

LAKITAS EN ARICA

Camila Arancibia · César Borie · Alejandro Fielbaum
Andrés Fortunato · Catalina Lorca · Francisco Manríquez
Gerardo Mora · Francisco Silva · Zorka Ostojic · Juan Wolf

Victoria Castro Rojas
Prólogo

Gerardo Mora Rivera
Editor

LAKITAS EN ARICA

Registro de Propiedad Intelectual No 196087

© Gerardo Mora Rivera

ISBN 978-956-332-850-9

Primera edición e impresión: 2010

Segunda impresión: 2011

Santiago de Chile

Gerardo Mora [*mora.rivera@azapa.org*]

Editor

César Borie, Andrés Fortunato, Paula Martínez y María Carolina Odone

Editores asistentes

Tamara Osses [*tamara.osses@azapa.org*]

Diseño gráfico y retoque digital

AZAPA Producciones Ltda. [*contacto@azapa.org*]

Concepto y distribución

A **Juan Solar González**,
padre de Juan Solar Vergara.
Siempre con nosotros.

A **Martín Coya**,
maestro lakita.
En profundo agradecimiento.



Mapas	6
<i>Diego Artigas</i>	
Prólogo	11
<i>Victoria Castro</i>	
Lakitas y trayectos	17
<i>Gerardo Mora</i>	
Construcción de una lakita	21
<i>Andrés Fortunato</i>	
Una guía sobre los géneros musicales tocados por los lakitas en Arica	53
<i>Juan Wolf</i>	
Música bajo tierra	59
<i>Camila Arancibia y Francisco Silva</i>	
La zampoña ariqueña	75
<i>Andrés Fortunato</i>	
Imágenes que roncan	89
<i>Francisco Manríquez</i>	
Tradición y wayno para soplar: las lakitas en los bailes religiosos de Arica	107
<i>Juan Wolf</i>	
Silencio de las lakitas en el discurso mediático sobre patrimonio en Arica	117
<i>Catalina Lorca y Alejandro Fielbaum</i>	
Lo que el viento me dejó	125
<i>Zorka Ostojic</i>	
Historia reciente de los lakitas en Arica	133
<i>César Borie y Gerardo Mora</i>	
Tocan en este libro	167
Bibliografía	169

TRADICIÓN Y WAYNO PARA SOPLAR: LAS LAKITAS EN LOS BAILES RELIGIOSOS DE ARICA

Juan Eduardo Wolf

Es una tarde soleada, un domingo como muchos en Arica. Gente sube al Agro o baja al terminal pesquero para hacer sus compras. Otros toman café o una chelita sentados al aire libre en el paseo peatonal 21 de Mayo, aunque la mayoría de los negocios están cerrados. Pero alrededor de la Plaza Primero de Mayo, en la calle al frente de la capilla de la Santa Cruz, está sonando una banda de lakitas⁴⁵.

No están solos. Ellos tocan al costado de un grupo de nueve danzantes organizados en dos filas, más el caporal que los vigila desde una posición central. A diferencia de los sopladores, quienes se visten en ropa mas cotidiana, los bailarines usan impecables trajes elegantes con una banda sobre el hombro adornada con la imagen de una zampona y las palabras “Viva María”. Los hombres en camisas y pantalones blancos, bien planchadas, con una corbata azul marino; las mujeres de terno rojo, con una cinta blanca que mantiene el pelo en orden. Todos los danzantes siguen el compás de la marcha que se escucha con un paso ligero pero marcado; todos menos el caporal agregan percusión al tema- el son constante y regular de la matraca: chic-chic-chic-chic.

El primer guía suelta una mano de su matraca y le da vuelta tres veces. Los instrumentos se callan y los bailarines se cuadrán, enfrentando la estatua de la Virgen. Levantan las voces en un cántico solemne de venera-

ción a la Madre de Dios. Terminada la primera estrofa, el guía suena la matraca de nuevo y los danzantes dan un cuarto de giro. Bombo, caja y platillo acompañan la segunda estrofa mientras los miembros del baile empiezan, paso a paso, a moverse en la dirección de la procesión. Una tercera serie de vueltas de la matraca del guía y las lakitas nuevamente entonan la marcha. El patrón entero se repite dos veces más hasta que, terminada la sexta estrofa y la última repetición de la marcha, estos danzantes ceden el espacio en frente a la imagen sagrada a otro baile y a una banda de bronce⁴⁶, que reemplaza a las lakitas.

La escena que acabo de describir, ocurrió el 14 de diciembre del 2008, cuando una de las asociaciones de los baile religiosos celebraba la “octava” de la Fiesta de la Virgen del Rosario de la Peñas, más conocida como la “fiesta chica” de la Virgen de las Peñas. En el baile señalado, la *Sociedad Religiosa de Morenos de Hilario Ayca*, que danza en el estilo de morenos de paso⁴⁷, es reconocido no solamente por su antigüedad como organización, sino también por tratarse del único baile religioso, dentro el contexto de la fiesta chica, que se acompaña con una banda de lakas.

Como etnomusicólogo⁴⁸, creo profundamente que el comportamiento que tenemos como seres humanos con respecto a la música, nos enseña algo sobre cómo

45. Si bien entiendo que el término “lakitas” puede referirse exclusivamente a esa especie de aerófonos compuesta por dos filas separadas de tubos de un polímero como PVC y tocada en forma combinada entre dos músicos, también reconozco que en la práctica, el término suele ser alternado con el mas general “zampona”. Esta costumbre se debe, en parte, al hecho de que el precursor de las lakitas, hecho en caña y tocado de la misma manera, mayormente se denomina “zampona.” Como las lakitas han sido ocupadas en los mismos espacios de su precursor, su historia está netamente ligada con las tropas de zamponas y, por lo cual, en este ensayo, hay mucha mezcla. He tratado de mantener una distinción de acuerdo con el contexto, o sea, “lakitas” mayormente para los casos de hoy en día, cuando se utiliza los instrumentos de PVC. Sin embargo, conservo en las citas el uso de las personas con las cuales he hablado. Pido perdón de antemano por cualquier confusión.

46. “Banda de bronce” se refiere a lo que es más conocido como “banda de metales” en otras partes de Latinoamérica. Actualmente en Arica, las bandas de bronce en su mayoría consta de: trompetas, bajos y, cuando posible, tubas en los bronces; bombo, caja y platillo en la percusión. No se niega la participación, sin embargo, de un trombonista, clarinetista o saxofonista si están disponibles. El número de músicos normalmente cae en el rango de 13 a 17, aunque para ocasiones masivas pueden llegar a 60 -todo depende del valor del contrato.

47. Dentro el contexto de los bailes religiosos en el Norte de Chile, se puede hablar de tres estilos de baile moreno: los *morenos de paso*, los *morenos de salto* y los que bailan la morenada, que a veces también se llaman *morenos*. Para una descripción más completa de los pasos y cantos de este mismo baile, aunque de hace ya algunas décadas, se recomienda revisar van Kessel (1982).

48. Varias personas me han dicho que la Etnomusicología es el estudio de música de las etnias. Si bien muchos estudios se han enfocado en la música de grupos étnicos, la disciplina es mejor concebida como el estudio de la música “dentro y como cultura”. Para los que se interesan mas en el tema recomiendo ver Pelinski (2000) y, en inglés, Merriam (1964), Netd (1983) y Barz y Cooley (1997).

entendemos e interpretamos nuestro mundo y a nosotros mismos. Hoy en día, cuando el sonido más asociado con los bailes religiosos del Norte chileno es la banda de bronce, quiero tomar este pequeño espacio para explorar por qué ciertos bailes religiosos de Arica todavía se acompañan con una comparsa de lakas ¿Cuáles son las características y circunstancias que los bailarines asocian con esta instrumentación? ¿Qué papel juegan en la presentación que el baile hace en frente de lo sagrado?⁴⁹.

Este ensayo es mi primer intento por contestar estas preguntas. Privilegio las voces de algunos miembros de tres bailes (*Los Morenos de Ayca*, *Hijas de Lourdes las Cuyacas* y *Los Pastores de San José*), así como de integrantes de un grupo de lakitas (*Los Lakitas de Asís*), sumadas a mis propias observaciones y algunas referencias bibliográficas, espero aludir a algunas de las conexiones entre las lakitas y la cultura, más amplia, de los bailes religiosos.

Algunas observaciones sobre los bailes religiosos

Si bien no puedo hacer justicia a la larga historia ni a los múltiples significados que tienen los bailes religiosos en el Norte de Chile, quiero destacar algunos puntos fundamentales que pueden servir para entender mejor el contexto de la siguiente discusión.

Los bailes religiosos son organizaciones cuya actividad de mayor visibilidad es asistir a la celebración anual del patrono de algún santuario católico. La participación de estas sociedades religiosas se caracteriza por saludar al santo patrono en el templo, hasta tres veces al día, y durante una procesión en la cual una estatua del patrono se lleva por las calles alrededor del santuario en el día principal de la fiesta. De acuerdo con su nombre popu-

lar, las sociedades hacen este saludo bailando, acompañadas por músicos a su acostado, e intercalan cantos de alabanza entre las coreografías. Suele haber dos ideas presentes, solas o en complemento: la entrega de todo el esfuerzo del bailarín como oración a Dios a través del santo o como pago por un favor concedido⁵⁰.

La mayoría del público conoce los bailes religiosos, ya sea por asistir a la fiesta o por los medios de comunicación. Lo que quizás escapa a la vista es que estas organizaciones están activas la mayor parte del año. No solamente bailan para la celebración principal, sino también antes y después, para pedir y agradecer una fiesta exitosa. Bailan para otras devociones como la Cruz de Mayo y la fiesta del santo patrono de la ciudad, San Marcos de Arica. Ensayan para estos eventos. Adicionalmente, participan en talleres de formación y en la organización de actividades destinados a recaudar fondos. Como parte de la asociación, están obligados a ir a misas adicionales. No solamente los bailarines son parte de estos eventos, sino también sus cónyuges, familiares y amigos que se hacen socios del baile. Se forman directivas y comités; se hacen reuniones para discutir temas importantes. Toda esta actividad apoya lo que el investigador Juan van Kessel (1973) mostró vía encuestas: al contrario de lo que a veces aparece en los medios de comunicación, los bailarines devotos chilenos tienen una formación religiosa, educación, sueldo, y participación cívica a la par o mayor que el nivel promedio nacional. Faltan datos nuevos, pero enfatizo estos puntos para que quede clara la estructura de la religiosidad católica formal que subyace a la participación de estos bailes en una asociación, cosa que me parece da una particularidad a los bailes asociados en el Norte de Chile⁵¹.

Cofradías de chunchos, diablos y caporales, también existen en fiestas patronales en otros países andinos como Bolivia y Perú. En la literatura académica, sin

49. Como parte de mis estudios, pasé más de un año documentando actividades musicales en la región de Arica y Parinacota. Entrevisté y pasé tiempo con personas que participan en estos eventos. Elegí trabajar en Arica por la variedad de expresiones y culturas que conviven en ese espacio, actualmente, y que han convivido ahí a través de su notable historia.

50. Agradezco al padre Nelson Peña SJ, asesor de los bailes religiosos en Arica, por las múltiples discusiones que hemos tenido sobre estos temas.

51. Existen en Chile, por supuesto, bailes “suelos”, comparsas que se forman para una fiesta, muchas veces por la voluntad de un pasante, y por lo tanto, no participan en una asociación. Sin embargo, son la minoría.

embargo, suelen ser denominados *danzas rituales* o *danzas-drama* (Romero, 1993; Turino, 2008); la preferencia del término danza demuestra el deseo de distinguir estas expresiones de aquellas más cotidianas (Mendoza, 2000: 36), mientras que los adjetivos *ritual* o *drama* revelan un interés más antropológico en el sistema de cargos y interpretación de los símbolos presentes durante la fiesta. Hablando de las múltiples versiones de estas danzas a través el mundo andino, Mendoza sugiere que:

[...] hay indicadores de que en muchos casos las comparsas son medios de creación de identidades locales y regionales, y las formas de enfrentar ambigüedades y paradojas que se presentan en la historia y en la vida diaria (1993: 98).

Por eso, he preferido mantener el término *baile religioso* para el caso del Norte chileno -porque indica la manifestación de fuertes estructuras religiosas como una manera de enfrentar la historia local⁵².

Con el uso de este término no quiero indicar que los bailes del Norte chileno son más religiosos que en otros países, ni tampoco sugerir que los participantes no tienen otros motivos fuera de los religiosos para bailar. Quiero indicar que, aunque un joven entre a un baile para encontrarse una pareja, tiene que estar conforme de participar, no solamente en todas las actividades sociales y administrativas de ese baile, sino también en las religiosas.

