

Alturas de los Sikuris de Samán



Musuj Huary de Samán en el Coliseo Cerrado de Arequipa, Festivaltanza 2002

"Para los que tenemos la grata oportunidad de leer esta publicación, no nos será difícil entender que el carácter testimonial que domina su desarrollo, imprime a su contenido, una fresca combinación de narración, interpretación y fundamentación en torno al Sicuri: "nuestro sicuri", como instrumento musical, como orquestación funcional, como unidad dialéctica, como expresión plena del carácter colectivo de lo andino, como sustento estético y filosófico del contenido y la forma en las expresiones artísticas, como individuo-colectivo interactuante y todo ello, engarzado en la dinámica social siempre compleja, sorprendente y conflictiva de las clases sociales en pugna, y lo es mucho más, si el escenario es Samán, conformante del amplísimo universo andino y altiplánico de América del Sur; espacio geográfico donde los sicuris son aún sustanciales protagonistas de la defensa, difusión y desarrollo de los valores culturales quechua-aimaras."

ALCIDES CATAORA PINAZO

Alturas de los Sikuris de Samán

Alfredo Sumi Arapa



Arequipa - Peru



Estudió filosofía en la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa. Es miembro del Centro Andino de Educación y Artes populares "Los Ríos Profundos" de Apurímac y de la Asociación Mundial de Economía Política, cofundador de los Sikuris de Samán. Actualmente es profesor de filosofía en la Universidad Nacional Micaela Bastidas de Apurímac. Ha publicado *Los Sikuris, filosofía a través de la estética. El liderazgo político de Micaela Bastidas Payucabua y Encinas: educación para la libertad.*

ALTURAS DE LOS
SIKURIS de SAMÁN

Alfredo Sumi Arapa

ALTURAS DE LOS SIKURIS DE SAMÁN

Primera edición

Diseño de interiores: Maribel Huayhua

Carátula: acuarela de César Aguilar Peña

Hecho el Depósito Legal en la

Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-02670

© Alfredo Sumi Arapsa

Prohibida la reproducción, total o parcial de la obra sin la previa autorización escrita del autor

Imprenta W&M Impresores gráficos

Calle Pizarro 312- A, Oficina 21 C

Arequipa, Perú

Febrero del 2013

Tiraje 500 ejemplares

Dedicatoria

*Para los hermanos Huancollo
Machaca, formidables cultores de la
música cosmo-milenaria de los andes
amazónicos.*

Índice

Prólogo.....	5
Introducción.....	9
I. Fundamentos de la cultura y el arte en el Altiplano.....	11
1. Identidad.....	11
2. