienes están aprendiendo a tocar el instrumento, los cuales utilizan la estrategia de llevarse el instrumento de su padre cuando está embriagado, y aprovechar para aprender a tocar o agarrar el don de tocar con un instrumento que ya está amansado. Así como cuenta SS:

Cuando mi papá sabe emborracharse mucho en la fiesta, sabe dejar tirado su *pinkillu* y yo sé aprovechar eso para llevármelo lejos, después muy feliz sé bajar del cerro después de practicar con el *pinkillu* de mi papá y también y sé dejárselo ahí mismito donde lo ha dejado mi papá y no sabe darse cuenta (riéndose), después sabe decir no sé qué pasa, me estoy olvidando de tocar, ya no puedo como antes, sabe decir y mi mamá es que tomas mucho y dejas donde sea tu *pinkillu*, se enoja pues, tú no sabes cuidar sabe decirle, yo sé escuchar calladito nomás y así cuando he sido más joven, mi mamá me ha comprado un instrumento y sé estar tocando nomás y ya me he casado y ahora puedo tocar todo tipo de instrumentos (Conv. SS-11/12/14-F25:2)

En algunas oportunidades, los niños también juegan un papel de reguladores sociales cuando en la fiesta los papás están bebiendo mucho o se quedan despiertos hasta muy tarde. Ellos van diciendo, vamos papá ya es tarde, vamos a la casa, tengo sueño papá, tengo hambre papá, ya no tomes papá, te vas a caer, vas a hacer perder tu *uskuta* o abarca, dicen y empiezan a llorar. Cuando esto sucede, los papás *phukuq runa* se recogen y guardan sus instrumentos o dejan que los niños los lleve con cuidado. En su concepción de vida, el hecho de que una persona, sea hombre o mujer, se embriague hasta hacer perder su abarca, es mal visto y sancionado socialmente con formas de expresión que dañan su integridad como persona. Por ello nadie quiere ser un *wist'u* vida o mal borracho y se suelen cuidar.

Por otra parte, desde la visión de la complementariedad entre la música, el canto, la danza y el tejido, existen una serie de saberes que las mujeres deben desarrollar en como parte de su proceso de aprendizaje en ese camino de ser y hacerse *sumaq awaq wankaq warnis* mujeres que saben wankar y tejer.

### **Saber wankar bonito**

Las mujeres mediante su voz expresan lo que sienten, guiadas por las melodías de la música que escuchan, en este caso, el *pinkillu kambraya* en la fiesta de las almas. Desde su ser y estar femenino, apoyan y complementan a la expresión masculina de tocar el *pinkillu*. Así hacen parte del TODO musical festivo.

Qharikuna phukusqankuman jina versota wankana, bandatapis ch'unchutapis phukusqankuman jina umanchispi jap'ina chayta wankana ah. Kunan manaña imillitakunaqa wankachkankuchu, nuqa uña imillita kashaspaqa waliqta uwija michinapi

wankariq kani, yuyarispá imatacha phukurqanku wankariq kani, santus tiempuqa chayta wankanchik, qharikunataq pinkilluta uwija michinapi qiluwamunku, kunan kay escuela tiempoqa manaña kapuchkanchu chayqa, kay escuela wan tukuyma kuturanchis chinkapuchkan ari (Conv. JO-17/12/2014-F30:20)<sup>23</sup>

El *wankay* no se limita a seguir los tonos o versos de su música autóctona tradicional, sino que ellas también *wankan* la música moderna o folklórica; lo importante para ellas es sentir la música y expresar lo que se sienten en ese momento. Este ejercicio requiere mucha concentración y memoria *yuyay*, puesto que una tiene que saber escuchar los sonidos y captar la melodía para poder seguir -ni siquiera acompañar-, pues se tiene que *wankar* al mismo ritmo de la música que están escuchando. Esto lo practican y lo tienen internalizado desde *wawas* en los diferentes espacios de socialización y aprendizaje, y principalmente en las fiestas que vivencian.

Si bien las mujeres no son las que principalmente componen versos con su *wankay* para que los hombres las pueden sacar en una *pinkillada*, si son las que evalúan la música que sacan o componen los varones cuando dicen: qué bonito está ese verso, es como para *wankar*; o no está bien ese verso, no es como para *wankar*. Cuando eso sucede, es decir una “desaprobación musical”, a medida que van *wankando*, van complementando o modificando el verso hasta que suene bien y se armonice con la *wankada* a su gusto personal y colectivo.

Mana warmichu wankaspa versota apamun, pero qhari versota apamun chayri, mana wankarina paq allin chu, qhulumari nispa ninku ah, sasa pachaqa qhapi ajinalla kanan ah nispa ninku. Mana encantakuncku mana sunquman chayanchu ninku. Por si wankarispá modificarilankutaq wankaywan rectificallankutaq ah (CH .FS- 11/11/2014-F10:20)<sup>24</sup>

El rol de las mujeres en el aprendizaje del *wankay* es muy colaborativo, no hay miramientos ni competencias entre ellas. Se dice que es más bonito y de todo corazón, se *wanka*

---

<sup>23</sup> Trad. De acuerdo a lo que los hombres soplan los versos hay que *wankar*, ya sea ritmo de banda o *ch'unchu* de acuerdo a los ritmos que soplan hay que captar en nuestra mente y *wankar*. Ahora las niñas pequeñas ya no están *wankando*, yo desde que era pequeña a modo de estar pastoreando a las ovejas bien sé *wankar*, recordando lo que tacaban en Todos santos eso sé *wankar*. Los hombres el *pinkillu* saben estar tocando también a modo de pastorear las ovejas. Ahora es tiempo de escuela, ahí se están yendo todos, ya se está perdiendo (Conv. JO-17/12/2014-F30:20).

<sup>24</sup> Trad. No es la mujer que trae el verso *wankando*, es el hombre que trae el verso para *wankar*, pero es la mujer quien aprueba o desaprueba los versos. Ellas dicen *jayy*; este verso está entre cortado, medio difícil está no es como para *wankar* no tienen encanto no gusta al corazón. De por sí cuando van *wankando* van modificando y corrigiendo conversando entre ellas pues (CH- FS-11/11/2014-F10:20)

en las fiestas cuando uno está mareadita, ahí se pierde el miedo. Sí, hemos vivenciado esta experiencia en fiesta, porque cuando en un día común, se les pide a las mujeres que puedan *wankar*, ellas se niegan a hacerlo. Dicen que les da vergüenza o simplemente no saben, en todo caso no se *wanka* así nomás donde sea, tiene que ser en fiesta, donde las mujeres se sueltan y expresan con más libertad y pueden *wankar* con toda naturalidad. En el fondo el *waykay* viene del *waqay* es llorar con el alma siguiendo el llanto melancólico de los *pinkillus*. Esta combinación de sonidos se compara también al llanto de los niños cuando nacen recién, y piden lluvias para seguir viviendo.

### **Saber danzar y bailar las melodías del *pinkillu***

Las mujeres también tienen que saber danzar y bailar las melodías del *pinkillu*. La diferencia entre danzar *k'iwirakuy* y bailar *tusuy* es muy notoria en la comunidad. Según las abuelas, las nuevas generaciones sólo bailan, ya no danzan. Es decir, que se mueven como pueden y bailan cualquier música *imatapis tusullanku* (cualquier cosa bailan nomás) y eso es fácil y cualquiera lo puede hacer. Pero danzar es como retorcerse de un lado para el otro con mucho sentimiento y corazón. En quechua se dice: *tukuy sunquwan k'iwikuy* (nos movemos – retorecemos con todo el corazón). La danza tiene una dimensión ritual que implica no solo a lo humano, sino a lo sagrado o espiritual. Por eso en la danza *kambraya*, el *peluquero*, que es el guía danzante que comanda a los músicos en fiesta de las almas o Todos Santos, expresa y representa a la persona que se enfrenta a la misma muerte, por eso en la coreografía musical éste siempre va por delante y siempre danzando *k'iwikuspa* (retorciéndose). Al final, de lo que se trata es coquetear a la muerte misma porque en una batalla uno nunca sabe si va a vivir o morir, pero lo más seguro siempre es la muerte. A eso, las mujeres *wayñuris* o danzarinas cantoras que acompañan danzando con sus banderas y su *wankay*. Son las que cuidan la vida, limpiando las malas energías con sus banderas de colores. Ambas expresiones son el encuentro entre lo masculino y lo femenino, y entre la vida y la muerte.

## Saber tejer bien para la fiesta

Otro aspecto que las mujeres desarrollan es el saber tejer bien para la fiesta, para lo cual tienen distintas figuras y sus propios significados. Así como nos dice también Castillo: En los diseños del tejido es la vida misma de una cultura queda impregnada. A esto se debe que el tejido no sólo es considerado como una manifestación de belleza, sino fundamentalmente de vida (Castillo, 2001, pág.47). Por su parte, Denisse y Espejo (2012) nos dice que el tejido no solo es objeto sino también sujeto, y las personas cuando tejen se tejen a sí mismas, o convierten el tejido en personas desde que nace, se casa y se muere. Una analogía del tejido con el ciclo de vida de las personas.

El aprendizaje de los tejidos convoca principalmente a las mujeres. Si bien en los varones el aprender a tocar un instrumento musical es natural, lo propio para las mujeres de aprender a tejer es natural, y lo hace cotidianamente en sus propios espacios y tiempos, ya sea individual o colectivamente. Las experiencias de las mujeres, en torno al aprendizaje del tejido, son diversas y variables dependiendo de su historia personal y su situación actual de ser mujeres, pues en estos tiempos tienes más roles como ir a la escuela. Además de que existen ciertas características comunes como el tener mano para tejer, el saber armonizarse con el tejido y saber tejer para las fiestas, donde todas de alguna manera las desarrollan o adquieren.

Awanataqa porsilla awakapuni kuraqkunasniykuta qhawaspá, kay p'achakunata rantikuyku mana tiempo kanchu, escuelapi kayku ah, libresniykupi ruwakullaykutaq, mana ruwaykumanchu chayqa imawan kaykuman, churakunaykupaq ruwakuyku ah, wakin vendenapaq wakin ruwallankutaq, chanta fiestapaqpuni astawan ruwakullaykutaq ah (Conv.L.O.16/12/2014-F30:16)<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Trad. El tejer lo he aprendido de por sí mirando a mis mayores, estas ropas que llevo puesta las he comprado, pues ya no hay tiempo para hacerse, es que ahora estamos en tiempo de escuela, pero cuando tenemos libre también nos hacemos, sino nos haríamos nuestra ropa con qué nos estaríamos pues, nos hacemos pues para ponernos, algunas también hacen para vender, pero más hacemos para la fiesta siempre pues (Conv.LO-16/12/2014-F30:16)

Al mismo la abuela EQ argumenta:

Warmi wawayman ñuqa tilarquytawan wich'uñaawan waqtaspallataq yachachini ah. Sumaqta chumpitapis awaq kayku, fiestapaq awayku ah sikuta, kambayata tukuy tusuyapaq fiestapaqpuni awayku, chunmikunatapis ch'uspakunatapis qharipaq awayku ah (Conv. EQ.21/12/2014-F30:5)<sup>26</sup>

El aprendizaje del tejido implica ciertos saberes y conocimiento que deben saber y desarrollar las tejedoras. Esto significa saber las formas o técnicas de tejer dependiendo de las prendas que se tejen y quién lo hace, los estilos en las saltas o figuras que se van diseñando, y la combinación de los colores. El procedimiento mismo del tejido tiene que ver dependiendo de la edad y su ingenio. Es así que las mujeres desde temprana edad, van aprendiendo a tejer siguiendo sus propias estrategias o mañas.

Tiyay yachachiwaq awaytaqa, paypa qayllampi nipuni atiqchu kani manchachikuq kani, chanta uwija michispa sik'irquspa sik'ispalla phawarquchik kani awaytaqa, mininta sik'irquni chanta qhachirquni k'aspiwan trankarikuni yasta allinta qhawarquni, chanta yacharquni. Yachaspallaña ruwasqallataña rikhuchik kani tiyaymanqa. Chanta t'alpahunata tilarqapullawaqtaq, chaytapis yupaspa yupaspa atirqullaqtaq kani, yasta chumpita awakipaq pacha kani, chaywan fistaman tusuq rinapaq listuchaq pacha kani. Sinti k'alata yachani awayta, chantapis alaqalla pichá awasqanta yupaspachu ni imachu qhawanchik chanta wasiman rispa pursilla jap'inchis pacha ya purillan ah, wakin mañarikunku chanta k'ichirspa k'ichisirpalla yacharqullankutaq, wakin mamita natividadman rispa saruchimunku atinankupaq, pay makinta quwanchis awayta yachananchikpaq. Nuqa por silla yachapuni, kay parlata puriyta, letrakunata atipunchis maná kikillnataq, wakinpaq leyeypis difícil jinallataq ah, wakintaq porsí leyeyta purichipullankutaq (Conv. JO.Conv.17/12/2014-F30:19)<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Trad. Para mi hija yo se lo preparo el telar y golpeándole en su mano con la *wich'uña* nomas le hago aprender pues. Bien sabemos tejer las fajas para la fiesta y bailar el *siku*, *kambraya* también, fajas y *ch'uspas* sabemos tejer para los hombres pues (Conv. EQ.21/12/2014-F30:5)

<sup>27</sup> Trad. Mi tía me ha hecho aprender a tejer, cerca de ella no sé poder tejer, sabe darme miedo, después a modo de pastorear ovejas sé desatar el tejido sacándole su mini y raspándole con un palito, después sé mirar biencito y sé aprender nomas. Sabiendo nomás ya sé llevarle y mostrarle mi tejido a mi tía. Después me lo sabe preparar el telar para tejer más ancho y eso también recordando y recordado nomás sé tejer así las fajas y con eso ya sabe estar listo para ir a bailar en la fiesta. Ahora sé tejer de todo, después mirando lo que las otras han tejido nomas se grabar en mi cabeza y en mi casa se hacer caminar nomas el tejido, algunas te saben prestar su tejido y eso piñizcando y piñizcando nomás sabemos aprender también, algunas mujeres sabemos ir a la mamita Natividad para hacer pisar el tejido y aprender a tejer. Ella sabe darnos su mano para tejer. Yo de por sí nomás he aprendido así como hablar, caminar y leer así nomás. Para algunos, el leer también es difícil, para otros no también, así nomás (Conv. JO-17/12/2014-F30:19)

Entre las estrategias o mañas para tejer, algunas mujeres aprenden a tejer haciéndose pasar su saber con la mujer mayor que sabe tejer ya sea la abuela, madre o tía (dimensión social). Otras prefieren aprender solas donde nadie les ve, ya sea recurriendo a deshacer un tejido a escondidas o prestándose el tejido para mirar. Algunas aprenden solo mirando al que está tejiendo y aprenden de por sí o de manera natural o innato (dimensión individual). Pero también hay mujeres que acuden a la Virgen de Natividad que se encuentra en otra comunidad llamada *Wayra pata*, para pedir el don de tejer, la mano y el saber para tejer (dimensión espiritual).

Cuando una mujer no se interesa por el tejido, es considerada como una mujer floja y que no podrá vestir a su esposo e hijos. Esta presión social es la que anima a muchas mujeres a aprender a tejer.