Espero que con esta discusión de la estructura de los bailes, quede claro que asuntos como el acompañamiento del baile no se deciden en una forma ligera, sino midiendo las opciones y con participación activa de la directiva y sus socios.

52. Aunque falta hacer una investigación seria sobre el tema, puedo sugerir como factores en el desarrollo de estas estructuras de respuestas, en diferentes momentos, al proceso de la chilenización, el rápido crecimiento de las iglesias evangélicas, y el cierre de espacios seguros bajo el Régimen Militar. Para los efectos de la chilenización en los bailes de La Tirana, véase Núñez (2004).

53. Entrevista personal con Emanuel Watson, 17 de abril de 2009.

54. Aquí *pito* se refiere a una flauta transversa hecho de metal y sin llaves, común entre las denominadas “bandas de guerra”, y que antes tenía mayor participación en las fiestas religiosas. Emanuel dice que algunos bailes de pieles rojas siguen usando estos instrumentos en fiesta grande de La Tirana y a veces, por buena voluntad y en el momento, ofrecen a tocar para su baile, Los Indios Sioux.

55. Entrevista personal realizada el 14 de abril de 2009.

El papel de la música instrumental dentro las presentaciones de los bailes

Si se parte desde lo más básico, la música instrumental tiene que dar el ritmo al bailarín. Como dice Emanuel Watson, bailarín religioso de *Los Indios Sioux de María* y miembro de los *Lakas de Astí*, **tú no bailas con el ritmo de la trompeta; tú bailas con el ritmo del bombo y la caja**⁵³. Sin embargo, admite que un instrumento de melodía como un pito puede ayudar rítmicamente, cuando la bulla de otras bandas oculta el sonido de los bombos que lo acompañan a uno:

Te ayuda una, en concentrarte en el bombo para no perder el paso, porque ya te acostumbras a la melodía que va tocando el pitero, y vas asimilado entre la melodía con el tiempo del bombo. Entonces, sí ya no escuchas el bombo, te concentras en el pito⁵⁴ **y bailas igual. [...] Y en el otro también te ayuda un poco en la oración, en este caso, que uno tiene en el momento de estar bailando** [Emanuel Watson].

Este segundo punto es interesante, porque sugiere que más allá de la función rítmica, los instrumentos de melodía pueden jugar otro papel -ser inspiración. Raúl Castillo, caporal de *Los Pastores de San José*, así como de *Los Canarios de Humberto Gutiérrez*, repite los sentimientos de muchas personas con las cuales he hablado cuando dice que la banda:

Es motivante, aunque no debiera ser así porque uno baila por fe. Pero sí lo levanta a uno, lo motiva. Si con bombo y caja se entrega, por decir, setenta, ochenta por ciento, con la banda entrega un cien por cien. [...] Incluso para motivar a otros jóvenes que están mirando por ahí que andan en malos pasos -que ven al baile bailar y nuestra juventud, se entusiasman y entran [Raúl Castillo]⁵⁵.

Entonces, la banda sirve para motivar al baile, de esta forma, a orar y hasta a evangelizar ¿Qué características tiene la música de banda para poder cumplir con estas funciones?

Orlando “Nano” Castillo, bailarín en varias sociedades religiosas y soplador en los *Lakás de Asís*, nos ofrece algunas pistas. Sobre las bandas de bronce, él dice que se escuchan más fuerte y que suenan más alegre. Estos comentarios indican dos factores musicales que juegan un importante papel en animar a los bailarines: el volumen y el timbre.

Ya hemos visto que el volumen es importante para ayudar al bailarín a mantener su compás. No hay un mejor ejemplo que en la plaza del pueblo de La Tirana, durante la celebración de Nuestra Señora del Carmen, la fiesta religiosa de mayor convocatoria en Chile, en la cual participan más de ciento cincuenta bailes. Así es que, en cualquier momento, suele haber varios bailes presentándose en la plaza simultáneamente, cada baile con su propia banda. En medio de toda esta actividad, la banda que tiene mayor volumen facilitará la coordinación de los bailarines que acompaña, y bailes que traen bandas más pequeñas, se sentirán obligados a bailar en horas menos populares o más alejados de la plaza.

Esta situación no se presenta en las celebraciones de la Virgen de las Peñas, sin embargo, igual a veces los bailes se cruzan en el camino hacia, y desde, el santuario, momento en que cada banda tiene que hacer el esfuerzo de subir su volumen para poder apoyar al baile que lo ha contratado. En Pascua de los Negros, en La Tirana, estos breves encuentros entre grupos de lakitas, se llaman “choques”, y se consideran una especie de competencia sana. Quien no pierde el ritmo (sonando fuerte), apoya a su baile y “gana”. En su estudio de zampoñeros en el Perú, Thomas Turino dice que el volumen es un criterio en esta especie de competencias informales, porque ayuda a atraer espectadores y demuestra la resistencia y espíritu de los músicos. La importancia del volumen en fiestas andinas es tanta que ha contribuido a la popularidad de las bandas de bronce (Turino, 1993: 275). También aporta a la popularidad de los broncees el prestigio que otorga el contratar

un grupo de músicos que cobra más por sus servicios. Sin embargo, dentro la lógica de los bailes religiosos ariqueños, el fin de todo esto es sólo presentarse mejor frente a la Virgen o santo⁵⁶.

La idea de timbre (o calidad de sonido) es más huidiza; en lo básico, se trata de esas características de un sonido que usamos para poder identificar su fuente. Es decir ¿Si una trompeta y una zampoña tocan la misma nota, cómo las distinguimos? La etnomusicóloga Cornelia Fales (2002), nos indica que el fenómeno de timbre es elusivo porque depende, no solamente de las características físicas de un sonido, sino que incluye nuestras percepciones e interpretaciones de ese sonido. Un conjunto de lakitas suena diferente dentro de una iglesia que afuera en la plaza, sin embargo, lo podemos identificar junto con ofrecer datos, como el tamaño del grupo, lo lejos que está, y su composición -todo sin haberlo visto. Inconcientemente hemos hecho referencia a una tremenda base de datos interna de sonidos que hemos registrado, y utilizamos nuestras experiencias pasadas, para imaginar una cantidad de detalles sobre el mundo que nos rodea.

