

Pueblo Uru Chipaya

Música y cultura de Bolivia



de Xavier Bellenger

Pueblo Uru Chipaya

Música y cultura de Bolivia



Paulino, Dámaso y Santos López tocando *ushni chut pinkallu* (fotografía: Xavier Bellenger, 1978)

Publicado por iniciativa del antropólogo francés Xavier Bellenger, este programa sonoro de recuperación de la memoria artística uru chipaya ha sido elaborado a partir de sus grabaciones musicales de campo en 1978, como parte de su expedición etnomusicológica por los Andes de Bolivia. Ya desde 1983, Alain Daniélou, fundador de las colecciones de discos de la Unesco, había destacado la calidad de estos testimonios musicales y recomendaba su publicación. Finalmente, la documentación que conforma esta edición ha sido enriquecida en 2017 con los comentarios preparados conjuntamente con Germán

Lázaro Mollo y Filemón Felipe Mamani, promotores tanto de la cultura como del idioma uru, ambos oriundos del pueblo de Santa Ana de Chipaya.

Historia de las grabaciones, de una exposición y de la presente edición

Pasaron casi cuatro décadas desde mi estadía en el territorio uru chipaya hasta encontrarme de forma inesperada con unos representantes de este pueblo originario en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz (Musef). En aquel entonces, atendía un taller de restauración y conservación de documentos audiovisuales inéditos, y llevaba conmigo muestras de mis recopilaciones musicales uru chipaya de antaño. Al escucharlas, mis interlocutores se emocionaron mucho pues revivieron sorpresivamente tradiciones ancestrales, desaparecidas entre tanto, y redescubrieron a través de mi reportaje fotográfico rostros de familiares o compañeros de aquellos años. Me solicitaron entonces poder compartir esta documentación y hacerla accesible para el pueblo uru chipaya, así como para las nuevas generaciones. Cumpliendo con entusiasmo este compromiso, presenté, por una parte, en el marco del 70° aniversario del Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA, 1948-2018), una exposición fotográfica y cultural titulada «Pueblo Uru Chipaya, de la sombra a la luz» en el Musef, del 20 de abril al 19 de mayo de 2018. Por otra parte, he elaborado la presente edición para que pueda, ante todo, ser notablemente repartida entre las 247 familias uru chipaya censadas por las autoridades, en coordinación con el proyecto «Memorias del agua y del viento» financiado por la Agencia Italiana para la Cooperación al Desarrollo que, entre otras actividades, promueve el turismo cultural.

La exposición presentada originalmente, gracias a que el Musef nos facilitara el uso de las salas de exhibiciones temporales, ha sido financiada por el IFEA y ha contado con el apoyo del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en Bolivia. Expreso mi profundo reconocimiento a estas entidades que permitieron también, a pedido de las autoridades uru chipaya, trasladar la exposición para ser presentada de forma permanente en la alcaldía del pueblo de Santa Ana de Chipaya.

Finalmente, cabe recalcar también que Jehan Vellard, miembro fundador y primer director del IFEA, dedicó desde la década de 1940 varios estudios en relación con las tradiciones

musicales y los bailes del Altiplano, así como con la cultura uru (Vellard, 1949). Espero, gracias a esta contribución, prolongar y enriquecer los conocimientos del mundo andino iniciados por nuestros ilustres predecesores.

Trayectoria y antecedentes

Apasionado por las culturas musicales andinas, tuve la suerte —como joven estudioso y aficionado desde mi adolescencia por la flauta andina conocida como quena— de ser premiado por la fundación de la firma automovilística Renault. La marca me concedió un vehículo para realizar, durante un año (1978-1979), una expedición etnomusicológica titulada en quechua: *Nanda mañachi* (Préstame el camino), por Ecuador, Perú y Bolivia. En el preámbulo del viaje, esperando la llegada de mi «correcaminos» modelo 4L a Guayaquil por vía marítima, aproveché la invitación del etnohistoriador Nathan Wachtel a permanecer varias semanas en el territorio uru chipaya. El profesor que desarrollaba entonces su estudio de historia regresiva (Wachtel, 1990) y, luego, de los cambios vividos (Wachtel, 1992) por el enigmático pueblo uru chipaya, había sido el año anterior tutor de mi primer trabajo académico. Este estudio trataba sobre la «Difusión geográfica y étnica de los instrumentos musicales en los países andinos» (Bellenger, 1980a; 1980b; 1982) y fue presentado en el marco de mi diploma de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), de París, bajo la dirección de Jacques Soustelle. Este trabajo de investigación ha sido incorporado, años más tarde, a una tesis doctoral sobre la génesis de la música en los Andes (Bellenger, 2007), basándome en observaciones y prácticas de larga duración en la isla de Taquile y la región del lago Titicaca. En Chipaya, como en la isla de Taquile, pude observar cierto número de similitudes, particularmente en lo referente a la identificación sonora y musical de los conjuntos instrumentales en función de su pertenencia territorial, correspondiente a determinadas partes de la comunidad (ver pistas 10 y 11).