Mana away yachaq warmitaqa jaira warmi q'urutera warmi ninku ari, qharijina ninku ah, chayta manchikuspa warmiqa awayta yachan ah (Conv. JO-17/12/2014-F30:19). Chanta qhariq phichiluntachu q'urutantachu p'uqtasinki manachu awayta yachayki, manchu phuchkayta yachanki makillapi wich'uñawan waqtakun, jarikunaqa wachachikunku, jairachu kanki, suwachu kanki ima kanki nispa nikuq awichayqa. Chay makiypi wich'uñawan waqtawaqtin juch'uylla punchutapis awarquq kani (Conv. EQ-21/12/2014-F30:5)<sup>28</sup>

Las mujeres desde muy pequeñas internalizan su rol de crianza de las wawas, donde tienen principalmente que saber vestir a su familia con sus tejidos y con ellos aprender ciertos valores como el “no ser floja ni ladrona”. Se considera que ellas son responsables de criar y educar a sus hijos y seguir transmitiendo sus saberes, valores y principios así como lo han hecho con ellas sus abuelas y sus madres. El hecho de golpear la mano con la *wich'uña* (hueso de llama que sirve para afinar el tejido) es parte de su práctica cultural de crianza donde el saber pasar de generación en generación.

---

<sup>28</sup> Trad. A la mujer que no sabe o no quiere aprender a tejer, le comparan con el hombre, teniendo miedo a eso las mujeres aprenden a tejer. Si no sabes tejer, acaso vas a jugar con el pene y los testículos del hombre saben decir, acaso no vas a saber hilar ni tejer diciendo con la *wich'uña* saben golpear en la mano, los hombres hacen parir y tú vas a ser floja, ladrona van a ser diciendo decía mi abuela. Con lo que me ha golpeado con la *wich'uña* en mi mano nomás desde pequeña hasta poncho sé tejer (Conv. EQ-21/12/2014-F30:5)

El rol de la mujer que vive en la comunidad es no perder el saber del tejido y el saber confeccionar, conservar la vestimenta o *runa p'acha*. Si eso ocurre pues se pierde la cultura y la identidad. Es por esto que aunque sus hijos e hijas que migran a las ciudades y ya no saben tejer (caso hijas), las madres y abuelas son responsables de asegurar la vestimenta para cada uno de sus hijos y esposo para cada fiesta a donde ellos retornan. Las mujeres también tienen que saber cuidar *waqaychay* su vestimenta para las fiestas.

Hasta aquí, podemos decir que los espacios de socialización y aprendizaje en las culturas indígenas no se limitan a espacios familiares, incluyen espacios comunales y rituales como la casa, el patio de la casa, el camino, la plaza, la chacra, el pastoreo que ya hemos desarrollado, pero también otro espacio de socialización y aprendizaje en la comunidad de Titikachi es el espacio festivo, en este caso, la fiesta de las almas como veremos a continuación.

#### **CHUNKA KAQ: FIESTA DE LAS ALMAS O TODOS SANTOS**

#### **Almaq phunchayninpi kusirarikuspalla yachakuyku. En el día de las almas en alegría nomas aprendemos**

La fiesta de las almas es un espacio ritual de encuentro entre vivos y muertos. La ritualidad de la fiesta de las almas no se reduce al acto central que se celebra los días 1 y 2 de noviembre, punto liminal de ritualidad festiva, sino que tiene un proceso de preparación, en este caso, a nivel musical (antes o pre liminal), como hemos visto anteriormente, que implica procesos de aprendizajes y organización previa. Es decir, para la fiesta, los *ayllu runas* se preparan aprendiendo a tocar (caso varones), tejiendo las mejores prendas (caso mujeres). Lo cual se muestra comunitariamente como fruto de un trabajo y esfuerzo individual y colectivo este día festivo.

## Participación festiva comunitaria

La participación en el tejido musical no solo es social sino también espiritual que tiene un fuerte componente emotivo, así como se muestra en el diálogo y observación siguiente. En una oportunidad el día 1 de noviembre del 2014, cuando las familias se preparan para ir al cementerio a festejar y despachar a las almas, pudimos observar que:

Mientras la mamá está cocinando la merienda de media mañana, también está alistando el despacho para las almas, el papá está alistando las vestimentas para toda su familia, la hija mayor está terminando de bordar el borde de la *phantilla* (faldón) nueva de su mamá y el hijo menor está ayudando a adornar los sombreros a su papá. Después de comer su merienda, el papá y la mamá se visten con su *runa p'acha* para ir al encuentro festivo con las almas hacia el cementerio. (Obs. p. 01/11/14-F2)

Además de los preparar la vestimenta, y previo a ir al cementerio se convoca a los diferentes participantes de la familia y se hace un acto ritual de reciprocidad con las energías espirituales: el papá *ch'alla* con chicha a su *pinkillu* y le pide permiso al *pinkillu* para poder tocar; si los tejidos que van a usar en la fiesta son nuevos, la mamá pide permiso para poder usarlos y duren un buen tiempo, mientras el niño observa lo que hacen sus padres. Este acto ritual de permiso lo hacen con un *k'intu* de hojas de coca de la siguiente manera:

M: ayyy kay chumpi musuqmin kachkan, munaylla ari (esta faja esta nuevito y bonito-saca unas hojas de coca de la *ch'uspa* de su esposo y ofrenda un *k'intu* mirando al cielo y los apus mayores de la comunidad), *sumaqlata durachun k'ancharichun kay mama chumpi* (que dure y brille bonito esta faja madre).

P: may pinkilluy apamuy chico(dónde está el pinkillu, trae chico- dirigiéndose a su hijo), umm *ch'aki pacha kachkan may aqhata aparimuy* (este pinkillu está seco nomás, a ver, trae chicha-dirigiéndose a su esposa) a ver *upyarichisusnchis sumaqta waqarinapaq*(a ver, vamos a hacer tomar para que llore bien-con un vaso saca del balde un poco de chicha y hace beber a su pinkillu), *wataña pasan ch'akin ah* (ya ha pasado un año, tiene sed pues).

Mientras se viste la pareja, los hijos colaboran:

H: Mami mama *allintachu t'isnuta watakusqanki jamuy arreglasayki* (mamá, no te has amarrado bien tu faja con su watito, ven, te voy a arreglar).

P: *kay capachuta allinta churariway ah* (¿me puedes poner bien este kapachu?- dirigiéndose a su esposa), *chay puka faltillata patanman churakuwaq ah astawan k'ancahrinapaq* (esa fantilla roja deberías ponerte encima eso brilla más bonito)

P: May waychurikullasaqñachu sintura pañuwan (Cómo es, me voy a envolver nomás ya con la tela blanca para verme como el pajarito waychu- riéndose). (Obs. p. 01/11/14-F2)

El vestirse para una fiesta convoca a toda la familia y se ayudan entre sí. Los niños desde muy pequeños aprenden ayudando y observando a identificar las prendas de vestir, cómo usarlas y para qué sirven.

#### **a) Roles de los diferentes integrantes del proceso festivo**

La fiesta es efímera, transita en un espacio y tiempo donde el proceso de socialización y aprendizaje de la música no es para nada “intencional”, sino más bien vivencial, donde los distintos integrantes de la familia y la comunidad cumplen distintos roles de género y generacional dependiendo de las circunstancias y la intensidad del momento vivido como veremos a continuación.

El día ritual festivo del despacho de las almas o Todos Santos empieza cuando los grupos de los músicos se reúnen en la plaza central ataviados con su vestimenta de *kambraya* que es muy llamativo y tienen su propio significado (ver anexo 7). Inician tocando alrededor de la plaza, dando vuelta del lado contrario de las agujas del reloj, mientras esperan completarse, es decir que ninguno de los músicos falte. Para que la música se sienta bien completo, *junt’asqa*, tiene que estar bien organizado y equipado con: *poluquera*, *cincerro*, *wankara*, y los músicos y danzarines o mujeres *wayñuris*.

El llanto del *pinkillu* es el llanto de las almas, hace vibrar el corazón. Sus sonidos de tristeza hacen llorar el alma. *Kambraya* significa “un ejército guerrero de danzantes” que lamentan la pérdida de sus seres queridos “con la *kambraya* se recuerda a los difuntos caído en las luchas de sus antepasados y se baila ejecutando versos de tristeza”, en el pensamiento y sentimiento del danzante las tónicas expresan el lamento y la incertidumbre de vivir o morir *wañusaqchu kawsasaqchu nispa tukarikuyku*.

**Los *phukuq runa*** son el alma de la fiesta. Una vez completados los grupos de música, *los phukuq runa o músicos*, se dirigen hacia el cementerio y durante el trayecto van entonando los acordes de la música *kambraya*. Durante todo el proceso festivo, los músicos socializan la música que interpretan, donde su caminar como músicos es mirado por toda la comunidad. En el cementerio, los músicos van recorriendo los diferentes pasillos donde los familiares y vecinos de los difuntos solicitan que se les acompañen con su música y rezar en *quechua*, y al final se les convida parte de las ofrendas que tiene su propio significado (ver anexo 8). Al atardecer, las mujeres *wayñuris* empiezan a *wankar* con los músicos, y junto con los parientes salen del cementerio, y se dirigen nuevamente hacia la plaza central donde la fiesta culmina celebrándose hasta altas horas de la noche.

Los jóvenes que tocan instrumentos musicales, son los que más atención ponen y observan a su mayores y aprenden a perfeccionar la música o *pinkillu* que tiene que ver, al final, con la intensidad del soplo y formas de digitación de los dedos, lo cual ocurre con naturalidad. No es que los jóvenes están ahí enfocados en querer mejorar su forma de soplar el instrumento, más bien se trata de mejorar su forma de tocar poco a poco y con paciencia y dicen: *pisimanta pisi allintaña phukuykuchkani paciencawan* (poco a poco con paciencia, bien ya estoy soplando). Esta práctica de perfeccionamiento es permanente, y uno nunca deja de aprender y eso se logra con la práctica constante.

En este proceso festivo, lo que más llama la atención es que los niños no se incorporan a los grupos con la música. Por ejemplo, los músicos van tocando de camino hacia el cementerio, en el cementerio mismo y en la plaza central y algunos niños, los más pequeños, van detrás de los músicos tomados de la mano de sus madres y otros van solos llevando un *suli pinkillu* (pinkillu pequeño) en la mano.

Los músicos siguen tocando, algunos niños imitan los sonidos tarareando, otros silbando y algunos intentan seguir el compás con golpes suaves son su mano en sus piernas como si fueran a tocar el bombo *wankara*. También hemos visto que algunos niños imitan el sonido del pututu pu, pu, pu – pu, pu- pu y al final dicen wajaaaaa wajaaaa y van jugando

alrededor de los músicos. Las niñas se ponen al medio de los músicos y van observando sin bailar solo caminando de un lado para otro (Obs.p.02/11/14-F4:11)

Es interesante cómo en la fiesta **los niños** también participan a su manera, sin hacerlo formalmente, con rezos y haciendo las monerías de lo que hacen los padres. Ellos pueden estar en la fiesta muy metidos observando e imitando, pero de repente salen de la fiesta y están en su mundo de juego.

**Los machulas o abuelos** van cargando los despachos para las almas, en su capacho o chuspa grande llevan una botella de alcohol. No están tocando, más bien se dedican a convidar ofrendas a los músicos y rezadores cuando se acercan a los difuntos. Los abuelos son considerados *tíos o jatun machulas* o padres grandes que han terminado de dar su *samay* aliento musical y han servido a la comunidad con la música, y que ahora su rol básicamente es el de ser un protector o cuidador de la comunidad. Por ello algunos abuelos siempre van detrás de los grupos de músicos fumando tabaco y *piqchando* coca, para limpiar los malos espíritus y pedir protección a los *apus* y *uywiris* del lugar. Los abuelos son también quienes están más cerca a los niños rezando a sus muertos, se dice que ellos son los que serenamente esperan su muerte y mientras van viviendo día a día y más en esta fiesta de las almas, son quienes más conversan con la muerte.

Las *wiñaq warmikuna* o **mujeres adultas** (*wayñuris*) son las que *wankan* el día de la fiesta de las almas, y la mayoría de ellas se dirige hacia el cementerio a despachar a las almas, aunque aún no se involucran en los grupos de música. Una vez que han terminado de armar el despacho, hacer rezar, hacer tocar el *pinkillu* para los difuntos y compartir las ofrendas, recién se involucran con la música, sobre todo al momento de salir del cementerio. Las mujeres adultas en general como tejedoras y *wankadoras* cumplen un rol orientador en las prácticas culturales, como es el armado de la mesa para las almas, en la socialización y confección de la vestimenta y los tejidos para la fiesta, así como en la elaboración de la comida y la chicha.

**Las niñas** cuando van de camino al cementerio, llevan cargando una *t'anta wawa* o muñeca de pan en sus aguayitos. Ya en el cementerio algunas de ellas están al lado de sus madres

observando a los músicos muy de cerca, observando el armado de las mesas para las almas, pocas niñas rezan para las almas. Así, las niñas también naturalmente van ejercitando su rol de ser mujeres en la familia y la comunidad, observando y ayudando a sus madres en tiempos de fiesta. **Las sipas o jovencitas** ayudan a sus madres a cargar los despachos para las almas (*t'anta* wawas, chicha, refrescos, cerveza, frutas, cañas) en la cocina, en la elaboración de las vestimentas y tejidos, pero también son las que bailan y wankan los ritmos de pinkillada una vez saliendo del cementerio y se dirigen a la plaza central, ubicándose con sus banderines de colores detrás de cada hombre músico. Ellas, al igual que las mujeres adultas, son las que despachan a las almas con sus banderines limpiando las malas energías del lugar.

**Las awichas o abuelas** llevan sus despachos para las almas en sus espaldas y un bidón de chicha en la mano. Las abuelitas de muy avanzada edad nos dicen que la música, en este caso el *pinkillu*, cuando escuchan su sonido y tono les cura el alma porque les hace llorar y les limpia el corazón de las penas, para seguir continuando su vida cotidianamente esperando su muerte. Aunque muchas veces se sienten cansadas y tristes, porque ya ni la muerte las quiere. Así como expresan dos abuelitas:

Ayyy ñuqayku sapayku kayku, nipiniyuq kayku, mana wawasniykupis tiyanchu maytachus puripunkupis. Kay tonosta uyarispa waqarikuyku, llakikuyku, waqarquytawan trankilu ripullaykutaq, jinata sunquchakuyku, ni wañuypis ñuqaykutaqa munawaykuchu. (Conv.AM-31/10/14-F4:11)<sup>29</sup>

Como podemos darnos cuenta, la música *pinkillu kambraya* también cumple una función sanadora. Por un lado, consolando y aliviando las penas; y por otro, limpiando energías negativas y fortaleciendo e inspirando para aceptar entregarse y traspasar la muerte. Es así como la música y la danza, de la vida y de la muerte, nos ofrecen bondades de sanación del cuerpo y el alma sea consciente o inconsciente.

---

<sup>29</sup> Trad. Nosotros somos solitas, no tenemos a nadie, no tenemos ni hijos, ¿a dónde se habrán ido? Escuchando estos tonos nos lloramos, tenemos pena, después de llorar, nos vamos tranquilos también, así nos consolamos, ni siquiera la muerte nos quiere a nosotras. (Conv.AM-31/10/14-F4:11)

Las abuelas son las que recomiendan *k'amikunku* a los menores más que todo a sus parientes. Ellas son las que guían con sus acciones transmitiendo valores y principios de vivir en comunidad, como el servir a la comunidad con lo que uno tienen y puede.