En una conversación cotidiana suele ser difícil encontrar palabras para describir precisamente estas características, así que recurrimos a un vocabulario basado en los otros sentidos y emociones -palabras como *brillante, suave*, o, como ocurre en este caso, *alegre*. El adjetivo elegido normalmente se relaciona con el contexto en que escuchamos el sonido, como demuestra esta aclaración que nos hace Nano:

Nosotros asumimos que cuando vamos a los distintos santuarios que existen acá en Chile, vamos a un cumpleaños, a celebrar el cumpleaños de la Virgen. Entonces tienes que ir con bombo y platillo y con toda música a celebrarla. Entonces ese cambio [de lakitas a banda de bronce] hubo justamente por eso, por las ganas de hacerlo más alegre. Porque la banda te da mucho más alegría, de repente, que las lakitas [Orlando Castillo]⁵⁷.

Nano no es el único que asocia el sonido de banda con alegría. En una de las pocas obras sobre las bandas de metales en el mundo andino, Román Robles indica que en Ancash:

56. Una lógica parecida se encuentra en varias comparsas como *Los Mollos*, que estudia Mendoza (2000), en San Jerónimo, Cusco, Perú.

57. Entrevista personal realizada el 17 de marzo de 2009.

Cuando se escuchan los acordes musicales de la banda, por lo general en la antevíspera, se encienden los entusiasmos, vibran puertas y ventanas, se alegran los corazones, y como dicen los campesinos “hasta los perros ladran con más alegría” (2000: 269).

Para Robles, esta alegría está íntimamente relacionada con la estética, el concepto local de la belleza, que él denomina en Quechua como *shumajlla*. Robles advierte que *shumajlla* se alcanza cuando la música “esta construida en armonías perfectamente concatenadas, cuando todo el conjunto armoniza sus compases, sus notas, y sus ritmos” (2000: 360). Es seguro que si hablamos de *armonizar* como *coordinar*, los conjuntos de lakitas lo hacen a la par con los bronces. Sin embargo, si hablamos de *armonizar* en términos de diferentes tonos musicales tocados simultáneamente, podemos decir que las lakitas, que tradicionalmente intercambian notas para sacar una melodía, lo usan mucho menos⁵⁸ que los bronces, organizados en primeras y segundas voces para cada instrumento. Entonces ofrecemos que el mayor uso de armonía por parte de los bronces contribuye a la idea que ellos son más alegres que las lakitas. Esta asociación con alegría dentro un contexto festivo, también ayuda explicar por qué muchos bailes prefieren los bronces.

Entran las lakitas

Dado que volumen y timbre parecen favorecer a las bandas de bronce, en relación al rol de la música en los bailes religiosos, tenemos que deducir que hay otros factores más importantes para aquellos grupos que siguen utilizando los conjuntos de lakitas. Nuevamente, es Nano quien nos da una sugerencia:

Hay bailes que netamente bailan con lakitas como los pastores y las cuyacas⁵⁹ -que bailan wayno. Que

58. Queda claro que estoy excluyendo la octava, ya que el uso de diferentes tamaños de lakas, como la sanja, sí da este intervalo. Sobre los distintos tipos de lakitas ver Fortunato (en este volumen: 80).

59. Bailes devocionales consagrados a la Virgen y el Niño Dios.

60. Se recomienda escuchar la pista 20, “Somos ariqueños” (*Huayna Marka*, 2006), del disco “Lakitas de Arica. Una historia fonográfica”, y ver Wolf (en este volumen: 54).

61. Le agradezco al Dr. Javier León por esta traducción al español desde el inglés, es una versión mejorada de mi primer intento.

62. Para Turino, *cosmopolita* se refiere a una formación cultural transnacional, translocal y normalmente con una base filosófica modernista-capitalista (véase Turino, 2008: 127-138). De cierto modo, el uso de este término es un intento por evitar muchos de los problemas que resultan al utilizar categorías como música occidental u oriental.

es mucho más bonito escuchar un wayno con las lakitas que en una banda de bronce [...] por el sonido [...] es donde nace el wayno [Orlando Castillo].

Se repite el valor de “el sonido” pero esta vez en relación con un género de música -el wayno⁶⁰. El wayno es el género de canto-baile más difundido en el mundo andino. Normalmente se baila en fiestas como pareja o en una rueda, pero los danzantes religiosos suelen bailarlo sueltos. Su ritmo generalmente se siente en dos, aunque muchas frases melódicas requieren un golpe de bombo adicional. Sobre su carácter melódico, Turino ofrece esta observación:

Los waynos tienen un carácter bimodal, con frases melódicas que alternan entre las modalidades mayor y menor relativas (por ejemplo, La menor y Do mayor) pero terminando siempre en la modalidad menor. Oyentes cosmopolitas a veces asocian este carácter menor del wayno, y de la música andina en general, con emociones tristes o sombrías. En realidad, la modalidad menor no implica estas asociaciones para la gente andina, ya sean indígenas o mestizos (2008: 65-66)⁶¹.

Es decir que en la estética de la música popular occidental, las escalas y armonías clasificadas como menores se utilizan para comunicar tristeza. Como estas escalas y armonías están presentes en el wayno, la gente cosmopolita⁶² puede malinterpretar cualquier wayno como algo triste, aunque la gente andina no necesariamente la interpreta así. Personalmente, creo que los bailarines chilenos son concientes de múltiples formaciones culturales, sean cosmopolitas, indígenas o mestizos. Por lo tanto, si bien no necesariamente asocian el wayno con emociones tristes o sombrías, entienden que hay personas o contextos en cual estas asociaciones les pueden servir. En este caso, la iglesia católica se puede entender como una estructura cosmopolita y es tradicional que ciertos cánticos como el Rito Penitencial, que requiere una actitud sombría, casi siempre se interpreta en una

modalidad menor. Propongo que los bailarines religiosos pueden ver esta misma actitud como apropiada al frente de la Virgen y utilizar las características menores del wayno como manera de acceder esta actitud en este contexto. Si bien el comentario de Nano quizás se refiere más a historia del instrumento y el género, también se puede argumentar que una banda con sonido alegre no es lo ideal para tocar wayno en todas posibles situaciones, particularmente si quieren enfatizar una actitud sombría en cierto momento.