Lichiwayu

Mi estancia, en 1978, por las tierras uru chipaya coincidió con la temporada de fiestas tradicionales marcada por las festividades de San Juan, Santiago y Santa Ana, considerada

como la patrona del pueblo epónimo. En esta ocasión, tuve la oportunidad de unirme a diferentes grupos de músicos y comprobar mi habilidad, con más o menos éxito al inicio, para soplar los *lichwayu-s*, flautas tradicionales del lugar (Bellenger, 2007: 31).

El concepto uru chipaya de música y sus categorías instrumentales

A diferencia de sus vecinos aimara y quechuahablantes, los uru chipaya sí disponen de una palabra que designa los sonidos agradables, «al igual que el canto de las mujeres, lo que ustedes llaman música, y que definimos como *Itsi*» (pista 24).



Dúo de siringa mašhu, encontrándose con un conjunto de *lichwayu-s* con tambor, festividades de Santa Ana de Chipaya (fotografía: Xavier Bellenger, 1978)

En cuanto a los instrumentos musicales que pude observar durante mi estadía, estos eran aparentemente parecidos a los instrumentos que había visto en otras comunidades campesinas del Altiplano, a pesar de las características particulares de algunos de ellos considerando sus aspectos, sus denominaciones locales, sus formas de tocar o de los repertorios a los cuales eran asociados.

Pjhujs

De forma similar a otros instrumentos tradicionales, vigentes en las comunidades andinas, se destacaba el uso de instrumentos de viento localmente categorizados como *pjhujs*. Entre estos instrumentos «para soplar» se distingue la quena, flauta vertical constituida de un tubo único, o monocálama, de caña sin muesca, aquí denominada *lichwayu*, que cuenta con seis huecos en el lado superior y uno en el lado opuesto. También encontramos flautas con insuflador, conocidas localmente como *ushni chut pinkallu*, flauta curva de caña *q'iru* que traían de Chile. Usaban también la *tarka* (Bellenger, 1980b), flauta maciza elaborada en madera de chonta. Todos estos instrumentos se tocaban mayormente en conjuntos de varias unidades y de dos o tres tamaños. A diferencia de los *lichwayu*-s, las *tarkas* y los *pinkallu*-s cuentan con seis huecos únicamente dispuestos en su parte superior y ninguno en la parte posterior.



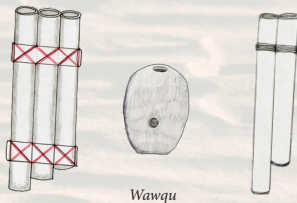
Ushni chut pinkallu

En cuanto a las flautas verticales compuestas de varios tubos, o policálamas, yuxtapuestas que designaremos bajo el término genérico de **siringa**, se destacaban, además de los conocidos *sikuri*-s difundidos especialmente entre los aimaras, dos tipos de instrumentos o conjunto de instrumentos particulares: el *mašhu* y el *wawqu*.

El *mašhu* consiste en una siringa de seis tubos que los uru chipaya reivindican como propio y de origen muy antiguo (pista 25). Su repertorio está aparentemente ligado a un uso sagrado, lo que podría explicar por qué, si bien lo menciona Alfred Métraux (Métraux, 1936), no parece haber podido observarlo directamente. El *mašhu* está particularmente asociado a las funciones del mayordomo, quien tiene a su cargo a los músicos en la fiesta y es garante tanto de la buena conducta como del desarrollo de los rituales que puntúan las ceremonias. La práctica específica del *mašhu* consiste en un juego en dúo de instrumentos idénticos que

se soplan de forma entrecruzada o «trenzada», y a pesar de tener notas de alturas similares se tocan de forma alterna entre dos instrumentistas (pista 7). Esta forma de tocar parece ser muy antigua. Según mis observaciones y análisis precedió el juego alterno característico, comúnmente difundido, en pares complementarios de las actuales siringas diatónicas altiplánicas.

El otro conjunto de instrumentos de viento se llama *wawqu* y consiste en un conjunto de siringas conformado por un instrumento de tres tubos (pista 1), soplado por un maestro de ceremonia que tradicionalmente lo tocaba en alternancia con una vasija de arcilla, *otšch*, provista de dos agujeros laterales, siendo su sonido conocido como *qoqu*, semejante a un señuelo usado en las cazar rituales. Este conjunto se complementaba con uno a tres pares de siringas de dos tubos que venían a tocar en alternancia con la siringa del maestro conductor. Esta configuración ha sido descrita, posteriormente a nuestra estadía, por Baumann (Baumann, 1981; 1982), asimilándola a un conjunto de *mas̄hu*, por lo cual no sabemos si fue una confusión o una denominación genérica de la tropa de siringas que lo observó fuera de contexto en Ayparavi, distante unos 20 km de Santa Ana de Chipaya. Para completar el panorama de los instrumentos de viento que había observado durante mi estancia, mencionaré los cuernos erques y *tothi*, trompeta hecha de cacho, mayormente empleados en temporada de carnaval.