En el cementerio es al cura católico y a los músicos, a quienes los familiares les brindan parte de las ofrendas que son para las almas. Hemos podido observar que hay otra forma de convidar alimentos a los músicos y que no es con ningún elemento de la ofrenda que se pone para las almas en sus nichos, sino con merienda y chicha:

Cuando los músicos tocan para los difuntos de una abuelita, ella les invita chichita y luego una merienda: *ayyy sayk'unku tukaspaqa ari, mikhunitata qurisunchis ari* (ellos se cansan al tocar pues comidita les vamos a dar pues). Los músicos están ubicados tocando en muyo o círculo y, cuando terminan de tocar, la abuela entra al medio y desata la merienda que está envuelta en un paño blanco que pone sobre un tejido cuadrangular de lana de oveja natural que se llama tarilla. La merienda contiene papa cocida, mote de maíz y sobre ella van los pescaditos fritos en un plato de plástico. Levanta sus dos manos y se acerca a los músicos con gestos de invitar a comer en agradecimiento. Los músicos comparten la merienda y luego les invita la chichita que sirve en un jarro desportillado que saca de su bidón amarillo de aceite fino. La abuelita también nos invita comida y chicha, pancitos y fruta. En agradecimiento, me pongo a orar en silencio. Intento conversar con ella y me hace gestos de que no me escucha, ya es sordita dice, le invito coca y me quedo por un rato a acompañarla mientras *piqchamos* la coca para las almitas. (DC-02/11/14-F4:10)

Algunas abuelas todavía conservan las prácticas rituales antiguas donde no hay rezos ni masitas o *t'anta wawas*. Ellas consideran que los músicos vienen de lejos cansados a visitar a las almas que están en el cementerio de fiesta *almaq phunchaynin*, a los cuales hay que invitarles comida, chicha, coca y cigarrito para fumar.

En la concepción de vida y muerte de las abuelas, nos dicen que las almas vienen este día a visitar a los vivos ya sea a la casa, el primer día, donde se les recibe con todos los banquetes de alimento necesarios; y en el cementerio, el segundo día, donde ya se les tienen que despachar con todo su *q'ipi o* bulto. Pero en este espacio, también el músico es muy respetado, ya que a través del *pinkillu* se hace presente el alma. Los músicos están cargando a las almas, ellos mismos

se vuelven almas ese día, por eso llevan un tul blanco atado a sus cinturas *waychurikunku*, y algunos llevan cañas que es su bastón para no cansarse.

**a) La música en la fiesta nos hace encontrar y vivir**

En la fiesta de las almas no sólo se encuentran los vivos y los muertos, sino también las parejas. La fiesta es un espacio de enamoramiento que implica el saber enamorar y hacer bailar y *wankar* con el *pinkillu*. Los jóvenes tienen que saber atraer a las mujeres o *sipas* jovencitas con su forma de tocar el *pinkillu*, y ellas también tiene que saber atraer a los hombres con su forma de *wankay* y seguir las melodías del *pinkillu*, además de lucir sus prendas de vestir ese día. Así como nos dice la hermana PV:

Wankayta warmiqa munan ah, may phukuy wankayta munani niyku warmikunaqa ah, wankamuy ah phukurisaq nispa ninku qharikunaqa nuqaykutaq wankariyku, warmikunaqa qharitaqa sumaq tunuta tukariqta munanku ah (Conv. PV-16/12/2014-F30:31)<sup>30</sup>

En este espacio festivo con la música se encuentran las parejas, surgen los coqueteos y los enamoramientos. Un hombre digno de mirar es aquel que sabe tocar bien, es aquel que brilla con la música y lo hace con entrega. Esta energía de “brillar con la música” emana emociones y atrae al sexo opuesto. El brillo de los *phukuq runa* o músicos no es lo mismo todos los días, sino que éste día festivo brillan mas *munayllata k'ancharinku*, porque además están con sus atuendos festivos que son muy llamativos. No es lo mismo mirar a un hombre o una mujer cotidianamente, que en la fiesta misma.

Entonces la música es posibilitadora de afectos y sentimientos donde, en un encuentro entre el hombre y la mujer, nacen las primeras sensaciones de ser uno y hacer posible la regeneración de la vida. Esto se mira en los coqueteos y enamoramientos al momento de la danza

---

<sup>30</sup>Trad. Las mujeres quieren *wankar* pues, así al que sabe soplar bien, a ese hombre queremos decimos pues las mujeres, *wanka* pues voy a soplar (tocar) dicen los hombres pues y nosotros *wankamos* pues. Las mujeres quieren al hombre que sabe tocar buenos tonos pues (Conv. PV-16/12/2014-F30:31)

*pinkillu kambraya*. En día de la fiesta de las almas o Todos Santos siendo partícipes de ello hemos podido vivenciar lo siguiente:

Las chicas coquetean a los jóvenes con su canto, se empujan entre ellas al chico que les gusta, y los chicos mientras van tocando sus instrumentos no quitan la mirada de la chica que también les gusta.

M: ¿Cuál de los chicos te gusta? me pregunta y se ríen.

J: Vos le gustas a él ponte detrás de él me dicen y me empujan hacia el muchacho.

N: No, yo ya tengo mi pareja (al parecer no me creen y se ríen).

M: Entonces yo con él y tú con el otro.

J: Bien vas a *wankar* pues, se va impresionar y te va mirar (se ríen). (Obs.p.02/11/14-F4:14)

Entre chiste y alegría los jóvenes consiguen pareja, y muchas veces ahí empieza una relación seria con el *suwanaku* o el robarse uno a uno, que lleva a un concubinato previos acuerdos entre los familiares. Cuando esta convivencia se va concretando y hay entendimiento mutuo o posibilidades de un encuentro complementario entre dos colores (en sentido analógico con el tejido), se lleva a cabo el matrimonio y pueden venir los wawas. El eterno *wiñay* de la vida o crecimiento y resurgimiento que garantiza la sobrevivencia de la especie humana en esta Pacha.

En esa perspectiva, la música *pinkillu kambraya* tiene una función social porque en torno a ella se organizan y se distribuyen roles en la familia y la comunidad: desde los preparativos que consiste en conseguir el trigo para la elaboración de las *t'anta wawas*; la crianza del maíz para la elaboración de la chicha; la crianza de algunos animales (chanchitos y corderos para las almas); el hacer compras en la ciudad para el armado de las mesas y el despacho de las almas; la confección y tejidos de sus indumentarias, tanto para varones y mujeres; la organización de la música (los que tocan, los que bailan, los que son padrinos o pasantes de banderas, etc.). Todo tiene un sentido emotivo, porque en la fiesta se desbordan las emociones, ya que todos estamos enfiestados y nos ponemos alegres porque vienen a visitarnos nuestros difuntos, o también nos

ponemos tristes porque tenemos un almita nuevo que recién ha fallecido, estamos felices porque ahí vamos a encontrar pareja o simplemente participamos de la fiesta por que todos lo hacen, y ya cuando estamos embriagados, nos sentimos emocionados y nos sentimos sueltos y lucidos para decir y hacer cosas que cotidianamente no acostumbramos decir y hacer.

La música tiene una función formativa-educativa, donde se socializa y aprende la música y danza *Pinkillu Kambraya* como parte del sistema de educación comunitaria y festiva que tiene que ver con el aprender tocando, bailando y *wancando* en la fiesta. Un aprendizaje practico vivenciado, donde los mayores adultos muestran la música (no es intencional ellos solo viven la fiesta) en ejecución viva y los niños y jóvenes observan y aprenden escuchando, observando, imitando y vivenciando.

Además de ello, la fiesta de las almas es un espacio donde se transmiten ciertos principios de vida en la práctica misma, como ejemplo a seguir son: las costumbres tradiciones de cómo realizar la fiesta que implica la ayuda y colaboración mutua; el respeto y cariño a las almas; y la atención a los padrinos, compadres y ahijados. Esto mantiene, aunque de manera recreada, todo el tiempo. Esta forma de comprender la fiesta de las almas tiene que ver con una visión de mundo y la vida misma que gira, en este caso, en torno a la música como un tejido colectivo donde participan TODOS.

Ya finalizando este apartado podemos decir que la socialización y el aprendizaje del *pinkillu kambraya* está asociado a los ciclos vitales de las personas, que corresponde a las distintas etapas en su desarrollo y crecimiento personal y madurez espiritual como *runas* o personas donde el *pinkillu* también tiene su propio ciclo vital sonoro y energético, y que al mismo tiempo es comparado con el ciclo vital de las personas. De esa manera se muestra una estrecha relación entre la música y la vida misma.

Al escuchar los sonidos del *pinkillo* las personas sienten que su corazón vibra y se vuelve blandido y cuando esto sucede tienen ganas de llorar, de por sí. La melodía del *pinkillu* es considerado como un llanto melancólico que los músicos hacen brotar desde el *ukhu pacha*,

dentro de la tierra y se asocia con el nacimiento y el primer grito o chillido de las wawas, y sigue los ritmos en espiral o *muyu link'u* que tiene subidas y bajadas. Al mismo tiempo, se asocia con el camino de la vida que no es para nada lineal, sino con cuestas y bajadas, y termina en lo más bajo (sonidos bajos) o profundo de la tierra, que se asocia con la muerte cuando termina su melodía completa. Cuando esto sucede, es como si terminara un ciclo de su vida rítmica, pero no se queda ahí, sino que vuelve a brotar o renacer con otro chillido (llanto estridente) del *pinkillu* para vivir otro ciclo de vida. Y así el ritmo musical se repite una y otra vez, lo cual representa la regeneración constante de la vida.

De esa manera hemos constatado que el *pinkillu* está asociado a los ciclos de vida donde hay un momento de ritualidad de nacimiento o *paqariy* en el hogar donde la *wawa* es amarrada a la música si es varón y si es mujer al tejido, un momento de interacción entre niños y pares donde se ejercita la sensibilidad y habilidades para ser músicos y tejedoras- wankadoras. Hay un proceso de interacción con el medio social, naturaleza y energías espirituales en ese camino del aprendizaje del *pinkillu kambraya* que vivencian los niños, *murus, k'aju waynus y sipas* en los espacios de pastoreo, los varones van soplando y practicando el *pinkillu*, y las mujeres wankan y tejen. Ambos juegan y enamoran, participan en el ritual del *jinch'anakuy* (toparse hombro a hombro-caso varones) hasta que van madurando y pueden hacer familia. Una vez que han formado su familia, pueden participar en el espacio festivo el día de las almas tanto hombres y mujeres de esa manera haciendo un servicio social comunal.

En la comunidad de Titikachi, cuando las personas mueren, se practica el ritual del entierro de los muertos que consiste en bañar al muerto (*maylliy*), vestirle con sus prendas más preciadas, preparar su merienda para el camino, agua para su sed. Si es mujer, se lleva sus tejidos más preciados y sus herramientas de tejido (dice que sabe llorar porque no tiene con qué tejer) y, si es varón se lleva sus instrumentos de música (dice que sabe querer tocar y si no encuentra sus instrumentos sabe llorar). Podemos darnos cuenta que el *phukuq runa* y el *awaq warmi* se crían con la música durante su ciclo de vida en esta *pacha*, e incluso cuando ya dejaron de existir

en cuerpo, su alma sigue viviendo con la música (varón) y con el tejido (mujer) en el *ukhu pacha* mundo de adentro de la tierra, donde viven las almas llamada *q'umir qucha* o lago verde, y en el *wiñay pacha* o tiempo y espacio eterno.

## Capítulo 5: Conclusiones

**Visión de mundo y territorio vivo.** En la concepción de los *ayllu runas* de Titikachi, el mundo es como una casa grande que está vivo, se llama *pachamama wasi* donde a la vez todos los *uywas* o crías que habitamos este espacio tenemos nuestra propia vida y convivimos bien *sumaq kawsakuy* con respeto y cariño en una interrelación simbiótica porque todo tiene su espacio y tiempo. Todos los seres somos *uywas* o crías y nos criamos mutuamente mediados por nuestro entorno social (humano), natural (animales, plantas, piedras, aguas, nubes, vientos, cerros) y espiritual (*apus, uywiris, alaqa sirinus*, almas, *chullpas*, etc). Por ello, no es casual escuchar a las abuelas y los abuelos de Titikachi decir: “Chay jallp’a uqhítupi chullpakunaqa kawsakuchakarqanku kunanqa tata kuraq vidrio uqhupi wañusqapacha llakiyta kakuchkanku. Mana imatapis maypipis ruwanallachu timputa qhawakuna, tukuy ima kay pachamama wasipi kawsayniyuq duynuyuq kanchik” (Conv.EQ.15/12/2014.F6:4)<sup>31</sup>. En quechua los *ayllu runas* de Titikachi dirían *uywanakuy*, que no solo es criar y dejarse criar sino saber convivir con el todo vivo.

Dentro de la noción de tiempo y espacio *pacha*, para los *ayllu runas* de Titikachi es importante referirse al *wiñay pacha* (tiempo eterno y espacio infinito), la cual es una noción de *pacha* cósmica mayor y que integra al *janaq pacha* mundo de arriba estelar, *kay pacha* mundo terrenal y *ukhu pacha* mundo de adentro de la tierra. Se dice que la vida viene del *wiñay pacha* y ahí va la muerte para seguir regenerando la vida eternamente, conocida en quechua como el *wiñaypaq wiñaynin*. En ese sentido, los *ayllu runas* de Titikachi durante su proceso de vida tienen que saber prepararse para alcanzar la vida y la muerte plena, que significa el saber transitar el

---

<sup>31</sup> Las *chullpas* se estaban viviendo ahí bajo la tierra, ahora ya solo están muertos en las vitrinas del padre. No se hace lo que sea y donde sea, hay que saber caminar mirando biencito el caminar del tiempo, con respeto hay que caminar por que todo está vivo y tiene sus dueños (Conv.EQ.15/12/2014.F6:4). **Aclaración.** En Titikachi se usa el término *chullpa* para referirse a las cerámicas y otros objetos enterrados en las tumbas de los muertos momificados en el sitio de jut’araya. Este testimonio es un reclamo de una abuela al cura del pueblo que “mandó” a algunos pastores de la comunidad a sacar dichos objetos excavando las tumbas pagándoles algo de dinero. Ahora estos objetos sagrados se encuentran en unas vitrinas de vidrio en el espacio de la Radio Norte Local conservado y protegido según el cura y muertos, tristes y sin dueño según la abuela.

camino trazado por los abuelos y abuelas hacia el *wiñay pacha* pueblo eterno donde todo se transforma constantemente.

**Los procesos de socialización y aprendizaje de la música y danza autóctona *pinkillu kambraya*** responden al sistema de educación indígena comunitaria propia, donde las intenciones educativas no son explícitas y no están centradas en el individuo, sino en el ser y estar *kay* colectivo. Esto tiene que ver con el ser buena persona o *ayllu runa kay*, donde el *yachay* como el saber convivir bien o *allin kawsakuy* es fundamental. En ese sentido, los espacios de socialización y las formas de aprendizaje son diversos y abiertos, pueden tener su propia formalidad sin la necesidad de ser directivos, pero tienen el común denominador de que quien educa en estos diversos espacios no es el que sabe más y aprende el que sabe menos o el que no sabe nada, sino que nos educamos entre todos mediados por el entorno socio cultural, natural y espiritual.