Aunque Raúl Romero niega que sea así, de igual manera concede que, según este mismo punto de vista cosmopolita, el wayno a menudo es “interpretado como la expresión mas tradicional del pueblo andino” (2007 [1985]: 245). Por eso lo usan los bailes que interpretan personajes de este pueblo -los pastores y pastoras del ganado andino, quienes giran la huaraca de lana en una mano mientras bailan.

A través del género ejecutado, entonces, se establece una relación simbólica entre la lakita y el mundo rural. En este sentido, Rosa Güisa, quien fue caporal del baile de *Las Cuyacas de Arica* por muchos años, prefiere la zampona cuando baila en el Santuario del Livilcar porque es más natural⁶³. Por un lado, este comentario se refiere al material original de la zampona, la caña. Esta preferencia por el instrumento siguió aunque el material cambió, dando la sugerencia de que el símbolo asociado con el mundo rural suele ser sonoro y no solamente físico.

Más allá del sonido, Raúl también toca el tema del género. Sin embargo, para él, esta diferencia se destaca en el sentido de tiempo:

Es diferente en el sentido de que la zampona no toca la misma música que tocan [las bandas de bronce] pero cumplen con la finalidad igual. Igual te motiva, igual te levanta, cierto, pero es más informal como es de raíces folclóricas. El ritmo de la banda de bronce, para mí, es otra cosa [Raúl Castillo].

63. Conversación personal con Rosa Güisa, 15 de abril de 2009.

64. El baile del Pisa Pisa cuenta una historia en torno a la vendimia. Las compañías que lo bailan, de estilo moreno de paso, sólo lo presentan en la plaza del pueblo y solamente una vez en el último día de la celebración.

65. Entrevista personal realizada el 16 de abril de 2009.

66. Entrevista personal con José Rodríguez, 7 de abril de 2009.

67. Entrevista personal realizada el 20 de septiembre de 2009.

Es cierto que en la Fiesta de las Peñas, por ejemplo, he presenciado a los bronces tocar wayno en la plaza, como parte del baile del Pisa Pisa, bailado por varias compañías de morenos de paso⁶⁴. De todos modos, aquí la diferencia importante se da en términos de la “informalidad” del ritmo, un sentimiento que resuena con Eduardo, bailarín religioso para La Tirana y otro soplador de los *Lakas de Asís*:

La banda de bronce es como más cuadrada - es como más cuadrada las notas - no puedes picarla, como le decimos nosotros, cuando estas tocando un tubo, y sigues tocándolo -eso es picar la caña, la picas [...] Con una banda de bronce no puedes hacer eso, más mantener la nota. Entonces es como muy cuadrado y la zampona es más melodía. Como más ritmo. Tiene más melodía [Eduardo Cortés]⁶⁵.

Según Eduardo, la técnica de tomar una sola nota de la melodía que debe ser mantenida y reinterpretarla como múltiples notas cortas en el mismo espacio de tiempo, así “picando” la nota larga, distingue a las lakas. Es cierto que los bronces no lo hacen. Junto con esta técnica, entra la característica de ser melodioso. De hecho, José Rodríguez, director musical de la banda de bronce *Inti Ariaka*, concuerda con la idea de que las lakitas tocan en otro estilo que los bronces. Apoya que el propio de las lakitas es más melodioso, y agrega que es más contagioso⁶⁶ ¿Pero, cómo pueden ser consideradas melodiosas si andan picando notas?

La respuesta quizás la podemos encontrar en un comentario que hizo Mauricio “Maury” Williams, músico veterano que toca en la banda de bronce *Auentik*, en referencia a las fiestas patronales de los pueblos interiores. Las bandas de bronce -dice Maury- son solicitadas para estas fiestas, pero:

Las lakitas son más entregadas a eso. Las lakitas incluso en las procesiones le cantan. Hacen cantos y todo. Son como más entregadas por ese lado. Las bandas no; las bandas, nosotros tocamos no más [Mauricio Williams]⁶⁷.

A mi parecer, la idea de que las lakitas son más melodiosas que los bronces, viene por la práctica común entre los conjuntos de lakitas de alternar versos soplados con versos cantados ¿Habría una asociación de cantar con atención a la melodía? Sé que las lakitas no siempre cantan en las fiestas patronales cuando están acompañando un baile, pero muchas veces esto se debe a otras razones. Es la práctica típica y completa de ejecutar las lakitas (o sea soplar y cantar), lo que sugiere a varias personas que las lakitas son más melodiosas.

En resumen, si bien asumimos que las lakas no pueden competir con las bandas de bronces en términos de alto volumen y timbre “alegre”, para los partidarios de las lakas hay un género apropiado para ellas, el wayno, donde destaca su aire melódico y cadencia más libre. La preferencia por estas características en tal género parece relacionada con la idea que -como dice Nano- el wayno nace de las zamponas. Pero ¿Qué pasa cuando hablamos de otros géneros con los cuales las lakas acompañan a los bailes religiosos?

La marcha de la tradición

En la descripción que inició este ensayo apareció el baile de *Los Morenos de Ayca*, danzando al son de las lakitas. El género musical que ellos estaban bailando en la procesión era una marcha, ritmo binario constante que tiene sus raíces en las bandas militares⁶⁸. Otros bailes del mismo corte, o sea, de morenos de paso, como son los *Morenos de Manuela de Marconi* o *Los Hijos de Azapa*, también bailan marchas, pero acompañados por bandas de bronce. A mi pregunta de por qué los de Ayca bailan con lakitas, Adolfo Ayca me dijo, **por no perder la tradición**, por herencia paterna **hay algo en la sangre que nos lleva a seguir conservando [esta música]**⁶⁹.

Si uno mira el estandarte del baile, puede ver que la imagen de la Virgen esta flanqueada a cada lado por la

representación de una zampona de siete tubos. El baile fue fundado por el mismo hombre cuyo nombre lleva, Hilario Ayca, y él tocaba zampona. Originario de Chijina, Bolivia, aprendió el instrumento después de haber llegado a trabajar en el Valle de Lluta, cerca de Arica. Según el relato que entregó a van Kessel (1992), un lluteño estaba organizando una tropa⁷⁰ para visitar a la Virgen para cumplir con una manda, e Hilario fue para aportar. Tanto le encantó la experiencia que, en 1924, él auspició su propio grupo de bailarines. Luego vino la inscripción formal del baile como compañía en 1949. Hasta 1967, cuando se convirtió en sociedad, Ayca patrocinó las actividades del baile⁷¹. Durante todo ese tiempo e incluso después, participó como soplador del instrumento. El papel importante que jugó don Hilario en la historia del baile y su fuerte asociación con la zampona, son algunas de las razones principales por las cuales hoy en día, el baile sigue presentándose al son de las lakitas. Los miembros de la familia Ayca siguen participando en el baile como socios, músicos y bailarines.