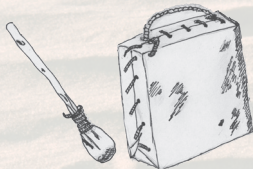
Afinaciones de las siringas rituales

La afinación de las siringas rituales, como la mayoría de los instrumentos de viento andinos antiguos, está definida por los tonos particulares que acompañan las ceremonias a las cuales estaban destinados. Estos tonos forman parte de secuencias sonoras sincronizadas con las fases de los rituales y corresponden a espacios geográficos definidos, recorridos durante las ceremonias (Bellenger, 2007). Estas particularidades participan, en muchos casos, en la constitución de las características microtonales que definen a los conjuntos de aerófonos tradicionales andinos y aquí al perfil acústico específico del *wawqu* o del *mas̄hu*. Como referencia, el perfil acústico de los tubos (T) del *mas̄hu* de la pista 7 revisado en

el laboratorio del Grupo Andino de Música Autóctona (GA-MA), del más grande al más pequeño, es el siguiente: T1 = 372 Hz ~Fa#+3 Hz, T2 = 446 Hz ~La4+6 Hz, T3 = 496 Hz ~Si4+6 Hz, T4 = 576 Hz ~Re5 -10 Hz, T5 = 670 Hz ~Mi5 -28 Hz, T6 = 684 Hz ~Mi5 -6 Hz.

Xwats

Entre los instrumentos más característicos y antiguos de uso entre los uru chipaya mencionaremos el *iskina caja* o tambor cuadrado que entra en la categoría local de *xwats*, o instrumento para golpear, el cual ya había sido observado por los primeros investigadores que llegaron a este territorio, como Karl Gustavo Izikowitz (Izikowitz, 1935) y Alfred Métraux (Métraux, 1936). Consiste en una caja cuadrada de pequeña dimensión (~30 cm) conformada por un marco de palos de cactus sobre el cual se ha tendido, por ambos lados, sendas pieles de oveja, que se tocan con un palo. La *iskina caja* acompañaba tradicionalmente al *mašhu*, siendo golpeada por uno de los músicos que conformaba el dúo (pistas 7, 9 y 19). También se usaba frecuentemente el tambor grande de origen colonial y el tambor de origen prehispánico (Bellenger, 1980a: 132), así como la tarola o redoblante asociados a los conjuntos de aerófonos. Pequeñas campanas, o *sinsiru*, que hacían retiñir el baile de las mujeres, solían embellecer también los conjuntos festivos.



Iskina caja

Ikhés

Finalmente, la categoría local de *ikhés*, o instrumento para rasgar, está representada entre los uru chipaya por la *kitara* o guitarrilla. Este *cordófono* de madera ligera, con cinco pares de cuerdas de tripas de oveja, proviene de pueblos cercanos de la región, tal como Escara (pista 27). El instrumento está particularmente asociado, entre los uru chipaya, al periodo de carnaval para acompañar el canto colectivo de hombres y mujeres, aunque aparezca igualmente en otras ocasiones específicas. Así lo encontramos también asociado a rituales dedicados a divinidades acuáticas (pista 5) que revisten una gran importancia

considerando el papel determinante del manejo del agua, fuente de vida en esta región desértica, sabiamente irrigada con técnicas ancestrales por los uru chipaya. En las muestras presentadas aparece también como asociado a las autoridades tradicionales (pista 3), así como a tonos dedicados a los animales: llamas, chanchos y ovejas (ver fondo Liliane Porterie Gutiérrez). Por último, es el instrumento adecuado para improvisar y comentar eventos en directo, tal como nuestra visita en la época (pista 28).

Grabaciones y desarrollo de la fiesta de Santa Ana de Chipaya

Las grabaciones musicales aquí presentadas relatan momentos esenciales de la fiesta principal y patronal de Santa Ana de Chipaya, hoy en día totalmente desaparecida. La fiesta, que incluía la devoción con procesión a San Joaquín, considerado protector del ganado, se desarrollaba principalmente en tres días: la víspera —que correspondía al día de Santiago Apóstol, asociado al culto de los espíritus de los cerros o *mallku-s* y, en varios lugares de los Andes, al poderoso *illapa* o rayo—, el día central de la fiesta patronal —el 26 de julio— y la despedida o *cacharpari* —al día siguiente—.

La fiesta dedicada a Santa Ana era parte de importantes festividades y rituales que se desarrollaban en esta época del año. Como en muchas comunidades andinas, se festeja ahí por sincretismo religioso, a la vez, a los santos de la Iglesia Católica, así como a las divinidades tutelares. En el territorio uru chipaya se rinde tradicionalmente culto a los ancestros, así como a diferentes entidades designadas como los *mallku-s* de los cerros, los *sirinu-s*, divinidades lacustres, y los *samiri-s*, que residen dentro de la tierra (pista 18).



Simón Mamani, cantor *kitarista*,
autoridad de Aymaravi en 1978,
territorio chipaya (fotografía:
Xavier Bellenger, 1978)

Durante mi estadía pude observar ofrendas con sacrificios de animales, o *wilancha*, que les fueron dedicadas.