Dentro de los **espacios de socialización y aprendizaje** hemos identificado algunos como: la casa -nido donde las *wawas* nacen llorando como el *pinkillu* y pasan por momento ritual de bienvenida que marca sus vidas dependiendo de las formas culturales que practican las familias. El patio como un espacio sagrado de convivencia familiar y comunal festivo, donde las *wawas* a su manera conviven y se socializan con el mundo adulto y su entorno natural más próximo. Las orillas del camino, que es un espacio de paso de las personas y los animales donde las *wawas* juegan e imitan a los adultos reproduciendo las fiestas que observaron y vivieron. La plaza, que es un espacio de convergencia social que hace encontrarse a las personas en torno a distintas actividades, donde los *wawas* juegan a ser músicos y reproducen roles sociales a manera de juego. La chacra, como un espacio ritual de crianza de las plantas donde las *wawas* aprenden imitando el canto de los pájaros y reproducen los sonidos del viento con sus silbidos, mientras colaboran en la chacra a los adultos. El pastoreo, como un espacio socio natural de crianza de los animales y de encuentro entre pares y distintos, donde las *wawas* imitan y aprenden, a manera de juego, la música de su comunidad; y donde los *murus* o jóvenes se encuentran formalmente

con el *pinkillu*, y las *sipas* o jovencitas aprenden el *wankay* y el tejido. Y el *ch'aqway pata*, como un espacio ritual de armonización de los ciclos agrícolas y sociales, donde los jóvenes y adultos practican (ensayo colectivo) la música *pinkillu* antes de la fiesta de las almas y durante la fiesta misma. Es un espacio de encuentro entre vivos y muertos, donde el *phukuq runa* expresa y socializa la música festiva, y la *warmi* mujer *wankay* ha vestido a los músicos y sus familias con sus tejidos. Así se celebra la alegría de la vida y la muerte y se está listo de alguna manera para morir y volver a renacer en nuevas generaciones ya que estas prácticas culturales son transmisibles y heredables, no estáticas sino siempre cambiantes.

**La música es un tejido colectivo** donde participan no solo la comunidad humana (familias con sus diferentes roles de género y generacional), sino también la naturaleza (el viento, los pájaros, las nubes, las estrellas, el sol, la luna, etc.) y las energías espirituales (*sirinu*, *machulas*, *Apus* y *Uywiris*).

**La música tiene un sentido vital.** Esto tiene que ver con el *samay* o respirar, gracias a que soplamos distintos instrumentos recordamos y sabemos que estamos vivos. La música no solo está en las fiestas, está en todas partes: en los tejidos, en los bordados, en la chacra, en el pastoreo, en los sueños, en los ríos, en los caminos, en los cerros, en nuestra sangre y nuestra alma. Por eso, la música es como nuestra sombra que nos acompaña en nuestro caminar como *ayllu runas*. Es parte de nosotros mismos, es nuestro hermano, compañero de vida, la esposa que nos consuela, tiene alma, genio y maña que hay que saber conocer y armonizarse. La música está asociada a los ciclos de vida de las personas porque convive con ellos, está en sus genes y por eso hierve en la sangre, brota, florece y muere con ellos para volver a renacer eternamente mientras se trasmite de generación en generación.

**La música tiene funciones sociales y emotivas.** Desde lo social, la música convoca al proceso festivo que es parte de una forma de organización local, reactiva las economías locales y el sistema productivo (arte local y agricultura), está relacionada con los ciclos agrícolas festivos. Tiene funciones emotivas donde las personas expresan sus sentires o evocan

experiencias vividas que les provoca distintas sensaciones cuando escuchan su música que vibrar el alma y ablanda el corazón.

**La música tiene funciones formativas y/ o educativos** porque con ella se socializan y se transmiten principios de vida, saberes y prácticas culturales de generación en generación. En ese sentido, los *kuraq wiñaq runas*, tanto hombres como mujeres, son considerados guías pero siguen creciendo en la lógica donde uno nunca termina de crecer y madurar o ser *sumaq ayllu runa* (ideal de ser persona). En lo posible, tratan de dar ejemplo a los que les siguen, transmitiendo sus principios de vida en comunidad y, en el caso de la fiesta, son los que tienen más experiencia a los cuales se les puede consultar sobre las distintas actividades de la fiesta.

**La música es un arte vivo y vivificante** y tiene un sentido comunitario, al mismo tiempo es considerada como un organismo, arte vivo y dinámico, lo más sublime que atrapa el ser y que está en constante movimiento, recreación y se regenera teniendo su propia historia y matriz cultural. La música autóctona no viene del encuentro mecánico entre el *phukuq runa* o músico que sopla y manipula el instrumento y se sirve de él dependiendo de sus habilidades musicales, sino que, más bien, la música viene dada por las energías de la naturaleza y espirituales como el *sirino* habitante del *ukhu pacha*, que es captado o atrapado por el instrumento musical considerado un ser que tiene su propia vida, genio, maña con la cual hay que saber armonizarse y compatibilizarse. Esto es posible gracias a la sensibilidad, amabilidad del *phukuq runa* o músico que va desarrollando ciertas mañas durante sus convivencias y encontrarse con la música para compartirla en comunidad. La fuerza de la música nos vivifica, nos hace levantar y nos eleva hacia lo más alto para mirarnos mejor (esto es posible más que todo en las fiestas autóctonas de la comunidad).

**Con nuestra música somos runas o personas, somos mollo.** La música nos hace mantener nuestra cultura e identidad. La música se traduce también como cultura, identidad y vida *kawsay*, por eso para ellos la música y la vestimenta (tejido) es parte de sus vidas. Sin ella dejan de ser personas, y pierden su historia y su cultura (su forma de vida).

**Si no sabes tocar, la mujer no va a *wankar* para tí. Si no sabes tejer, no te va a mirar el hombre.** Una forma de mantener viva la cultura, entendida esta como música-danza= vestimenta-tejidos que hace mantener la identidad de ser *ayllu runas* - mollos que conviven bien, *sumaq kawsakuy*, es mediante la presión social culturalmente aceptada para que los hombres sean *sumaq phukuq runa* o buenos músicos y las mujeres sean *sumaq wankaq awaq warmis* o mujeres que saben *wankar* y tejer bien. Entonces, desde sus referentes culturales, van internalizando cuando van diciendo: “mama pinkilluta phukunki chayqa mana qampaq warmi wankanqachu, mana sumaqta awanki chayqa mana qhari qhawasunqachu” (si no sabes tocar el *pinkillu*, la mujer no va a *wankar* para ti, si no sabes tejer bien el hombre no te va a mirar). De esa forma, desde la lógica de distribución de roles y de complementariedad, se ha sabido de alguna manera cuidar y mantener su cultura aunque hasta el momento con nuevos matices culturales. Esta presión social no es casual sino causal, ya que desde la concepción cultural de los *ayllu runas* de Titikachi, no se es *runa* si no se tiene pareja, por lo que nadie puede quedar *ch'ulla* o impar para poder formar una familia, que es lo más importante en su vida social y productiva.

**La música tiene una vitalidad ancestral y tradicional.** En la actualidad, en la comunidad de Titikachi, las prácticas culturales, en este caso relacionadas con la música y danza autóctona, todavía tienen una vitalidad ancestral tradicional y se practican con mucha fuerza como parte natural de sus vidas, debido a que los *yachaq runas* o personas sabias tienen una conciencia histórica y comunitaria de mantener viva su cultura. Ellos son los que todavía han sufrido en carne propia la explotación y la servidumbre de los patrones, los que no fueron a la escuela porque fueron discriminados o simplemente no tuvieron esa oportunidad buena o mala de ser alfabetizados; los que no migraron a las ciudades y prefirieron vivir de la tierra como *chaqra runas* o personas que trabajan la chacra con lo más elemental que tuvieron y tienen; los que no conocieron el dinero y que siguen practicando el *trueque*, *el ayni* y *la mink'a*; los que conocen y saben vivir en su territorio vivo con respeto y cariño porque todo tiene su espacio y tiempo (respeto a la música relacionado a los tiempos agrícolas); los que no se dejaron

cristianizar por completo y dijeron “ya” al cura y siguen practicando sus rituales y *ch'allan* a sus seres protectores como los *apus*, *uywiris* y el sereno; los que todavía se dirigen a sus hijos y nietos solo en quechua y/o aimara; los que siguen manteniendo sus fiestas tradicionales autóctonas de acuerdo a sus calendarios agrorituales y siguen transmitiendo sus saberes y prácticas culturales en su comunidad a las nuevas generaciones a pesar de todo, porque creen y tienen la conciencia que si no lo hacen se pierden ellos mismos. Ante todo, está la sobrevivencia como personas y resistencia como cultura mollo. Los *yachaq runas* generalmente son abuelos y abuelas, sin desmerecer a los *kuraq wiñaq runas* o adultos hombres y mujeres, algunos jóvenes hombres y mujeres que se encuentran en ese camino y que viven en su comunidad con lo que tienen y pueden y no tienen proyecciones de salir de su comunidad cuando dicen: “Mullu runas kayku, Titicachipi kawsayku, Titicachipitaq wañusayku wiñaypaq wiñayninkama carajo” (somos mollo vivimos en Titikachi y en Titikachi vamos a morir eternamente carajo). Si bien ignoran muchos elementos culturales modernos que vienen de una lógica individualista y mercantil, ellos son los *yachaq* o sabios de su propia cultura y saben vivir como *sumaq ayllu runakuna* o personas que saben vivir bien en comunidad.

**La cultura no es lo que se piensa, sino lo que se vive y se practica** y por eso mismo es dinámica y cambia todo el tiempo, ya sea por su propia pulsión interna que es muy natural o influencias externas que pueden ser imposiciones, amenazas que están poniendo en peligro de desaparición estas prácticas y saberes culturales o terminar en adaptaciones, apropiaciones, recreaciones culturales más allá de los “purismos e idealismos”.

Entonces, como en cualquier espacio sociocultural, en la comunidad de Tititkachi y sus alrededores hay tensiones, encuentros, desencuentros y relaciones de poder muy latentes o visibles debido a que en este espacio biocultural y social conviven distintos actores sociales que cumplen ciertos roles dependiendo de las actividades u oficios que desarrollan y dependiendo de sus tiempos de intervención pueden ser pasajeros (instituciones estatales, organizaciones sindicales y ONGs), estacionarios (instituciones religiosas, instituciones educativas, centro de

salud, medios de comunicación y mercado) insertos en la comunidad que tienen sus propias lógicas de organización comunal tradicional y sus formas de comprender el mundo y la vida. Esta situación sería vista como una oportunidad y desafío que convoque a todos los actores sociales a reflexionar y ser parte de un encuentro colectivo, donde se pueda pensar en proyectos de vida por el bien común, lo cual implica tomar decisiones colectivas.

Las personas somos libres de tomar decisiones en nuestra vida personal y colectiva, todo el tiempo estamos aprendiendo, conociendo, donde el referente siempre es el otro. En ese mirar al otro, muchas veces queremos ser como el otro y hacemos todo para dejar de ser nosotros mismos, ya sea consciente o inconscientemente. Así, todo el tiempo estamos copiando, imitando, cuestionado en ese encuentro con el otro, lo cual también implica relaciones de poder, donde existen los que dominan y los dominados, que también hay que saber resolverlos. En ese sentido, podemos incorporar nuevos elementos culturales a nuestro contexto, nos podemos apropiiar de lo ajeno para fortalecer lo que somos y hacemos, podemos adaptarnos como solemos hacer siempre a todo lo que nos llega como ayuda o imposición cultural. Podemos recrear nuevas formas entre lo nuevo y lo propio, podemos crear una mezcla entre lo que viene y lo que tenemos, pero no podemos alienarnos y dejar de ser nosotros mismos. “Podemos dejar nuestras tierras, perder a nuestras familias y a nuestros hijos, pero si perdemos nuestra música nos perdemos nosotros mismos. Que cambie nuestra cultura pero que no se pierda ni se muera” (Conv. EM. 15/12/14-F29:2).

Titikachi es una comunidad rural en proceso de urbanización como cualquier comunidad indígena actual, pero lo particular de esta comunidad es que las familias han sabido de alguna manera mantener viva su identidad cultural y sus saberes prácticos culturales debido al fuerte arraigo todavía presente, y a sus principios de vida en comunidad a pesar de las amenazas culturales visibles y latentes en la actualidad. Por ejemplo, las políticas culturales de Estado que se mueven en la región con la idea de revalorización cultural, sin tomar en cuenta la dimensión real de lo que significa la cultura entendida ésta como *kawsay* vida, donde la música, como parte

de su concepción de mundo vivo, tienen que ver con procesos y espacios de aprendizaje propios que no son tomados en cuenta por los proyectos culturales desarrollados en la comunidad. Más bien desde sus propias lógicas intentan traducir a sus estructuras de proyectos culturales una práctica cultural viva como lo es la música y otras artes locales como el tejido y la cerámica. Desde la escuela, más allá de los intentos de recuperación de saberes locales desde las políticas de educación descolonizadora, intra e intercultural actualmente planteada en la ley 070 y que se mira muy poco en Titikachi, el problema fundamental es que no se toma en cuenta la noción local de espacio y tiempo que tiene que ver con su visión de mundo. Por eso, los *ayllu runas* de Titikachi afirman que ahora los jóvenes ya no están haciendo música, ya no quieren trabajar la tierra y las jóvenes mujeres ya no están tejiendo porque es tiempo de escuela. Esto significa que hay profundos desencuentros entre el tiempo escolar y tiempo comunal agrícola y festivo y mientras eso no se resuelva, los saberes y prácticas culturales y la lengua misma seguirán siendo erosionadas y amenazadas con tendencias muy fuertes a desaparecer.

Con ello, se están desviando los derechos de los pueblos indígenas a gestionar su propio territorio desde un enfoque participativo, donde la interculturalidad más allá de la escuela sea repensada y resignificada en otros espacios comunitarios de socialización y aprendizaje. De esta reflexión nace la idea de realizar una propuesta participativa de desarrollar programas formativos para gestores interculturales de educación comunitaria local, donde de los *ayllu runas* hombres y mujeres de distintos grupos étnicos puedan compartir sus saberes culturales y desarrollar proyectos educativos y culturales locales propios para el bien común o *allin kawsakuy*.

## **Capítulo 6: Propuesta**

### **CONSIDERACIONES PARA ELABORAR PROGRAMAS DE REVITALIZACIÓN CULTURAL Y EDUCATIVA COMUNITARIA PARTICIPATIVA DESDE UN ENFOQUE DE GESTION TERROTIRIAL VIVO**

**“Kawsayninchikqa ujinayachumpis amallamin chinkachunchu”**

(Que nuestra cultura y nuestra vida cambien, pero que no se pierda)

#### **1. JATUN YUYAY QHAWAY TARIPAY (El horizonte trazado)**

Esta propuesta tiene la finalidad de contribuir a la visibilización y construcción de paradigmas de vida comunitarios en la sociedad, a partir del involucramiento de los distintos actores sociales principalmente locales con equidad de género y generacional.

#### **2. TUKUY CH' AQWAYKUNA (Problemas y discusiones)**

Los impactos de la globalización económica y cultural están generando un nuevo orden socio económico, ambiental y cultural en las comunidades indígenas donde el tiempo urbano y escolar determina el tiempo de la comunidad. La migración hace estragos en la comunidad, pues va cambiando su lógica de vida. Los que migran y vuelven a su comunidad trayendo nuevos elementos culturales son referentes de modernización, para que los que se quedan en sus comunidades, copien formas de vida ajenas a su propia cultura entrando en un proceso de alienación y aculturación en su propia tierra.