Pero no es solamente la familia Ayca, o ni siquiera sólo los socios del baile, quienes ven a las lakas como algo tradicional para este baile en la Fiesta de las Peñas. Hace dos años, cuando la tropa de lakas que iba a subir con el baile de Ayca al último minuto no pudo cumplir, el baile se encontró obligado a llevar una banda de bronce. Varias personas me comentaron que ese año mucha gente que observó el baile alegó que se estaba perdiendo una tradición.

De mi punto de vista, es importante entender que en *La Compañía de Ayca*, hasta 1967, los músicos y los bailarines no estaban separados. Los sopladores entraban al templo, saludando la imagen de la Virgen, cantando y haciendo los pasos que les correspondía. Aunque este modo de presentarse ha quedado en la memoria, todavía se recuerda. Por ejemplo, en el lanzamiento de su disco “Tradiciones y Nueva Semilla para Nuestro Pueblo”, *Phusiri Marka*, autorreconocido como una agrupación de música tradicional, se presentó en el escenario con un tema titulado “Alba en Livilcar”⁷². Mientras

68. Se recomienda escuchar la pista 05, “Marcha a la Virgen de las Peñas” (*Compañía de Hilario Ayca*, 1979), del disco “Lakitas de Arica. Una historia fonográfica”.

69. Entrevista personal con Adolfo Ayca, 8 de mayo de 2009.

70. *Tropa* se llama al grupo completo de zamponeros y al de los instrumentos, sobre esto último ver Fortunato (en este volumen: 80).

71. Toda esta información está basada en van Kessel (1992). En un principio, la diferencia entre una compañía y una sociedad es que un individuo patrocina los gastos de una compañía, mientras todos los socios son responsables por los gastos de una sociedad. *La Compañía de Ayca* estuvo en receso de 1963 a 1966, pero volvió en 1967, y ese año participó en una forma parecida a la de antes. Los cambios se empezaron a efectuar después de la celebración ese mismo año.

72. Se recomienda escuchar la pista 22 del disco “Lakitas de Arica. Una historia fonográfica”.

tocaban esta marcha en zampoñas, bailaron en dos filas en imitación del saludo que hacen los morenos de paso. Ellos intentaban evocar -según las notas de su grabación- a los antiguos novenantes que bajaban desde los altos de la cordillera a rendir culto y devoción mariana a la Virgen de las Peñas. Se recuerda con emoción la llegada y el sonar de las marchas de la zampoñada en la quebrada de Livilcar (Phusiri Marka, 2009).

El punto principal aquí es que, aunque actualmente *Los Morenos de Ayca* es el único baile de morenos de paso que se acompaña por lakas en la Fiesta de las Peñas, hay gente en la ciudad de Arica que asocia a las lakas con la tradición dentro los bailes religiosos. Como señala Richard Bauman, la tradición se puede entender como “la herencia social colectiva de una gente, cultura, sociedad, grupo, o colectivo específico y, por lo cual, queda como referente de su identidad colectiva” (2001: 15819). La preocupación que la gente demuestra por el uso de las lakitas para el baile de Ayca indica que funciona como referente de la identidad de la familia Ayca, del baile, y, en cierto modo, motiva a la gente a participar en Las Peñas.

Por supuesto, el hecho de que las lakas estén asociadas con la tradición no significa que ésta no pase por un proceso de cambio y adaptación. Por ejemplo, las marchas como acompañamiento se han ido paulatinamente cambiando por otro género, la morenada de raíz boliviana. Este cambio no es particular de *Los Morenos de Ayca*; otros bailes de paso también lo han hecho. Las razones para el surgimiento de este estilo de morenada en el ambiente chileno de los bailes religiosos son múltiples, e incluyen su llegada a través de inmigrantes bolivianos, así como su popularidad, su presencia en la radio y como baile en los carnavales. Bailarines jóvenes, entusiasmados por el nuevo ritmo y un poco aburridos de siempre bailar marchas, optaron por integrar la morenada en su baile. Esto no fue tan difícil, ya que ambos -la marcha y la morenada- tienen un pulso binario, y las bandas de bronce chilenas suelen tocar la morenada en un tempo más rápido que el mismo ritmo en Bolivia.

.....

73. Las morenadas normalmente son composiciones de grupos de folclor, que luego son arregladas para banda de bronce. Aunque los grupos de folclor usan zampoña, me da la impresión de que la mayoría del público considera una morenada tocada por bronce más auténtica que la misma morenada tocada en lakas. Lo dejo como tema de una futura investigación.

74. Una *manda* es una promesa hecha a Dios, la Virgen o un santo en retorno de un favor otorgado.

La adaptación del ritmo de morenada no vino sin críticas. En parte debido a la tensión entre lo tradicional y la innovación. Es cierto que los bailes más antiguos se respetan por mantener ciertas prácticas en el tiempo. Sin embargo, los bailes que nunca cambian corren el riesgo de disminuir en su cantidad de socios, porque los jóvenes pueden sentirse más atraídos por lo novedoso. Además, en este ambiente religioso existe una tensión entre la humildad y la buena presentación. Danzantes de las sociedades religiosas entienden que en este ritual no se trata de lucir, pero tampoco quieren dejar a la Virgen o santo con una mala presentación. En este sentido, es difícil quedarse neutral a los comentarios del público, quienes opinan de una forma u otra sobre la ejecución y la religiosidad del baile.

Los bailes religiosos que presentan morenadas en conjunto con otros bailes folclóricos de raíz boliviana, suelen ser criticados por aquellas personas más conservadoras. En el caso de los Ayca, quizás presentar una morenada tocada en laka ofrece una especie de equilibrio entre innovación y tradición, así evitando poner su religiosidad en juego⁷³ ¿Hay otras conexiones entre la religiosidad y las lakas?