Como evento mayor de cohesión social, toda la población participaba en la gran fiesta de Santa Ana. Los importantes gastos de la fiesta, principalmente las comidas y bebidas para los numerosos participantes, eran tradicionalmente asumidos de forma alterna: un año por una familia del territorio del este, *Tuwanta*, también designado como *Manasaya*, y el año siguiente por una familia del territorio del oeste de la comunidad, llamado *Taxata* o *Aransaya* (pista 10). La familia del denominado *pasante* o *alferado* que recibía este importante cargo era de mucho prestigio. El otro cargo importante, que correspondía a los gastos de contratación y la atención de los músicos, incumbía al *mayordomo*. Él aseguraba también el buen desarrollo de las festividades y acompañaba al pasante a lo largo de la celebración.

Tradicionalmente, la fiesta de Santa Ana era animada por dos conjuntos de *lichwayu-s* o *quenás*, cada uno correspondiente a un territorio de la comunidad, con un repertorio respectivo y una tonalidad diferenciada. A grandes rasgos, para dar inicio a la celebración, se reunían por la tarde en vísperas de la fiesta, el 25 de julio, al pie de la torre de la iglesia del pueblo. Ahí se podía escuchar hasta la noche los tonos de los dos conjuntos que iban a animar diferentes momentos de la fiesta y hacer bailar a la asistencia (pista 11). Así, el día principal de la fiesta, luego de una procesión por el pueblo, toda la concurrencia se reunía a proximidad de la casa del pasante para bailar, tomar y compartir un gran almuerzo comunitario. El día de despedida, o *cacharpari*, cada conjunto de *lichwayu-s* regresaba a su territorio con un tono conclusivo que marcaba el fin de la fiesta (pista 37). Al día siguiente se hacía un ritual para alejar las enfermedades y proteger a la comunidad (pista 35).

Un universo sonoro por recrear

Contemplar este material sonoro y etnográfico tiene algo de fascinante al permitirme compartirlo a cuatro décadas de distancia, luego de años de prácticas enriquecedoras, y a la vez lleva al vértigo, al considerarlo como el último testimonio de una vida musical intensa llevada pronto al silencio. Según dicen ciertos pobladores, por la infatigable labor de algunas iglesias o por alejarse demasiado del culto secular a los ancestros y a las divinidades tutelares, se creó un vacío por llenar.

Xavier Bellenger



Delegación de autoridades uru chipaya junto al autor de la exposición «Pueblo Uru Chipaya, de la sombra a la luz», el 20 de abril de 2018, día de la inauguración en el Musef, La Paz, Bolivia (fotografía: Vladimir Ladislao Salazar Cachi, 2018)



Amanecer en el pueblo de Santa Ana de Chipaya (fotografía: Xavier Bellenger, 1978)



Contenido del disco *Pueblo Uru Chipaya, música y cultura de Bolivia*

Los documentos musicales fueron grabados en Santa Ana de Chipaya y en su dependencia de Ayparavi durante mi estada de julio a agosto de 1978. En esta época, he completado esta serie de grabaciones con tomas de cantos con guitarrillas y muestras de prácticas instrumentales que acompañaban el ciclo ritual anual en el periodo de carnaval. Los comentarios de presentación del pueblo uru chipaya y de su cultura han sido grabados en 2017. Para ordenar y diferenciar las diferentes grabaciones musicales, que por lo general no llevan originalmente nombres propios, he creado un código identificador y de catalogación, tal como se aplicó en trabajos anteriores (ver Bellenger, 2007: 65).

1) **Qoqu Kita wirsu**. Solo de siringa chipaya, por José Condori Felipe. Duración: 1'22" (Waw.Koko.01.Chip)

Este *wirsu*, o tono, nos invita a descubrir el universo sonoro uru chipaya y la fiesta principal del pueblo. «Voy a tocar el tono para la fiesta de la Virgen Santa Ana que se llama *Qoqu*», anuncia el músico que sopla una siringa, originalmente parte de un conjunto llamado *wawqu*, conformado por una siringa de tres tubos, una vasija de arcilla denominada *otsch* y hasta tres siringas de dos tubos, cuyo sonido era conocido como *qoqu*.

2) **Saludos**, del pueblo uru chipaya. Relato de Germán Lázaro Mollo en uru chipaya y Filemón Felipe Mamani en su versión en castellano. 0'44"

«*Ti yoqkis qamni pekta zoñinaka anchuk nonzna, ni uru chipayanakaz tsänta, ni Wuliw sak yoqkistan, añs anchuk chipznaxu, anchukakis wethnaka tukita qamaña šisqats pekucha xalla niki ti warta chawkh yoq Taypikišša*».

«Estimados oyentes, reciban, donde estén a través del mundo, los cordiales saludos del pueblo uru chipaya, desde las altas tierras de Bolivia. En este momento, para el deleite de ustedes, quisiéramos compartir algunos rasgos de nuestra antigua cultura nacida en el corazón del continente sudamericano».