Actualmente, la mayoría de los jóvenes y niños ya no está en el pastoreo, la chacra y ayudando en los quehaceres del hogar, sino en la cancha jugando algún deporte o viendo televisión; pocos niños están en la plaza y en los caminos jugando entre ellos juegos tradicionales de su comunidad (algunos reproducen los juegos de los personajes que ven en la televisión), ahora muchas mujeres ya no quieren que sus hijas aprendan a tejer. Se dice que ahora los tiempos

han cambiado y es “tiempo de la escuela”, ya no es como antes. En definitiva, lo único que hacen los niños y jóvenes es distraerse en estos espacios recreativos después de haber pasado la mayor parte de su tiempo en las escuelas, apoyados por la idea de sus padres de que ahora tienen que ser estudiantes, ya no campesinos.

Dentro del sistema de educación formal en sus espacios de socialización secundaria, en las escuelas notoriamente se transmite a los niños y jóvenes el ritual de civismo militarizado y nacionalismo, donde el ideal de vida es la educación para el éxito, educación para salir del pueblo y educación para dejar de ser campesinos o indios centrados en el ser individuo alejado de su contexto sociocultural.

A pesar de los avances en la implementación de la ley 070 en algunos sectores, en este caso andinas, todavía en Titikachi la escuela está haciendo un trabajo superficial de revalorización cultural donde los maestros ya están formateados para disfrazar con lo bonito la cultura como folklor, sin comprender y respetar la dimensión real de lo que implica una práctica de “revalorización cultural” desde la escuela, pues la ejecución de la música y danzas autóctonas tiene sus propios tiempos y espacios que nada tienen que ver con el tiempo de la escuela. Así, desde las escuelas se practica un proceso de auto folklorización en las comunidades indígenas como es el caso de Titikachi.

¿Cómo revitalizamos las músicas y danzas tradicionales autóctonas cuando los jóvenes y niños están en otras cosas? ¿Qué posibilidades reales de revitalización cultural existen en la comunidad? ¿Desde dónde y quiénes deben revitalizar?

Cómo pensar y hacer un trabajo de la revitalización cultural, lingüística y educativa comunitaria, cuando aquí sus necesidades primeras son básicas de aliento y ropa (se creen pobres), siempre están mirando la ciudad como una alternativa de “vida mejor”, la plata se ha vuelto indispensable para vivir. Son pocos los que pueden vivir relativamente felices con lo que tienen y esos pasan desapercibidos, generalmente son los abuelos y abuelas considerados *yachaq*.

### 3. YUYAYCHAKUY (Pensares que justifican nuestras acciones)

Creemos que una revitalización real es posible a través de planes de vida comunales, que convoca a todos los actores sociales internos y externos orientados a desarrollar proyectos culturales comunitarios con los saberes culturales propios, pero sin dejar de lado los elementos de la modernidad, como son las TICs que tanto atraen a los niños y jóvenes, y que son claves para revitalizar la cultura que también implica revitalizar la lengua y la visión de mundo. Una forma de adaptación, incorporación, recreación y apropiación para seguir haciendo vivir y florecer la cultura propia es gestionar ellos mismo sus territorios.

Consideramos que es importante y urgente desarrollar programas comunales participativos de formación continua, en este caso, para “gestores interculturales de educación comunitaria local” donde puedan participar distintos grupos étnicos hombres y mujeres y puedan interactuar, intercambiar saberes y experiencias aprendiendo unos de otros.

Es importante el proyecto de revitalización cultural y educativa comunitaria a través de la música y danza autóctona porque tiene sentidos y significado vitales asociados a los ciclos de vida de las personas donde se nace, se vive, se muere y renace con la música; desde su función social, son activadoras de la economía local; desde su función emotiva y simbiótica emana cariño y respeto a la vida en la *pacha* (estrecha relación con los ciclos agrícolas y climáticos); y desde su función formativa transmite roles y principios de vida comunitaria. Además, la música es cultura, identidad y *kawsay* que les hace ser *ayllu mollaruna*. De esa manera, se pretenden generar nuevos impactos socioeconómicos culturales y ecológicos más amables con la naturaleza.

A continuación, presentamos la propuesta de educación comunitaria para la revitalización cultural educativa que cuide las visiones de vida comunitaria de las comunidades indígenas, estrechamente relacionadas con la lengua, en este caso el quechua, que responden a paradigmas de vida comunitarios donde el centro de todo no es el hombre sino la vida misma.

#### **4. CHIQUAN QHAWAYKUNA (Mirando el camino trazado)**

Desarrollar programas educativos de formación integral para gestores interculturales de educación comunitaria local, a través de talleres vivenciales de recuperación y revitalización de saberes y prácticas culturales, respetando y recreando espacios de socialización y aprendizaje propios de acuerdo al calendario agro ritual festivo local.

#### **5. PURIYKACHACHINAPAQ (Para llevar adelante la propuesta)**

Es posible llevar adelante la propuesta porque surge de las necesidades reales de la comunidad y responde a sus expectativas de recuperación y revitalización de sus formas de educación comunitaria y cultural. Consideran importante y necesario que niños, jóvenes y adultos hombres y mujeres deben formarse como “gestores interculturales de educación comunitaria local” que sepan gestionar su territorio, la educación y su cultura, y ejercer el derecho de vivir de acuerdo a lo propio con autodeterminación.

#### **6. KHUSKAMANTA PURINAPAQ (Para caminar juntos)**

Los programas de formación se desarrollaran en una serie de talleres prácticos y vivenciales con la participación de las familias interesadas y comprometidas de la comunidad de Titikachi. Si se establecen acuerdos y encuentros entre la escuela y la comunidad, también se tratará de desarrollar actividades comunes que favorezcan al bien común. Ante todo, es la decisión comunal colectiva de revitalizar sus propias formas de educación comunitarias, con la cual la escuela debe saber interactuar y convivir con respeto y cariño.

#### **7. SUMAQTA KHUCHKAMANTA KAWSAKUNAPAQ (Para convivir bien juntos)**

Las familias de la comunidad de Titikachi podrán mejorar sus condiciones de vida aportando al desarrollo local con autodeterminación y esta experiencia podrá irradiarse hacia otras comunidades aledañas.

Las wawas, *murus* y *waynus* (jóvenes), *sipas* (jóvenes), *kuraq wiñaq runas* (adultos hombres y mujeres), y los *yachaq* (abuelos y abuelas) serán visibilizadas como *ayllu runas* que saben compartir sus saberes y experiencias con respeto y cariño.

La escuela cerrada tendrá que abrir sus puertas y ser una escuela amable con los saberes y prácticas culturales de la comunidad, respetando los espacios y tiempos agrocéntricos. Tendrán que replantear sus metodologías de “enseñanza” y sus prácticas pedagógicas.

Otros agentes o actores sociales presentes en la comunidad, como las instituciones estatales y ONGs, las sectas religiosas evangélica y católica, centro de salud, radio Norte, CETHA y otros tendrán que reorientar sus planes y objetivos de acuerdo a los planes de vida comunales que se construyen con decisión y consenso colectivo e íntegro.

Con la ejecución de planes de vida comunales el territorio biofísico, social y natural podrá recobrar su fortaleza de seguir generando vida de donde sus hijos puedan seguir alimentándose y criando las semillas vitales en reciprocidad.

## 8. JATUN RUWAYKUNA (Cronograma general de las actividades)

Fecha	Descripción de la actividades	Participantes
Marzo del 2016	<p><b><i>Ayllu masikunaman riqsirichispa.</i></b> Socializando la propuesta a los hermanos del ayllu.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Presentación de los resultados de investigación en asamblea comunal</li> </ul> <p><b><i>Ch'aqwarikuspa t'ukurikuspa.</i></b> Conversando y reflexionado juntos</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Conversación y reflexión sobre los resultados de investigación y la propuesta.</li> </ul>	<p><i>Ayllu runakuna</i> o comunarios y comunarias de Titicachi ( <i>yachaq</i> abuelos y abuelas, <i>kuraq wiñaq runas</i> adultos hombres y mujeres, <i>phukuq runas</i> músicos, <i>awaq wankaq warmis-</i> mujeres cantoras y tejedoras(artesanías), <i>muros waynus</i> -jóvenes, <i>sipas</i> -jóvenes, <i>wawas-</i> niños y niñas)</p> <p>Autoridades originarias y sindicales</p>

<p>Abril y mayo 2016</p>	<p><b><i>Qutucharikuspa. Organizádonos</i></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Conformación de un equipo de trabajo participativo y elección de representantes de cultura y arte vivo por consenso). Quienes participarán directamente como guías locales o cabecillas en el desarrollo de la propuesta.</li> </ul> <p><b><i>Kawsayninchikta qhawarispa:</i></b> Mirando nuestra vida comunal</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Talleres comunitarios de elaboración del plan de vida comunal</li> </ul> <p><b><i>Khuska puriy.</i></b> Caminando juntos</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Designación de roles y responsabilidades para la proceso de ejecución del plan de vida comunal</li> </ul>	<p>Distintos actores sociales de la comunidad internas y externas como: Comunidad en general, autoridades originarias y sindicales, organizaciones estatales y privadas-ONGs, iglesias católica y evangélica, radio norte, centro de salud, instituciones educativas, etc.</p>
<p>Junio 2016 a junio 2017(1 año)</p>	<p><b><i>Culturanchisqa ujinayachumpis amamin chinkachuncku.</i></b> Que nuestra cultura cambie pero que no se pierda.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Programas de formación integral y continúa para gestores interculturales de educación comunitaria local a través de talleres vivenciales de recuperación y revitalización de los saberes y prácticas culturales respetando y recreando espacios de socialización y aprendizaje propios de acuerdo al calendario agro ritual festivo local.</li> </ul>	<p>Todos los interesados entre la escuela y la comunidad.</p> <p>Ayllu runas: Yachaq runas, Phuquq runas, wankaq awaq warnis, murus, tawakus, wawas.</p>

## 9. AYNIPi YANAPAQKUNA (Los colaboradores en reciprocidad)

En una primera instancia, los recursos financieros se gestionan a las instancias estatales como: Fondo Indígena, Ministerio de Educación y Cultura, Viceministerio de Descolonización, de la alcaldía municipal. Una vez que el proyecto sea autosustentable como fruto de compromiso y trabajo en equipo serio y sincero, se pedirá lo mínimo de apoyo a estas mismas instancias estatales porque es un derecho del pueblo. Sin embargo, se apuesta a que este proyecto pueda valerle también parte de las economías alternativas, como el *ayni* y el *trueque* en todo caso las contrapartidas.

## 10. KHUCHKA YUYA, RUWAY PURIY (El camino metodológico)

El proyecto se va a desarrollar en dos momentos:

### **Momento 1. Desarrollo del plan de vida comunal**

Sabemos que las comunidades indígenas al momento de definir sus “planes y proyectos” ya sean educativos, sociales, culturales y económicos, enfrentan problemas que tienen que ver con los modelos de proyectos occidentales rígidos y académicos que responden a un paradigma de vida individualista y antropocéntrica. Entonces, partimos de la idea de que los proyectos al fin y al cabo son decisiones políticas, pero en este caso, apostamos a que esas decisiones políticas sean netamente participativas y que respondan a un paradigma de vida comunitario. Donde todo proyecto debe formularse de acuerdo a los planes de vida comunales para que así se pueda coadyuvar a la mejora de las condiciones de vida de la comunidad desde un enfoque de gestión territorial holístico e integral, y bajo un principio de vida fundamental para las comunidades indígenas que es el convivir bien o *sumaq kawsakuy*, y no caer en la fragmentación de la realidad con proyectos que solo tocan una pequeña parte del TODO sin impacto positivo de sostenibilidad más que generar dependencias y asistencialismos.

Un plan de vida comunal donde se mire el territorio vivo y no como un lugar inerte donde no se puede vivir y “solo produce maíz”, un lugar de trabajo esforzado donde nadie quiere trabajar la tierra a pesar que el esfuerzo de trabajo y sobre explotación de la tierra viene con los patronos). Más bien, mirar el territorio vivo e íntegro donde se puede abrir posibilidades de desarrollo local de una economía propia para el *allin kawsakuy* real o el saber convivir en comunidad.

Para llevar adelante la formulación de planes de vida desde un enfoque de gestión territorial holístico e integral, es importante el uso creativo de instrumentos y técnicas flexibles y contextualizadas a las condiciones reales de las comunidades, donde su planificación y aplicación tenga un enfoque participativo comunal que posibilite procesos de autorreflexión

crítica para mirar el pasado socio cultural e histórico de *¿cómo vivíamos antes?* y a partir de ella mirar nuestra realidad actual *¿cómo vivimos ahora?* y *¿por qué hemos llegado a esta situación?* Y finalmente, proyectar una vida colectiva hacia el futuro *¿qué podríamos hacer para mejorar nuestras condiciones de calidad de vida?*

Para ello, más allá de los formatos de formulación de planes de vida, estrategias y pasos metodológicos, planteamos ciertas condiciones mínimas para su desarrollo con la idea es generar el trabajo colaborativo de manera muy natural y no rígido:

- Identificación de voluntades y potencialidades en la comunidad.
- Predisposición y compromiso de los ayllu runas o comunarios y de algunos profesionales como acompañantes y facilitadores del proceso que tengan la mentalidad abierta, empatía y sensibilidad cultural y lingüística. Con los que se pueda negociar y consensuar tiempos y espacios de trabajo colaborativo.
- Involucramiento, participación social y activa de los diversos actores sociales.
- Una visión compartida que responde a una aspiración común, de tal manera que se convierta en una fuerza que lleva a la gente a organizarse y trabajar mutuamente para lograr la vida saludable que la comunidad desea y necesita.

## **Momento2. Desarrollo de los programas de formación continua para gestores educativos comunitarios y culturales en una serie de talleres prácticos y vivenciales**

Los gestores educativos comunitarios y culturales locales pueden ser personas interesadas de distintos grupos étnicos hombres y mujeres. La idea es generar espacios de encuentros de convivencia entre todos donde se pueda socializar, aprender los diversos saberes y prácticas culturales y saberes que responda a una visión e mundo y vida colectiva y que coadyuve y aporte a los desarrollos de los planes de vida comunales. Así se podría mejorar los sistemas productivos locales donde todos tengan la oportunidad aportar a su comunidad desde lo que saben, hacen, sienten hacia la visibilización y práctica de un paradigma de vida comunitario.

Los programas de formación continua de gestores interculturales de educación comunitaria local estarán estructurados de acuerdo a los principios de vida comunitarios y a las dimensiones del ser social e individual que se desarrolla a lo largo de los ciclos vitales de las personas, en ese camino de *runayay* maduración de las personas, donde se hacen *sumaq runas* o buenas personas que es la intención educativa dentro de los sistemas de crianza y educación comunitaria indígena de Titikachi. En ese sentido, los gestores interculturales de educación comunitaria local tendrían que ser *ch'iki runas* (personas inteligentes que no se dejan engañar y saben gestionar su territorio) en su proceso de formación tiene que ser y hacerse buenas personas que saben convivir bien en su comunidad.