Rosa Güisa nos da una pista cuando insinúa que las zampoñas son más apropiadas en el contexto religioso porque requieren más sacrificio para tocar. Este comentario sugiere que la religiosidad del instrumento esta relacionada con la actitud del músico que lo toca. Ya hemos visto que antes, los zampoñeros del baile de Ayca eran también danzantes, mientras que hoy no son parte del baile, ya no saludan a la Virgen en la entrada de un baile, si bien lo pueden hacer personalmente. Se puede argumentar que los tocadores de lakas perdieron un importante espacio de religiosidad, uno en el cual los músicos participaban directamente en el baile de devoción a la Virgen. Algunos dirán que estos músicos nunca usaron el espacio bien, a veces aparecían medios borrachos en la iglesia, pero hay que tomar en cuenta que don Hilario por varios años participó en la fiesta para pagar una manda -demostrando su devoción a la Virgen⁷⁴. Como los comentarios de Rosa Güisa y las acciones de don Hilario lo demuestran, una forma

de interpretar la devoción es en términos de sacrificio. Puede ser un sacrificio físico, como bailar o soplar, o un sacrificio monetario, como auspicar un baile.

Si los que tocan las lakitas ya no saludan al santo como parte de la presentación ¿Hay otra forma en que puedan expresar su devoción? Pueden ofrecer sus servicios sin cobrar, como lo hacen los *Lakitas de Asis*. Este grupo de músicos ariqueños acompaña a un baile de pastorcitos, que canta y danza al Niño Dios en los pesebres de Arica y La Tirana, para la fiesta de Pascua de los Negros. Relativamente nueva, esta agrupación se formó con la intención de no cobrar por sus servicios. De cierto modo, esto se puede atribuir al hecho de que varios de los miembros de esta banda son bailarines religiosos en otras sociedades, para otras fiestas, y esto influye en la manera en que ellos enfocan el acto de tocar. Nano Castillo lo señala de esta manera:

Yo por fe le bailo a la Virgen, y, por fe, le toco a la Virgen. En el caso de los pastorcitos que me hablas, toco por fe al Niño Dios [...] De repente, me cuesta mucho en las noches, persignarme, rezar, pero lo hago a través de la música. Lo mismo me pasa con el tocar las lakitas, las zamponas; de hecho, la banda de lakitas que nosotros tocamos, en este caso en La Tirana al Niño Dios, somos la única banda que no le cobra dinero al baile. Todos lo hacemos por lo mismo. La fe [Orlando Castillo].

Curiosamente, con esta práctica se sugiere la posibilidad de reintegrar a los músicos al sentido religioso del baile, ya que los zamponeros de Ayca tampoco cobraban⁷⁵.

Conclusión

Las lakitas, así como las bandas de bronce, sirven de cierto modo para inspirar a los bailarines religiosos durante la ejecución de sus danzas. Sin embargo, suele ocurrir que son más apropiadas en ciertos contextos que otros. Estos incluyen casos donde los bailarines asocian las características musicales del instrumento con un género específico, por ejemplo, el wayno. No obstante, también la historia y su interpretación actual por parte de los bailarines y el público juegan un pa-

pel importante. Opino que el recuerdo de las prácticas de los zamponeros del pasado sigue influyendo en los bailes ariqueños que actualmente participan en las celebraciones con las lakitas. La manera en que estas prácticas se reinterpretan en esta generación de músicos, determinará cómo las lakitas seguirán acompañando los bailes religiosos en futuras celebraciones.

Para cerrar, quiero agradecer a todos los entrevistados por sus conocimientos y su tiempo: Adolfo Ayca, Eduardo Cortés, Orlando Castillo, Raúl Castillo, Rosa Güisa, José Rodríguez, Emmanuel Watson, Mauricio Williams. También les doy las gracias a los diferentes bailes y bailarines religiosos con que he compartido en varias fiestas patronales. Muchas gracias al Padre Nelson Peña por su apoyo. Al grupo *Phusiri Marka* y su corazón, Rodomiro Huanca, por haberme enseñado de las lakitas en forma práctica y siempre con amistad. Un gran aporte también fueron los comentarios de los Drs. Javier León y John McDowell, quienes leyeron el primer borrador de este documento. Para esta investigación recibí financiamiento de dos becas, una del International Dissertation Research Fellowship del SSRC y otra, en calidad de estudiante, del Fulbright-Institute of International Education. A estas instituciones estoy realmente agradecido. Finalmente, gracias a [AZAPA] por sus comentarios sobre el manuscrito y su redacción, y la oportunidad de presentar este trabajo.

75. Aunque ambos grupos de músicos no cobran por sus servicios, los bailes también cubrían sus gastos -como comida y alojamiento.

Referencias bibliográficas

- BARZ**, Gregory y **COOLEY**, Timothy (eds). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 1997
- BAUMAN**, Richard. "Tradition, Anthropology of" en *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Neil J. Smelser y Paul B. Baltes (eds.), 15819-15824. London: Elsevier, 2001
- BAXTER**, Jane Eva. "Introduction: The Archaeology of Childhood in Context" en *Children in Action: Perspectives on the Archaeology of Childhood*. J. E. Baxter (ed.). Archaeological Papers of the American Anthropological Association, Vol. 15, University of California Press, Berkeley, 2005
- BENSAYA**, Pablo. *El Intervalo cerrado y la quinta soplada*. Trabajo presentado en la III conferencia anual de la asociación argentina de musicología, Septiembre de 1989, 1989 (Ms)
- BEVERLY**, John. *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Iberoamericana, Madrid, 2004
- BLACKING**, John. "¿Que tan musical es el hombre?" en *Desacatos*, N° 012:149-162. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Distrito Federal. México, 2003 [1973]
- BORIE**, César. *Diario de campo*, 2009 (Ms)
- BORIE**, César, **FORTUNATO**, Andrés; **MORA**, Gerardo y **SOLAR**, Juan. *Lakitas de Arica. Una historia fonográfica*. Santiago de Chile: AZAPA Producciones Ltda., 2010
- BUÑUEL**, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo, 2004
- CAMPOS**, Luis y **MILLAR**, Juana (eds.). *Cuyacas. Música, danza y cultura en una sociedad religiosa en la fiesta de La Tirana*. Santiago de Chile: Salesianos S.A., 2009
- CHACAMA**, Juan. *Zampoñas arqueológicas de la Colección del Museo San Miguel de Azapa y sus contextos*. Universidad de Tarapacá, Instituto de Investigaciones Arqueológicas, Museo San Miguel de Azapa, Arica, 2000 (Ms)
- DÍAZ**, Alberto y **MONDACA**, Carlos. "Toquen, soplen sin parar. Antecedentes etnomusicológicos de las lacas tarapaqueñas" en *Percepción*, número 2, pp. 73-94, Arica, 1998
- ESPOUEYS**, Óscar; **URIBE**, Mauricio; **ROMÁN**, Álvaro y **DEZA**, Ángel. "Nuevos Fechados por Termoluminiscencia para la Cerámica del Período Medio del valle de Azapa (Primera Parte)" en *Hombre y Desierto* 9, Tomo II: pp. 171-185, 1995
- FALES**, Cornelia. "The Paradox of Timbre" en *Ethnomusicology* 46(1): 56-95, 2002
- FOCACCI**, Guillermo y **PIZARRO**, Elías. "Relatos de cronistas sobre instrumentos musicales andinos. Presencia de ellos en la arqueología de Arica" en *Diálogo Andino* 19:33-50, 2000
- FUENTES**, Marcelo. *Introducción al Estudio de la Zampoña Andina o Siku: Una Propuesta Metodológica*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales y al Título de Profesor de Educación Musical. Universidad Católica de Valparaíso, 1999
- GREENFIELD**, Patricia. "Children, material culture and weaving: historical change and developmental change" en *Children and material culture*. Joanna Sofaer-Deverenski (ed.), pp. 72 - 86. Routledge, London, 2000
- GODOY**, Osvaldo y **NADIAR**, Nicolás. *Acústica de la Zampoña*. Tesis de titulación Tecnología en Sonido, Universidad de Chile, Santiago, 1988
- GONZÁLEZ**, Juan Pablo; **OHLSEN**, Oscar y **ROLLE**, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009