3) **Inca mallku wirsu**. *Kitara* y canto por Simón Mamani de Ayparavi. 1'42" (Guit.Inca.06.Chip. Aypa)

Este *wirsu*, o tono, está dedicado al Inca —como autoridad suprema asimilada a un *mallku*, o divinidad tutelar local— y a Mama Oclo, fundadores míticos del imperio. En el territorio uru

chipaya este tono se toca en homenaje a las autoridades o *hilakata*-s. Se interpreta con una guitarrilla de madera ligera: el instrumento cuenta con cinco cuerdas de tripas de oveja y se toca esencialmente en rasgueo del cual se destaca la línea melódica retomada por el canto.

4) **Ubicación del pueblo uru chipaya.** Relato (uru chipaya/castellano). 1'43”

«Nuestro pueblo ancestral... está ubicado cerca del lago Coipasa...».

5) **Lauca mallku sirinu wirsu.** Guitarrilla y canto por Simón Mamani. 2'12” (Guit.Lauc.04.Chip. Aypa)

Este tono está dedicado al *sirinu*, o espíritu del río Lauca, que atraviesa el territorio chipaya. Se toca a inicios del mes de enero, en ocasión del ritual denominado Lauca *arunta*, u ofrenda, durante el cual se sacrifica una llama, una oveja o un chanco a la orilla del río para que no falte agua. Se cuenta que el *sirinu* es de pequeña talla y anda desnudo. Tiene cabellos largos castaños que lucen como oro y cercan su rostro brillante. Puede aparecer subrepticamente en pozos, manantiales o ríos como el Lauca. La ceremonia involucra a las principales autoridades de la comunidad acompañadas del *Qhas sirinu*, o juez del agua, que reparte el flujo acuático por los diferentes territorios comunales.

6) **Somos Qhas Žoñi**, o gente del agua. Relato (uru chipaya/castellano). 0'49”

«Al desarrollarse (*nuestra cultura*) a proximidades de un eje acuático nos definimos como gente del agua».

7) **Tono del baile del mayordomo.** Siringa *mašhu*, canto, *iskina caja*, tambor. 0'51” (Mas.StaAna.02. Chip)

Según la tradición, el *mašhu*, siringa de seis tubos, es considerado como el instrumento de sople directo más antiguo entregado a los uru chipaya por sus antepasados del tiempo de los *chullpas*, o de la primera humanidad. Soplado por dos músicos de *mašhu* al compás del tambor, el tono acompaña el desplazamiento del pasante cuando hace bailar al mayordomo que tiene a su cargo a los músicos durante la fiesta patronal de Santa Ana de Chipaya.

8) **Origen del pueblo uru chipaya.** Relato (uru chipaya/castellano). 1'18”

«Según la tradición oral, nuestros primeros ancestros, los *chullpas*, aparecieron en una época cuando el mundo solo estaba alumbrado por la luz de la luna...».

Caza tradicional con *liwi*.

9) **Tono de nuevo pasante.** *Mashu e iskina caja*. 0'58" (Mas.StaAna.01.Chip)

Este tono aparecía en la época seca, en fiestas como las del Corpus Christi o Espíritu. Acompaña aquí, haciendo bailar al pasante o padrino de la fiesta de Santa Ana de Chipaya, en el momento que transmite su cargo al pasante del año siguiente, dirigiéndose a su casa. Seguidamente el nuevo pasante hace bailar al mayordomo al compás del mismo tono.

10) **Organización social chipaya.** Relato (uru chipaya/castellano). 1'30"

«Nuestra organización social se basa en reglas que se originan en los tiempos que precedieron a la época colonial...».

11) **Tonos de *lichwayu*-s de Aransaya y Manasaya** en vísperas de Santa Ana. Dos tropas de *lichwayu*-s con tambor (bombo) y redoblante. 2'28" (Lich.StAna.01.Aran) (Lich.StAna.02.Mana)

En la noche anterior a la fiesta de Santa Ana, dos conjuntos de *lichwayu*-s, o quenas, cada uno correspondiente a un territorio de la comunidad, se reunían al pie del *Torre mallku*, una torre de iglesia considerada como punto estratégico para los rituales y centro de una red de santuarios tradicionales que puntúan el territorio chipaya. Entonaban en esta ocasión diferentes tonos que marcaban las fases de los rituales a desarrollarse durante la fiesta. Aquí se destaca, al inicio, un tono de la tropa de Aransaya al cual se sobrepone (a partir de 1'10") un tono de la tropa de Manasaya. En este tipo de confrontación, cada tropa se identifica por medio de sus tonos



Mural de Maribel López Mamani, alumna de la unidad educativa «Urus Andino» de Santa Ana de Chipaya (fotografía: Xavier Bellenger, 2018)

usándolos como bandera o signatura sonora (Bellenger, 1987) y se desplazan de un ayllu a otro siempre tocando, como protegidos por su escudo sonoro.