En ese proceso de ser buenas personas o *sumaq runa*, también tienen que saber ser *sumaq phukuq runas* (caso varones) o *sumaq awaq warmis* (caso mujeres) que saben caminar con la música y servir a su comunidad, pero el programa de formación no solo está orientado a la dimensión cultural y artística viva que tiene que ver con la música, danza y tejidos, por así decirlo, sino que parte de una visión holística e integral de saber ser y hacerse persona. Estos saberes están desglosados en contenidos temáticos locales propios que se trabajan en una serie de actividades prácticas, que luego son compartidas en la comunidad. En ese sentido, el proceso de evaluación es comunitario y continuo que ayuda a reconocer las debilidades y fortalezas y seguir mejorando en este trabajo socio educativo.

Cabe aclarar que se pretende trabajar en la comunidad Titikachi central y 3 comunidades aledañas del cantón Luqisani tales como Karusani, Tikamuri y Luqisani. En una serie de 4 talleres mensuales, dependiendo de sus tiempos y actividades locales.

**CONSIDERACIONES PARA ELABORAR PROGRAMAS DE  
REVITALIZACIÓN CULTURAL Y EDUCATIVA COMUNITARIA PARTICIPATIVA DESDE UN ENFOQUE DE  
GESTION TERROTIRIAL VIVO**

**“Kawsayninchikqa ujinayachumpis amallamin chinkachunchu”**

(Que nuestra cultura y nuestra vida cambien, pero que no se pierda)

<p><b>Ayllupi sumaq kawsakuy. Principios de vida comunitaria</b></p>	<p><b>Ayllupi yachakuy yachaqakuy. Dimensión social e individual de los aprendizajes</b></p>	<p><b>Ayllupi jatun yuyaykuna. Áreas de saberes y conocimientos de la comunidad</b></p>	<p><b>Tukuy ayllupi yachaykuna. Contenidos temáticos de la comunidad</b></p>	<p><b>Tukuy ayllupi ruwaykuna. Actividades vivenciales en la comunidad</b></p>
<p>Maymantachus kanchis chayta qhawaspapuni ñawpaqman puririnchik. Sabiendo quiénes hemos sido, seguimos caminando hacia adelante</p>	<p>Ñawpa kawsayninchikta Yuyariyta yachana. Saber recordar nuestro pasado histórico</p>	<p><b>Cosmovisión e historia propia</b></p>	<p>Cosmovisiones y simbologías ancestrales  Historia oral comunitaria</p>	<p>Registro de historias orales con sabios, abuelos y abuelas de la comunidad</p>
<p>Tukuy uywa kawsayniyuq kanchik. Todo ser</p>	<p>Pachamamaq puriyinta kawsayninta qhawayta</p>	<p><b>Simbiosis y territorios vivos</b></p>	<p>Ubicación topográfica ancestral y geografías sagradas</p>	<p>Registro y dibujo del espacio biofisico ancestral y local</p>

<p>que habita la Pacha tiene vida</p>	<p>yachana. Saber mirar el caminar y vivir del tiempo en nuestro espacio territorial</p>		<p>Pisos ecológicos</p> <p>Relieves y cambios en el paisaje</p> <p>Flora y fauna</p> <p>Tipos de suelos</p> <p>Variedad de climas</p>	<p>Autodiagnósticos comunitarios de nuestro territorio vivo: Como vivíamos antes, como vivimos ahora y como quisiéramos vivir (dibujos de mapas parlantes)</p> <p>Identificación y reconocimiento de lugares sagrados y toponimias, apus, <i>uywiris</i> y <i>wak ás</i></p> <p>Registro de animales y plantas silvestres</p> <p>Identificación y reconocimiento de los caminos del viento, las nubes y el agua</p> <p>Registro de tipos de suelos y cambios en el paisaje ecológico</p> <p>Identificación de los espacios productivos suyus, chacras familiares y pastoreo.</p>
<p>Kusirarikuywanpuni sumaqta kawsakunchik. La música y la danza es vida con ella nacemos y con ella morimos.</p>	<p>Munayllata kawsayninchikta t'ikarichiy k'ancharichiriy yachana. Saber hacer, florecer y brillar nuestra nuestras músicas y danzas con cariño y respeto</p>	<p><b>Cultura y arte vivo</b></p>	<p>Saberes culturales de música y danza autóctona</p> <p>Saberes culturales sobre el tejido</p> <p>Saberes culturales sobre cerámica</p>	<p>Documentación y sistematización de saberes y conocimientos culturales de música y danza autóctona</p> <p>Registro de músicas y danzas autóctonas en un ciclo agrícola festivo (tecnologías de construcción y tipos de instrumentos musicales, tipos de danza y significado, vestimentas de hombre y mujer)</p> <p>Elaboración de calendarios agro festivos y rituales de la comunidad</p>

				<p>Organización de espacios de aprendizaje de elaboración de instrumentos de música autóctona</p> <p>Apoyo a las formas de socialización y aprendizaje de la música en sus diversos espacios (el aprender mirando y escuchando, aprender jugando, aprender imitando, aprender en fiesta, etc).</p> <p>Organización de espacios y constitución de grupos comunitarios de aprendizaje de tejidos y confección de indumentarias (vestimentas tradicionales en relación a los tipos de instrumentos por fechas festivas autóctonas, aprendizaje de los distintos tipos de tejidos siguiendo la estrategias de aprendizajes de la comunidad)</p> <p>Organización de espacios para la recuperación y aprendizaje de las cerámicas</p>
<p>Ruwana P'achata churakuspa qhichwa aimarata rimaspa mullu runa chanchik. Vistiéndonos con nuestra vestimenta tradicional y hablando nuestras</p>	<p>Sumaq awayta p'achallikuyta rimayninchikta rimanallapuniyachana. Saber tejer, vestirse y vestir bien a los demás hablando siempre nuestra lengua.</p>	<p><b>Identidad, lengua y lenguajes</b></p>	<p>Revitalización de las lenguas quechua y aimara</p> <p>Lectura e interpretación de iconografías y símbolos</p> <p>Tradición oral y lenguajes vivos</p>	<p>Organización de nidos lingüísticos (re encuentro entre abuelos y nietos).</p> <p>Lectura de tejidos y cerámicas Mollo</p> <p>Registro de cuentos tradicionales, leyendas, mitos, etc.</p>

lenguas somos mollo.				
Tukuy uywapuni khuyanakupsa kawsakunchik. Todos los seres que habitamos esta <i>pacha</i> nos criamos mutuamente	Yachaykunata uywayta ruwayta yachaña. Saber criar y practicar nuestros saberes de vida.	<b>Crianza de saberes culturales</b>	Crianza de animales, plantas y semillas  Saberes y bioindicadores climáticos  Calendarios rituales, agrícolas y ganaderos	Registro comunal de variedad de semillas nativas  Registro de plantas y flores medicinales y tintes naturales  Registro comunal de señas y bioindicadores climáticos (plantas animales silvestres, astros y sueños)  Crianza de animales, plantas, semillas, suelos y aguas (manejo de sistemas productivos)  Recuperación de prácticas rituales de crianza en las colectividades naturales (ritual del waqaylli, ritual del jich'anakuy, ritual en el tullqa quecha, rituales en el wak'a rumi, ritual del waqaylli y jinch'anakuy)  Elaboración de cartillas de saberes locales en quechua y aimara  Elaboramos calendarios agrícolas y pecuarios con la comunidad.
Tukuy runa masakuna ayllupi ayniwan yanapanakupsa kawsakunchik. Las familias convivimos	Ayllupi sumaq kawsakuyta yachana. Saber convivir bien en comunidad	<b>Fortalecimiento familiar y Organización local</b>	Organización comunitaria  Sistemas y tecnologías locales de producción y comercialización	Recuperación y revitalización de los rituales de vida. Ritual de nacimiento, ritual del <i>chukcha ruthuku</i> , ritual de <i>sukhullu</i> , ritual del matrimonio, ritual de las autoridades y compadres y comadres, ritual de la muerte

<p>en reciprocidad con todo</p>				<p>Recuperación y revitalización de las autoridades originarias y sus roles</p> <p>Implementación de planes estratégico de fortalecimiento de las economías locales con la producción musical y artesanías( Análisis de la situación socioeconómica de la comunidad y recuperación de economías locales como el trueque)</p> <p>Práctica de <i>ayni, mink'a y yanasi</i></p>
<p>Kawsayninchikqa ujinayachunpis amamin chinkachunchu. Que cambie nuestra cultura pero que no se pierda</p>	<p>Yachayninchikta kawsachiyta yachana. Saber hacer vivir nuestros saberes y culturales</p>	<p><b>Investigación comunitaria y vivencial</b></p>	<p>Volviéndonos investigadores de nosotros mismos</p> <p>Experiencias participativas de investigación y documentación del saber local</p> <p>Producción de materiales educativos y audiovisuales</p>	<p>Documentación audio visual de fiestas rituales durante el ciclo agrícola</p> <p>Producción audio visual (recopilación de ritmos y melodías de música autóctona)</p> <p>Animación de dibujos en base a los saberes de la tradición oral (cuentos, mitos, leyendas, historietas y otros)</p> <p>Producción de programas educativos y radiales con saberes culturales</p> <p>Elaboración de materiales educativos en quechua y aimara: textos escolares, juegos didácticos con los saberes de la comunidad</p> <p>Organización de intercambio de experiencias de aprendizajes con otras comunidades aledañas locales, nacionales o internacionales</p>

## Bibliografía

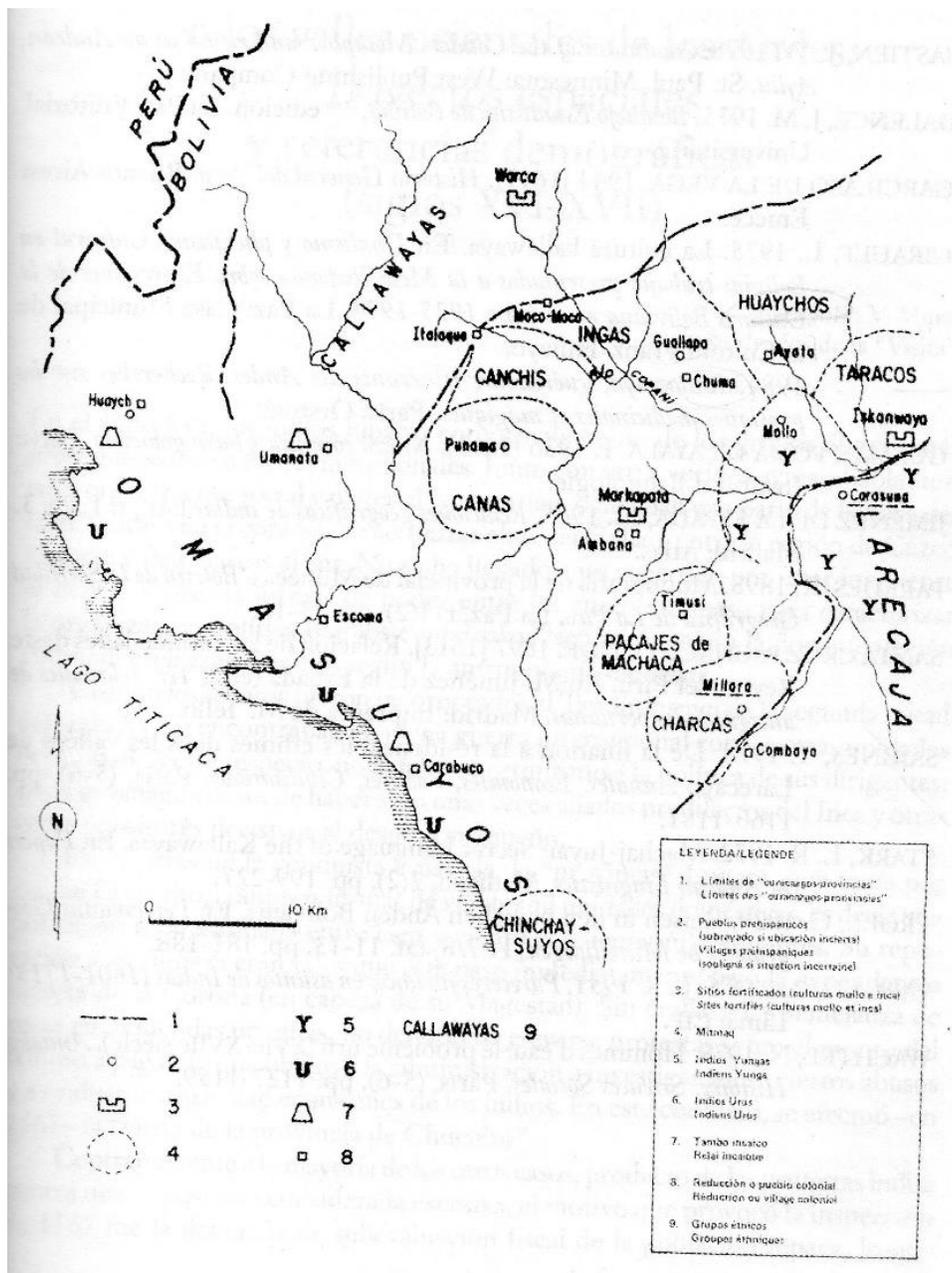
- Apffel-Marglin, F. (2004). *Criar Mundos vivos y vivificantes. Conversaciones entre lo Andino y lo Moderno*. San Martín: Centro para la Biodiversidad y la Espiritualidad Andina Amazónica "waman wasi" /CILA.
- Arnold, Denise Y.; Yapita, Juan de Dios y Espejo, Elvira. (2007). *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil*. La Paz: ILCA/Plural.
- Arnold, Denise y Espejo, Elvira. (2012). *Ciencia de tejer en los andes: estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. La Paz-Bolivia: ILCA.
- Asociación Urpi Challay. (2000). *Niños y aprendizaje en los Andes*. Lima, Perú: Asociación Urpi Challay.
- Barragán, R. (2007). *Guía para la formulación y proyectos de Investigación*. La Paz: PIEB.
- Barrantes, E. (2002). *Investigación: Un camino al conocimiento. Un enfoque cuantitativo y cualitativo*. San José de Costa Rica: EUNED.
- Bastien, J. (1996). *La Montaña del Condor: Metáfora y Ritual en un Ayllu Andino*. La Paz-Bolivia: Hisbol.
- Castillo, M. (2001). *Aprendiendo con el corazón. El tejido andino en la educación quechua*. La Paz, Bolivia: PROEIB Andes/Plural.
- Cayumil, R. (2001). *La música mapuche: Una mirada a los procesos subyacentes que se generan de su uso y práctica cotidiana en diferentes contextos socioculturales*. Cochabamba, Bolivia: PROEIB Andes. Tesis de Maestría.
- Condori, F. (2004). *Ayllu Masajaya. Música Territorio y Cultura*. Cochabamba: Talleres Gráficos " Luly".
- Cordero, T. H. (2011). *Cosmosentimiento Andino*. Cochabamba: Tola.
- Delgado, A. (2006). *Saber local y ciencias de la vida*. Bolivia: Runa.
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: UNAULA.
- Estermann, J. (2006). *Filosofía Andina*. La Paz: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología. ISEAT.
- Flores, C. N. (2011). *Un ayllu sin territorio en un territorio sin ayllu. Prácticas de descolonización en la fiesta de la Mama Sara-Candelaria*. Cochabamba-Bolivia: UMSS. Tesis de licenciatura.
- García R., F. A. (2005). *Yachay. Concepciones sobre enseñanza y aprendizaje en una comunidad quechua*. La Paz Bolivia: PROEIB Andes/ Plural.
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Godenzzi, J. (2005). *En las redes del lenguaje. Cognición, discurso y sociedad de los Andes*. Perú: Universidad del Pacífico.
- Grillo, E. (1991). *Cultura Andina Agrocentrica*. Lima, Perú: PRATEC.
- Grillo, E. (1996). *Caminos andinos de siempre*. Lima: Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas.
- Gutiérrez, R. (2001). *Calendario organológico en base al ciclo climatológico productivo y ritual*. En Tupa Kusi (compilador) *Tiempo-Espacio contemporáneo desde la andinidad*. Páginas 62-70. Cochabamba: C.I.T.A.
- Huanacuni, F. (2010). *Buen vivir/vivir bien. Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales andinas*. Lima-Perú: Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas-CAOI.