GONZÁLEZ, Sergio. “El poder del símbolo en la chilenización de Tarapacá. Violencia y nacionalismo entre 1907 y 1950” en *Revista de Ciencias Sociales* 5:42-56, 1995

LAYME PAIRUMANI, Félix. “Tiempo y música en el mundo aymara” en *Cosmología y música en Los Andes*. M. P. Baumann (ed.), pp 107-116. Editorial Iberoamericana. Madrid, 1996

MENDOZA, Zoila. “La comparsa de los majeños: poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos cusqueños” en *Música, Danzas y Mascaras en los Andes*. Raúl Romero (ed.) Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, pp. 97-138, 1993

MENDOZA, Zoila. *Shaping Society through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press, 2000

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964

MOLINIÉ, Antoinette. “Buscando una historicidad andina: una propuesta antropológica y una memoria hecha rito” en *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, R. Varon y J. Flores (eds.), pp. 691-708. Lima: I.E.P. - Banco Central de Reserva del Perú, 1997

MORA, Gerardo. “Lakitas de Vinilo en Arica” en *Revista Iluminuras*, Vol. 11, N° 25, 2010

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois, 1983

NIETZSCHE, Friedrich. “De las ventajas y desventajas de la historia para la vida” en *Consideraciones Intempestivas*. Madrid: Alianza, 2000.

NÚÑEZ, Lautaro. *La Tirana del Tamarugal*. Santiago de Chile: Universidad Católica del Norte. Segunda Edición, 2004

PELINSKI, Ramón. “Invitación a la Etnomusicología” en *Invitación a la Etnomusicología: Quince Fragmentos y un Tango*. Madrid: Ediciones Akal, 2000

PÉREZ DE ARCE, José. *Música en la Piedra. Música Prehispánica y sus Ecos en Chile Actual*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile, 1995

PHUSIRI MARKA. *Agrupación de Música Tradicional Phusiri Marka*. Arica: Fondo de Fomento de la Música Nacional, 2009

RECUERO, Manuel. *Ingeniería Acústica*, primera edición. Editorial Paraninfo, Madrid, 1994

ROBLES MENDOZA, Román. *La Banda de Músicos: Las Bellas Artes en el Sur de Ancash*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000

ROMERO, Raúl. “La Música Tradicional y Popular” en *La Música en el Perú*. Lima: Fondo Editorial Filarmonía, 2007 [1985]

ROMERO, Raúl (ed.). *Música, Danzas y Mascaras en los Andes*. Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, 1993

RUZ, Rodrigo; **FUENTES**, Rodrigo y **DÍAZ**, Alberto. *Timalchaca. Tradición y costumbres en la fiesta de la Virgen de los Remedios*. Arica, 2008 (Ms)

SÁNCHEZ CANEDO, Walter. “Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los andes bolivianos” en *Cosmología y música en Los Andes*. M. P. Baumann (ed.), pp 83-106. Editorial Iberoamericana. Madrid, 1996

SERWAY, Raymond. *Física*, Tomo I, cuarta edición. McGraw-Hill, México, 1997

SILVA, Francisco. *Sonido de Arica en la órbita Tiwanaku*. Informe de Práctica profesional. Departamento de Antropología, Universidad de Chile, 2004 (Ms)

SOFAER-DEREVENSKY, Joanna (ed.). *Children and material culture*. Routledge, London, 2000

TURINO, Thomas. *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press, 1993

TURINO, Thomas. *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press, 2008

VALENCIA, Américo. “Jaktasiña Irampi Arcampi. El Diálogo Musical: Técnica del Siku Bipolar” en *Boletín de Lima*, número 22, pp. 8-21, julio, 1982

VALENCIA, Américo. *El Siku o Zampoña. Perspectivas de un legado musical pre incaico y sus aplicaciones en el desarrollo de la música peruana*. Primera edición, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana, Artex Editores, Perú, 1989

VAN KESSEL, Juan. “Los Bailes Religiosos del Norte Grande: ¿Atavismo Cultural o Fenómeno de Desarrollo?” en *Revista de la Universidad Técnica del Estado*, 13-14, pp. 167-185, 1973

VAN KESSEL, Juan. *Danzas y Estructuras Sociales de los Andes*. Cusco: Talleres Gráficos del Centro Bartolomé de Las Casas, 1982

VAN KESSEL, Juan. *Aica y la Peña Sagrada*. Iquique: El Jote Errante, 1992

VÁSQUEZ, Erié. *Más allá del río (Santuario de la Virgen del Rosario de Las Peñas)*. Talleres Gráficos, Santiago de Chile, 1990

WODAK, Ruth. “El enfoque histórico del discurso” en *Métodos de análisis crítica del discurso*. Ruth Wodak y Michael Meyer (comps.). Barcelona: Gedisa, 2003