12) **Origen de las tradiciones uru chipaya.** Relato (uru chipaya/castellano). 0'38"

«Para subsistir... hemos tenido que negociar con nuestro entorno...».

13) **Tono de lichiwayu-s de Aransaya** en vísperas de Santa Ana. *Lichiwayu-s* con tambor y tarola. 2'04" (Lich.StAna.03.Chip.Aran)

Este tono del conjunto de *lichiwayu-s* de Aransaya, el territorio donde aparece el sol, es parte de un repertorio propio que presenta y hace lucir en vísperas de la fiesta. La tropa de *lichiwayu-s*, conformada por seis flautistas, cuenta con dos tamaños de flautas, grande y mediano, que tocan en quintas paralelas. «Llegó víspera de la fiesta, ... esto es baile de Chipaya, ... todos bailaremos, ya no estamos tristes, ... esto así siempre es, ... ahora es la gran fiesta, ... me regaló cigarro, eso, ... estoy alegre... todos bailaremos... taytatatay está muy bueno ...». Concluyendo dice: «Ya está terminando el baile ... eso no más es baile de Chipaya, te hemos contado sobre el baile de Chipaya tayrarartayrara. Esta noche has venido... como te llamas tiraray... Jallalla».

14) **Medios de subsistencia chipaya.** Relato (uru chipaya/castellano) y paisaje sonoro que evoca la caza tradicional de flamencos con *liwi*, honda chipaya, por Paulino Condori López. 2'03"

«Nuestros antepasados desarrollaron también diferentes técnicas de pesca y caza...».

15) **Tono de caminata con *lichwayu-s* de Manasaya.** *Lichwayu-s* y tambor cuadrado. 1'07"
(Lichi.StAna.10.Chip.Mana)

Al compás de este tono de *lichwayu-s*, los flauteros de *Tuwanta* o *Manasaya* visitan a una autoridad cerca a la plaza principal, el día central de la fiesta de Santa Ana de Chipaya.

16) **El vestuario tradicional chipaya.** Relato (uru chipaya/castellano). 3'13"

«Conservamos nuestros trajes típicos...». Una descripción completa del vestido del hombre y la mujer chipaya.



Hombre, mujer y niñas con su vestimenta tradicional uru chipaya (fotografía: Xavier Bellenger, 1978)

17) **Tono de *lichwayu-s* para visitar al pasante.** *Lichwayu-s* y tambor. 2'17" (Lich.StAna.04.Chip. Mana)

Haciendo bailar a la concurrencia, la tropa de *lichwayu-s* de Manasaya visita con este tono la casa del pasante, cantando palabras improvisadas, alegrándose diciendo: «Llegó la fiesta».

18) **Calendario ritual.** Relato (uru chipaya/castellano). 1'07"

«Para marcar los momentos claves del año, nuestros antepasados han iniciado, desde épocas remotas, ceremonias...».

19) **Tono de *mašhu* de caminata del pasante.** Siringa *mašhu*, *iskina caja*, tambor cuadrado. 1'07"
(Mas.StAna.03.Chip.Mana)

Este tono de *mašhu* acompaña al pasante el día central de la fiesta de Santa Ana, durante su recorrido por el pueblo. Aquel se dirigió, durante la grabación, a Nathan Wachtel diciendo: «*Tuwanta Žoñi*» (somos personas del ayllu Manasaya), precisando luego ser Santos Condori chico y su señora María Condori, pasantes de la fiesta este año 1978.

20) **Tono de procesión de Manasaya.** *Lichiwayu-s* y tambor. 1'37" (Lich.StAna.07.Chip.Mana)

Este tono de *lichiwayu* que acompaña las procesiones ha sido soplado por el conjunto de Manasaya, el día central de la fiesta de Santa Ana.

21) **Carnaval chipaya.** Relato (uru chipaya/castellano) y música. 0'50"

«El carnaval anuncia el renacimiento de la naturaleza...».

22) ***Pinkallu* de carnaval chipaya.** *Ushni chut pinkallu*, *iskina caja*, *toxthi cuerno*. 2'13"
(Pink.Carn.03.Chip)

En la época de carnaval aparecen los conjuntos de *ushni chut pinkallu*, flautas de pico tradicionales curvas, con muesca, asociadas al periodo húmedo del año, acompañadas aquí con *toxthi*. Apreciamos a continuación una secuencia de muestras de tres tonos: uno de Manasaya, uno de Aransaya y el último usado por ambos para entregar panes durante la fiesta del carnaval chipaya.

23) **Tarqueada chipaya**, de Manasaya. Tarkas, tambor cuadrado y campanitas (*sinsiru*). 1'28"
(Tar.Car.01.Chip)

Las tarkas, flautas macizas de pico, aparecen también en periodos de carnaval y están asociadas, como en otras comunidades del Altiplano, a la temporada de lluvia. El ejecutante busca, por su sonido característico, hacer «llorar» el instrumento. El conjunto presente cuenta con tarkas de dos tamaños.