- Lave, J., & Wenger, E. (1991). *Aprendizaje situado. Participación periférica legítima*. New York: Cambridge University Press.
- López, L. (2009). Interculturalidad, educación y política en América Latina: perspectivas desde el sur. Pistas para una investigación comprometida y dialogal. En López L.E (ed.) *interculturalidad, educación y ciudadanía*. Páginas 129-229. La Paz: FUNPROEIB Andes / Plural.
- Machicao, D. (2011). *Las nuevas prácticas y representaciones musicales en la despedida de las almas en Ovejuyo*. La Paz-Bolivia: UMSA. Tesis de Sociología.
- Martínez, R. (1990). La música y el tata pujllay: Carnaval entre los tarabuko (Bolivia). En Arnaud Gerard (editor/compilador) *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores...TOMO I*. Páginas 69-140. La Paz- Bolivia: PLURAL.
- Mel, M. (1995). *El MBU: Un marco culturalmente significativo para la educación en Papua Nueva Guinea*. *Revista perspectivas, Vol. XXV, N°4 diciembre*. Nueva Guinea: UNESCO.765-777.
- Mignolo, W. (2000). *Historias locales: Diseños globales, colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento Fronterizo*. España: Ed. Akal
- Milla, C. (1992). *Génesis de la cultura andina*. Lima-Perú: Amaútica.
- Milla, C. (2002). *Ayni*. Lima-Perú: Asoc. Cultural Amaru Wayra.
- Monroy Aliaga, W. (2002). *La provincia Muñecas. Historia y Cultura*. La Paz: Talleres Gráficos .
- Murra, J. (1973). *Los límites y las limitaciones del "archipiélago vertical" en los Andes*. La Paz: Avances 1.
- Ponce, S. C. (1979). *Panorama de la arqueología Boliviana*. La Paz: INAR.
- Quispe, F. (2008). *La Qena Mollo. Supervivencia y persistencia de música y danza tradicional andina*. La Paz-Bolivia: Plural.
- Rengifo, G. (2003). *La enseñanza es esta contento. Educación y Afirmación Cultural Andina*. Lima : PRATEC.
- Rengifo, G. (2004). *Cosmovisión y cualtura educativa andina-amazónica*. Lima-Perú: PRATEC.
- Rengifo, G. (2008). *Educación y diversidad cultural. El iskay yachay y paya yatiwi en las comunidades andinas*. Lima -Perú: PRATEC.
- Rodríguez, M. (1997). *La construcción colectiva del conocimiento en la educación popular. Desafíos culturales actuales en contextos culturales andino-bolivianos*. Bolivia: PROCEP,CEPROTAC,CEAALy MEPB.
- Rogoff, B. (1990). *Aprendices del pensamiento*. México: Paidós.
- Romero, R. (1994). *Ch'iki. Concepción de desarrollo de la inteligencia en niños quechuas pre-escolares de la comunidad de Titikachi*. Cochabamba: Instituto de investigaciones de la facultad de humanidades y ciencias de la educación UMSS.
- Rosaldo, R. (2000). *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. Quito-Ecuador: Abya-Yala.
- Saingnes, T. (1985). *Los andes orientales. Historia de un olvido*. CBA: CERES.
- Sánchez, W. (1988). *Música Autóctona del Norte de Potosí. El proceso de creación Musical*. Cochabamba: Centro Pedagógico y Cultural de Portales.
- Sánchez, W. (2001). El orden del tiempo. En Tupa Kusi (Compilador) *Tiempo-Espacio contemporáneo desde la andinidad*. Páginas 96-105. Cochabamba: C.I.T.A.

- Santos , F. (1998). *Fiesta de las almas en La Paz*. La Paz-Bolivia: Taller de Fiestas Religiosas Sobre Todos Santos.
- Stobart, H. (1996). Los wayñus que salen de las huertas. Musica y papas en una comunidad campesina del Norte de Potosí. En Denise Y. Arnold y Juan de Dios Yapita (Compiladores) *Madre Melliza y sus crías. Ispall Mama wawanpi*. Páginas 413- 430. La Paz - Bolivia: hisbol/ILCA.
- Toledo, V.; Barrera-B, Narciso. (2008). *La memoria biocultural. la importancia ecológica de las sabidurias culturales*. Barcelona: Icaria s.a.
- Uccelli, F. (1996). *Socialización infantil a través de la familia y la escuela. Comunidad Campesina Sallac Santa Cruz, Cusco*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Villegas, R. (2001). *Dialogo crítico entre El achkha yachay sabidurias culturales de crianza de papa-maíz y el conocimiento escolar de ciencias naturales. Estudio realizado en Laqaya, Ayllus Distrito Indígena Toracarí, Provincia Charcas, Norte Potosí*. Cbba-Bolivia: PROEIB Andes. Tesis de Maestría.
- Walsh, C. (2009). *Interculturalidad, Estado, Sociedad, Luchas (de) coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simon Bolivar, Abya Yala.
- Yachay Tinkuy. (2002). *Discriminación, sociedad y escuela en america latina¿somos tod@s iguales?* Bolivia: Runa.

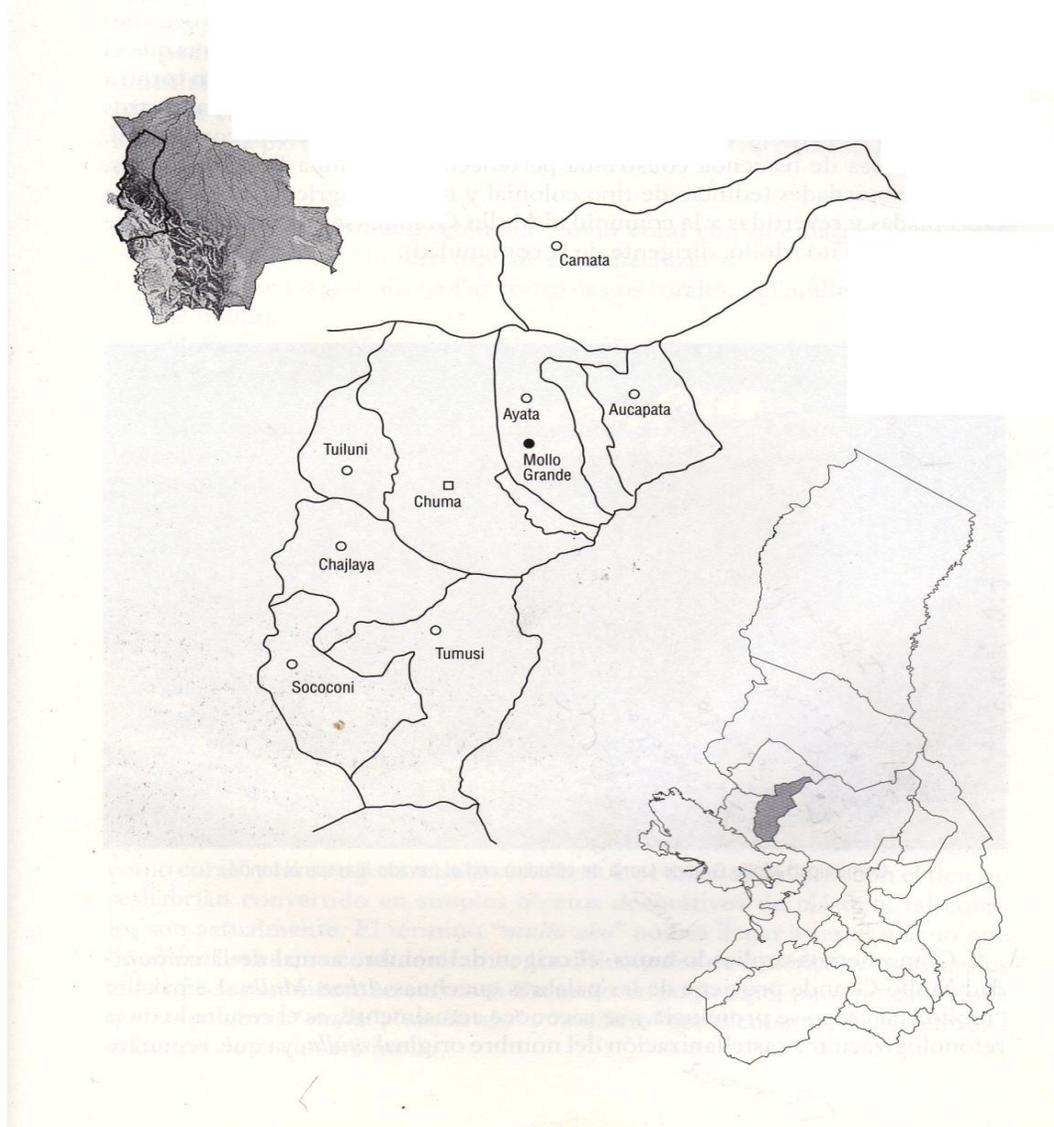
# **Anexos**

Anexo N°1: Mapa de asentamientos prehispánicos de la cuenca del río Copani.

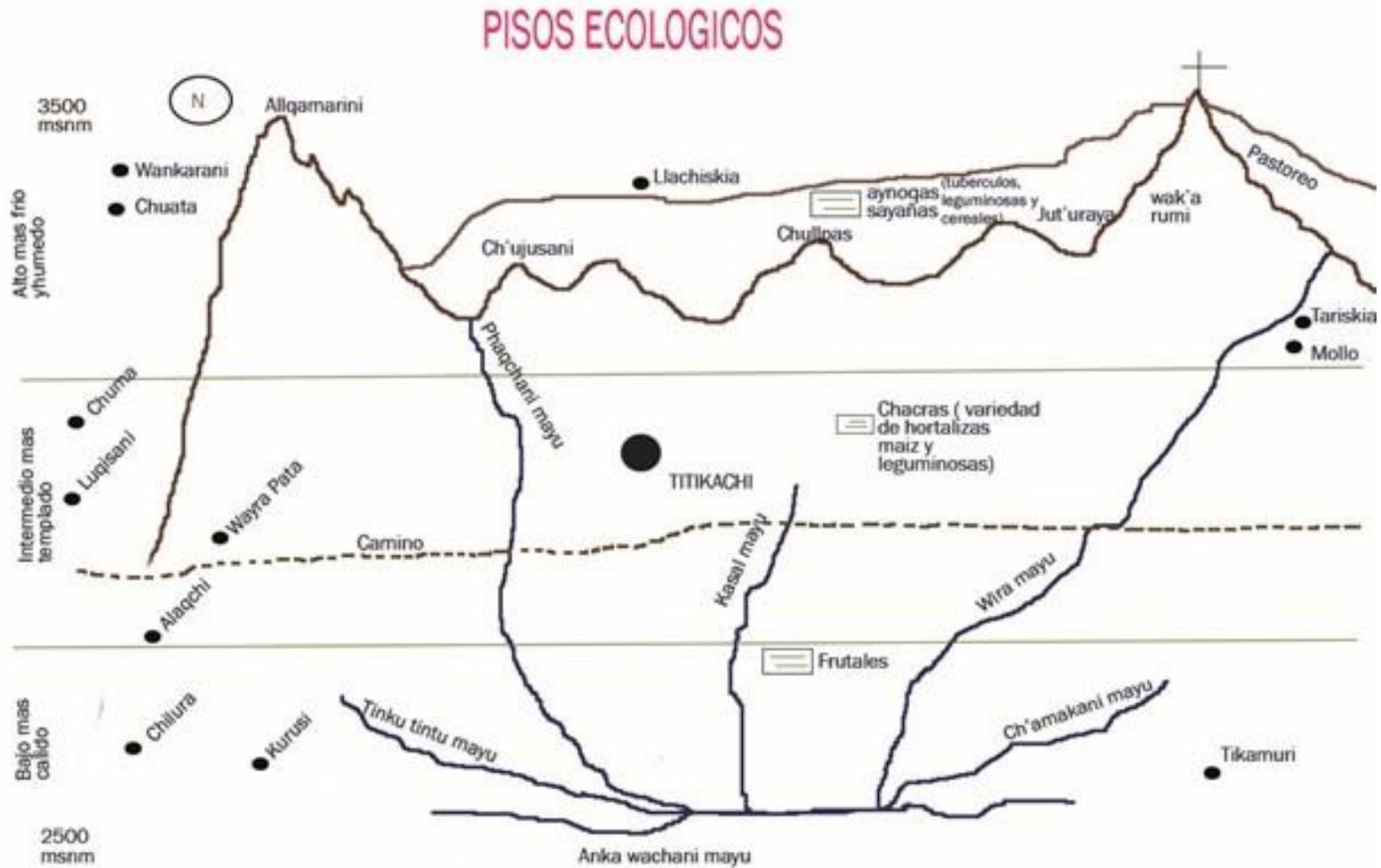


Fuente: Extraído de (Saignes, 2015, pág. 205)

**Anexo N°2: Ubicación geográfica de Titikachi, departamento La Paz, provincia Chuma, Canton Luquisani, Comunidad Titikachi.**



Anexo N°3: Croquis de pisos ecológicos Comundiad Titikachi.



Fuente: Elaboración propia en base a los saberes y conocimientos compartidos por los ayllu runas de la comunidad de Titikachi, 2104-2015.