24) ***Itsi***, la música y las categorías de instrumentos musicales. Relato (uru chipaya/castellano). 1'07"

«... Los diferentes tipos de instrumentos que tenemos son: *Phjujś*, *Xwats*, *Ikhś*».

25) **Pjhujs**, los instrumentos para soplar. Relato con ejemplos musicales. 7'12"

«El instrumento para soplar, más antiguo que tenemos, es el *maşhu...*».

26) **Xwats**, los instrumentos para golpear. Relato y música. 0'51"

«El más antiguo de estos instrumentos chipaya para golpear es el tambor cuadrado o *iskina caja*, que acompaña al *maşhu...*».

27) **Ikhś**, instrumento para rasgar. Relato. 1'26"

«El instrumento de rasgueo que empleamos es la guitarrilla (*kitara*) con cinco pares de cuerdas de tripas de oveja».

28) **Xavier y Nathan wirsu**. *Kitara* y canto por Simón Mamani. 1'43"

Este tono improvisado por Simón Mamani, entonces Hilakata de Aymaravi, evoca nuestra visita y nos agradece por haber venido.

29) **Del idioma chipaya**. Relato (uru chipaya/castellano). 0'50"

«Nuestro idioma originario, el uru chipaya, se diferencia de las lenguas practicadas por nuestros vecinos aimaras y quechuas...».

30) **Alcan wirsu**. *Kitara* y canto por Simón Mamani. 1'58" (Guit.Alca.03.Chip.Aypa)

«Voy a cantar el tono de Hilakata». Este *wirsu* se toca mayormente el 19 de marzo y está dedicado al «Rey» San José, «Tata san José Tata san José, Santo Rey pastor de los rebaños y la comunidad». En esta fecha se honra al bastón de mando, festejando a las autoridades que la gente viene a saludar.

31) **Resistencia e identidad chipaya**. Relato (uru chipaya/castellano), puntuación sonora, litófono altiplánico del Sur Lípez. 0'33"

«En el transcurso de la historia hemos tenido que adaptarnos a la presencia de diferentes naciones...».



32) **Cacharpari de Santa Ana**, de Aransaya. *Lichiwayu*-s y tambor. 1'34" (Lich.StAna.05.Chip.Aran)
Con este tono, el conjunto de *lichiwayu*-s de Aransaya se despiden de la fiesta patronal del pueblo de Santa Ana de Chipaya.

33) **Chipaya y globalización**. Relato y soplo de *lichiwayu*. 1'31" (Ambi.Lichi.07.Chip.Mana)
«... Quisiéramos entregarles este mensaje para que se difunda y proteja nuestra identidad... y permitir a nuestros hijos estar orgullosos de nuestra nación...». El relato va seguido de una forma andina de soplar, discretamente, las flautas para recordar o practicar los tonos.

34) **Agradecimiento y despedida chipaya**. Relato (uru chipaya/castellano). 0'31"

35) **Qhapaha**. Soplada con *tutuma*, para alejar las enfermedades. Ambiente sonoro. 0'20" (Ambi. Tutu.05.Chip)

Tradicionalmente, al concluir la fiesta se despejaba de las enfermedades, alejándolas del territorio de la comunidad soplando una fruta seca, o *tutuma*, que viene de los valles. «Ay Señor, ay Wiracocha», dice el curandero Bernardo López, «voy a ir más adelante valiente Cornitalia», refiriéndose a una mujer enferma.

36) **Cacharpari**, de Manasaya. *Lichiwayu*-s y tambor. 0'46" (Lich.StAna.06.Chip.Mana)

De esta forma sonaba el tono de despedida, el último día de la fiesta de Santa Ana de Chipaya, soplado aquí por el conjunto de *lichiwayu*-s de Manasaya.

37) **Alkil mallku**. *Lichiwayu*-s y tambor. 0'46" (Lich.StAna.08.Chip.Mana)

Al terminar el día, se tocaba este tono de marcha soplado por la tropa de Manasaya como tono conclusivo de la fiesta para atraer la fortuna y la suerte. De repente, aparece un participante diciendo: «Javier quiero escuchar...».

Bibliografía y documentación

BAUMANN, M. P., 1981 – Music, Dance, and Song of the Chipayas (Bolivia). *Latin American Music Review*, Vol. 2, n.º 2: 171-222.

BAUMANN, M. P., 1982 – *Musik im Andenhochland: Bolivivien*; Berlín: Museum für Völkerkunde MC 14. LP disk Side B Tracks n.º 2 « *Wirsu de los Chullpas* » (1'52").

BELLENGER, X., 1980a – Les instruments de musique dans les pays andins (Équateur, Pérou, Bolivie). Première Partie. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, IX (3-4): 107-149.

BELLENGER, X., 1980b – Les instruments de musique dans les pays andins (Équateur, Pérou, Bolivie). Deuxième Partie. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, X (1-2): 23-50.

BELLENGER, X., 1982 – An Introduction to the History of Musical Instruments in the Andean Countries: Ecuador, Peru and Bolivia. *The World of Music. Journal of the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation*, Vol. 24, n.º 2: 38-52.

BELLENGER, X., 1987 – Musiques des villes, musiques des champs. Néofolklore et musiques contemporaines dans les Andes. *Cahiers des Amériques Latines*, n.º 6: 119-128.

BELLENGER, X., 2007 – *El espacio musical andino*, 321 pp. + DVD; Lima: IFEA, IDE-PUCP, Embajada de Francia en el Perú, CBC, IRD.

IZIKOWITZ, K. G., 1935 – *Musical and other sound instruments of South American Indians: a comparative ethnographical study*; Göteborg.

MÉTRAUX, A., 1936 – Les Indiens Uro-Çipaya de Carangas. *Journal de la Société des Américanistes*, tome 27, n.º 1: 111-128.

VELLARD, J., 1949 – Contribution à l'étude des indiens Urus ou Ko'tsuns. In: *Travaux de l'Institut Français d'Études Andines*, Tomo 1: 145-209; Lima.

WACHTEL, N., 1990 – *Le Retour des ancêtres. Les Indiens Urus de Bolivie, XX^e-XV^e siècle. Essai d'histoire régressive*, 689 pp.; Paris: Ed. Gallimard.

WACHTEL, N., 1992 – *Dieux et Vampires. Retour à Chipaya*, 192 pp.; Paris: Ed. Seuil.

Páginas web

Chipaya.org

FIND: www.find.org.in

MUSEF: <http://www.musef.org.bo>

IFEA: <http://www.ifea.org.pe>

WIM & GA-MA: www.worldimagesandmusic.com

Sitio lingüista, **Fondo Liliane Porterie Gutiérrez**: http://celia.cnrs.fr/FichExt/Fonds_Liliane/pres_fonds.htm

Créditos/*Aytitanaka*

Presentaciones grabadas y traducción de los textos en uru chipaya:

Germán Lázaro Mollo y Filemón Felipe Mamani

Coordinación: **Ladislao Salazar Cachi**

Soporte técnico: **José Rodolfo Orellano Llanos y Lluvia Bustos Soria**

Edición y mezcla de audio, Studio GA-MA móvil: **Mariano Agustín Rosales**

Dibujos ilustrativos: **Filemón Felipe Mamani, Maribel López Mamani y**

Carla Aguilar

Revisión de la documentación musical: **Rafael Felipe Condori y Victorino Lázaro Mollo**

Textos y fotografías: **Xavier Bellenger**

Cuidado de la edición y diagramación: **Vanessa Ponce de León**

Cuidado de la publicación: **Mariano Agustín Rosales**

Las grabaciones de campo originales se realizaron con una grabadora de carrete abierto portátil Uher 4200 S, facilitada por la Mairie de **Saint-Mandé** (94106), Francia, y se registraron en 19 cm/s con micrófonos ElectroVoice sobre cinta magnética 6,35 mm BASF.

Agradecemos a **Jacques Cloarec**, presidente de la Fundación FIND-Alain Daniélou, por su contribución a la producción del *master audio*, así como su implicación desde el inicio del proyecto de edición, y a **Nicolas Vercambre**, ingeniero de sonido, por la optimización de las voces como de los paisajes sonoros.

Asimismo, al Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA); al Museo Nacional de Etnografía y Folklore (Musef); al Instituto de Lengua y Cultura Uru «Qhas Zoñi» (ILCU); al Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la **Embajada de Francia** en Bolivia; al Grupo Andino de Música Autóctona (GA-MA); a la Fundación FIND-Alain Daniélou, Roma, Italia; a la Mairie de **Saint-Mandé** (94160), Francia; y a la Agencia Italiana para la Cooperación al Desarrollo (AICS).



Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° **XXXXXXXX**

© Instituto Francés de Estudios Andinos - UMIFRE 17 MEAE/CNRS USR 3337 AMÉRICA LATINA

Jirón Batalla de Junín 314, Lima 4 - Perú

© Label WIM (World Images & Music)

Mateo Pumacahua 586, Wanchaq, Cusco - Perú

Impresión: Laser Disc Perú S. A.

Renee Descartes 382, Urb. Santa Raquel, Lima 3 - Perú

Impreso en septiembre de 2018





Mujer y niña uru chipaya



Gerónimo Lázaro, ofrenda a los mallku-s



Fotografías: Xavier Bellenger, 1978

Día de la fiesta de Santa Ana de Chipaya

Realización (2018) y grabaciones en vivo en Santa Ana de Chipaya (1978): Xavier Bellenger

Publicado en el marco del 70º aniversario del Instituto Francés de Estudios Andinos

Este volumen corresponde al tomo 352 de la colección *Travaux de l'Institut Français d'Études Andines* (ISSN 0768-424X)

© 2018 WIM/IFEA © Xavier Bellenger



Putuku-s del territorio uru chipaya



World Images & Music

Auspician:



FIND
ALAIN DANIELOU



AGENCIA ITALIANA
PARA LA COOPERACION
AL DESARROLLO
PROYECTO
«MEMORIAS DEL AGUA Y DEL VIENTO»