#### AnexoN°4: Testimonio de Mama EQ.

Testimonio en quechua	Traducción
 <p>Kusirarikuyqa tukuypaq awayninmin kachkan. Awanapi jinallataq machulakuna,awichakuna ,tiyakuna, tiyukuna,sipaskuna, murukuna , wawakunaqa phukunapi, tusunapi , awanapi, wankanapi tiemputa pasachiyku tukuy raymikunapi ah, jinamanta qhari warmi wawakunantin khuska puriyku tukuy chay ñanpi kamchik, ajina kawsayninchik kusirarikuywanpuni kawsanchik. Pinkilluq waqayninqa munayllatamin k'ancharin, sunquta ch'allallaq nichispa llaphuyarichin ari chaywanpuni kawsakunchik. Machulakuna tiyukuna, pinkillutaqa tukuy sunquwan phukunku, maaay ukhumanta qhapharichkaqa paqarichimunku ah (metiendo aire y tocándose su vientre wanka una pinkillada) wayayayyyyyy waya waya wayayayay waya waya wayay wayayayyyyy way way yayyyy nispa maaay ukhuman chinkarquchipullankutaq ah wañurquchipunku (señalando la profundidad de la tierra). Mientras <i>wanka</i>, con el movimiento de su mano derecha hace como si flameara la bandera imaginaria en contra del movimiento de las manecillas del reloj formando una figura en espiral que comienza en la parte inferior de su vientre y termina en la profundidad de la tierra). Pinkillu waqariqtinqa tukuy kawsayninchikta mamanchikpa wisanmanta paqarimusqanchikmantapacha yuyarirquchiwanchichik. Jina kawsayniyqa, jina puriyniyqa nispa yuyarikunchik ah, wawa kaspera jaqay urqukunapi pukllasqanchikta waqaylliman risqanchikta, imilla, muru kaspera tukuy jaqay urqukunapi wankarisqanchikta, pinkillu phukusqanchikta, munanakusqanchikta, kay alma despachupi warisarisqanchikta yuyaririkunchik ah. Kunan jina awila kaniqa wañusaqchu kawsallasapunchu nispa phutiy wankaripa q'iwiykacharikunchik jatun bandiranchikwan ah, muyurispa muyurispa kayman jaqayman ñanninchiktapis wist'urichkasunman jina purirarinchik, tusuparinchik ah. Wankachachaspalla pinkillu tunuta qhatista wayayyyy nispa samarqapunchik wañurqusunmanpis jinata ah. Chaymanta juktawan phawarqamullanchiktaq, p'uturqamullanchiktaq ah pinkillu qhaphariqtinqa, jinata wiñaypa wiñayninpaq phukurikunchik wankarikunchik ah, chaytaqa wawakuna, sipaskuna, murukunaqa sumaqta qhawachkawanchik ah, macharquspa waqaqtinchik, urmarakuqtinchikpis aysarichkawanchik paykunaqa (riéndose) jinallata kawsakunchik ah. (Conv. EQ. 17/12/2014-F30:21).</p>	<p>Hacer música es el tejido de todos. Los abuelos, las abuelas, los adultos hombres y mujeres, los jóvenes hombres y mujeres y las wawas hacemos pasar el tiempo de nuestras vida con la música (tocar, cantar, bailar, tejer) en todas nuestras fiestas así como lo hacemos con el tejido, así hombre, mujer y sus wawas caminamos juntos y todos estamos en ese camino, así es nuestra vida con la música siempre vivimos. El llanto del <i>pinkillu</i> tiene un bonito brillo, hace vibrar y ablanda el corazón con eso siempre vivimos, los abuelos y los tíos cuando soplan el <i>pinkillu</i> lo hacen con todo el corazón, hacen nacer el sonido haciendo gritar y chillar el <i>pinkillu</i> desde lo más profundo de su ser (metiendo aire y tocándose su vientre wanka una pinkillada) ) wayayayyyyyy waya waya wayayayay waya waya wayay wayayayyyyy way way yayyyy diciendo lo hacen desaparecer hacia adentro, lo hacen morir (señalando la profundidad de la tierra). Cuando llora el <i>pinkillu</i> nos hace recordar toda nuestra vivencia desde que hemos nacido del vientre de nuestra madre, así llorando, chillando eso nos acordamos pues, así nomás es nuestra vida pues decimos, desde que hemos sido wawas lo que hemos jugado ahí en los cerros y hemos ido al <i>waqaylli</i>, lo que hemos sido jóvenes y hemos <i>wankado</i> , lo que hemos soplado el <i>pinkillu</i>, lo que hemos enamorado , lo que hemos <i>warisado</i> en el despacho de las almas, eso nos acordamos pues. Ahora ya estoy viejita será que voy a seguir viviendo o ya voy a morir diciendo bien triste nos <i>wankamos</i> pues, dando vueltas y vueltas como si nuestro camino fuera curvado nos torcemos como caminando sin caminar y al mismo tiempo bailando, pero sin bailar pues y <i>wankando wankando</i> nomás siguiendo los tonos del <i>pinkillu</i> de repente respiramos como si estaríamos muriendo pues wayayaaaa diciendo descansamos y morimos pues. Y después si el <i>pinkillu</i> vuelve a llorar otra vez saltamos del descaso brotamos de nuevo, así soplamos el <i>pinkillu</i> y <i>wankamos</i> eternamente, los niños, las jovencitas y los jóvenes no están mirando biencito pues y están aprendido pues, igualito hacen después, si nos mareamos y nos caemos ellos nos están levantando pues (riéndose), así nomás nos vivimos aquí (suspirando) (Conv. EQ. 17/12/2014-F30:21).</p>

**Anexo N°5: Representación de la fiesta de Santiago 25 de julio en la comunidad de Titikachi. Danzas *awki awki* y *ch'unchus* (lecos).**



**Fuente:** OBRA ARTESANA. De sus manos y sus vidas–Cultura Mollo, Provincia Muñecas, La Paz- Bolivia, 2007. ARTES graficas sagitario.

Anexo N°6: Algunos tejidos de las mujeres de la cultura mollo-Titikachi



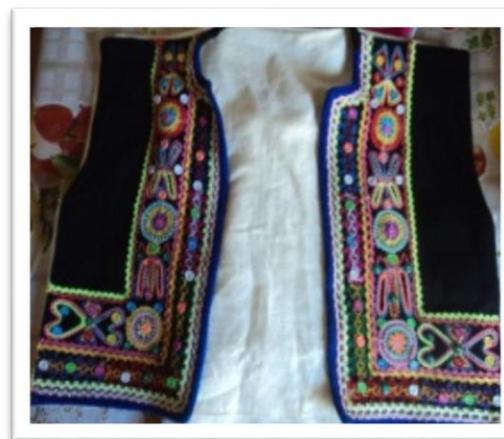
*Chumpi* o faja tejido antiguo. Técnica *piliya*



*Chumpi* o faja, técnica *piliya*. Técnica doble cara



Manillas



Chaleco bordado con *terencillas*, hilos y botones

**Anexo N ° 7: Significado de vestimenta de la danza a Kambraya**



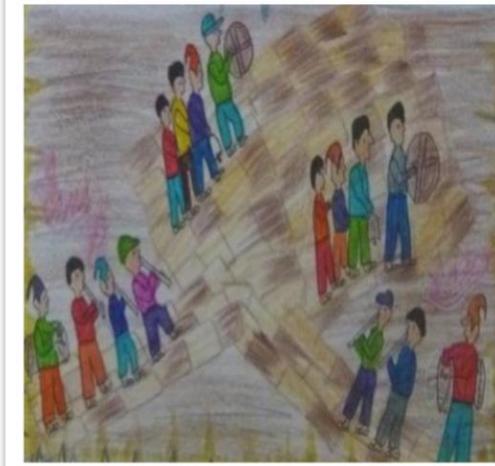
Vestimenta del varón	Significado
Sombrero negro <i>Tiñiru</i> adornado con dos plumas blancas de suri o ñandú. Estas plumas son adquiridas de la ciudad de La paz. Se dice que antiguamente se usaba para el mismo fin la floración de una planta llamada <i>atuq chupa</i> .	Las dos plumas blancas que van en el sombrero son como dos cuernos para luchar mejor, significa brillo en contraste del color negro. La combinación blanco y negro en la vestimenta de la <i>kambraya</i> representa a un pajarito del lugar que se llama waychu que lleva en su plumaje estos colores y se hace presenta con más fuerza en la fiesta de las almas.
Tukillo o cintillo tejida con saltas y combinación de distintos colores por las mujeres de la comunidad.	Simbolizan el caminar o el viaje de los mollo. El tejido lleva saltas (figuras) con su propio significado como ya hemos visto
Palaq ch'ullu tejida a mano por algunos varones y las mujeres combinado de distintos colores de lana donde resalta las figuras o símbolos de color negro. El <i>palaq ch'ullu</i> tiene una cola larga de donde sobre sale una <i>p'uquña</i> o borlón de lana negra, se dice que antes los abuelos cuadraban ahí su pelo largo para que no les estorbe en la batalla.	Las figuras tejidas que lleva el palaq ch'ullo son cocos o cruz chakanas y apachetas que simboliza el encuentro entre los vivos y los muertos en un camino o viaje largo donde hay cansancio y descanso. Además las cruces y apachetas les recuerdan a sus antepasados caídos en las batallas. El pelo largo ahora es simbólico que se muestra sobresaliente del palaq ch'ullu con un borlón de lana negra, pero se dice que antes los abuelos cuidaban mucho su pelo largo que para ellos era fuerza y sensibilidad.
Almilla blanca de bayeta de tierra tejida en telar con lana de oveja sin bordar	La almilla del barón es blanco entero y no lleva ningún bordado y tampoco tiene algún significado en especial más que para mantener el cuerpo caliente, es la primera prenda que todos deben portar y además tienen que estar hecha de lana natural de oveja para proteger de las malas energías o enfermedades.
Chaleco negro hacia la pechera y blanco hacia atrás, hecha de bayetilla y adornado con botones y cintos de distintos colores.	El chaleco no tiene significado especial es parte su atuendo aunque ahora ya no está hecha de bayeta de tierra natural sino de bayetilla o lana sintética y muchos adornos que e hacen ver muy vistoso.
Chamarra negra con blanco de bayeta o bayetilla, adornada con botones y cintos de distintos colores.	La chamarra de bayeta de lana de oveja costurada por las mujeres artesanas del lugar, tiene dos caras blanco y negro. La cara negra se usa para la danza de <i>kambraya</i> y la cara blanca para <i>kallamachu</i> que es una danza para el matrimonio.
<i>Calzuna</i> o pantalón corto de negro con <i>julun</i> o <i>watu</i> (para sujetar hacia las rodillas).	Facilita la flexibilidad  <i>Llaulli</i> , es adorno, de color rosado, anaranjado o rojo para amarrar la <i>calzuna</i> en la parte de las rodillas.

	<p><i>Calzuna</i> que llega solamente hasta la parte de las rodillas, igual tiene dos caras blanca y negra. La cara negra se usa para <i>kambraya</i> y la cara blanca para otras danzas o para matrimonios más que todo.</p>
<p><i>Cintura pañu</i>: Dos tules blanco que va cubriendo desde el pecho pasando por la cintura y quedando colgado hacia atrás.</p>	<p>Simboliza paz y al mismo tiempo tristeza.</p> <p>También representa la presencia de un pajarito llamado waychu que anuncia la llegada de las almas.</p>
<p>4 <i>Kapachus</i> p bosas grandes que va a los costados y una <i>ch'uspa</i> pequeña que va al medio a la altura del pecho que es para coca. Tejida por las mujeres de la comunidad con saltas y combinado de muchos colores vivos.</p>	<p>Estos <i>kapachus</i> son para llevar la coca, cigarro, las <i>t'antas kawallus</i> (panes), el trago y el agua. También llevan una <i>ch'uspa</i> o bolsa pequeña para coquita.</p>
<p>Un <i>chumpi</i> o faja ancha con saltas tejida por las mujeres de la comunidad que va a la cintura</p>	<p>Un <i>chumpi</i> o faja ancha con saltas de la cultura mollo, tiene dos <i>t'usnus</i> (especie de watos para sujetar la faja) tejida por las mujeres ahora de lanas de diferentes colores y antes de puro <i>k'aytu</i> (lana de oveja o de llama teñida con añelina o polvo y mucho más antes teñida con plantas naturales) por las mujeres mayores y las jóvenes más que todo, aunque también tejen las niñas empiezan con lo más simple, con <i>t'isnitus</i> (watos para la faja).</p>
<p>Uskuta o abarcas blancas con negro</p>	<p>Los colores juntan la vida y la muerte. El color negro y el blanco son los colores bases donde se combinan los distintos colores y tienen una logia dual y complementario.</p>
<p>Caña (<i>tanua</i>) que llevan cargando los músicos</p>	<p>Es un bastón para no cansarse, defenderse en la lucha, también para que el alma no se canse.</p>
<p>Banderilla de cualquier color vivo adornado con <i>t'ika</i> natural, <i>k'aytus</i> de colores ahora con lanas de merino. Que lleva el <i>poluquero</i> o guía danzante.</p>	<p>Tiene una forma de bastón de mando para guiar al grupo y despachar a las almas con alegría.</p>

### Anexo N° 8: El significado de las diferentes ofrendas para las almas

Las ofrendas	Significado
Velas	Luz para las almas, para alumbrar su camino de transito entre el <i>ukhu pacha</i> al <i>kay pacha</i>
Dos cañas adornadas con flores en las dos esquinas del nicho de las almas	Bastón para que las almas no se cansen
Escalera	Para que las almas retornen a su lugares al <i>q'umir qucha</i> o lago verde en el <i>ukhu pacha</i>
Llama y kawallu (caballo)	Para que las almas carguen sus alimentos y los encargos para las almitas que no pudieron llegar
Paloma (Urpi)	Espíritu santo
Huminta de maíz	Para las almas <i>awichas</i> o abuelitas
Cigarro	Para los difuntos tios mayores
Coca	Para los <i>machulas</i> o abuelos
Pipocas o tostados de maíz	Para las <i>awichas</i> o abuelitas que ya no tienen dientes
Calabaza con agua	Para que las almas lleguen y se refresquen
Cebolla	Para que las almas lleven agua y no tenga sed en su camino
Buñuelos y otros alimentos	Olores y sabores para las almas disfruten de los aliementos que les gustaba cuando se encontraban en el <i>kay pacha</i>

**Fuente:** Elaboracion propia en base a saberes y conocimientos compartidos por los ayllu runas de Titikachi, 2014



Representacion del ritual del *Jinch'anakuy*. Dibujo de Teodoro Calcina Puño, 2009 biblioteca Uripamapa, Titikachi.



Música y danza *pinkillu kambraya*. De camino al cementerio, día de la fiesta de las almas.



Instrumento *Santus pinkillo* o *pinkillu kambraya*. Medida *jatun ogrande*



Niños de camino al cementerio con sus *suli pinkillus* (pequeño)



Familia Mollo -Titikachi



Merienda comunitaria para los músicos en cementerio



Abuelitas hermnas compartiendo y ch'allando a sus difuntos esposos



Niño y niñas jugando a la fiesta

CH'AKI PACHA



## CALENDARIO AGROMUSICOLÓGICO CANTON LUQUISANI - COMUNIDAD TITIKACHI CULTURA MOLLO

### INSTRUMENTOS

- SANTUS PINKILLU
- PACEÑO PINKILLU
- QINA SAN LORENZO
- QINA QINA
- WAKA O MUQU PINKILLU
- WIFANO
- WIFANO
- LAWA SIKU
- SIKU AWARACHI
- MISTI SIKU
- SIKU ITALAKI
- SIKU KALLAMACHU

### DANZAS

- KAMBRAYA (Fiesta de las almas o Todas Santos 1 y 2 de Noviembre)
- QOYQU PUKLLANA VERSU (Fiesta de Carnaval Machula- movable)
- WIPHALITA (Musuq Wata Año Nuevo 1 de enero)
- WIPHALITA (Fiesta de Candelaria 2 de febrero)
- TIWANAKU (Pascua)
- QINA MOLLO (Fiesta de San Juan 24 de junio)
- WAKA TINKI O WAKA TUSUO (Corpus Cristi-Fiesta de la Santa Cruz 3 de mayo)
- AWKI AWKI (Fiesta de Santiago 25 de julio)
- CH'UNCHU (Fiesta de Santiago 25 de julio)
- LAKITA (Para llamar el frio - Pisar Chuño)
- AWARACHI (Fiestas patronales, eventos sociales y fiestas cívicas)
- SIKUREADA (Eventos sociales, promociones y campeonatos)
- QANTU (Fiestas patronales y eventos sociales)
- SARA SARA (Matrimonios)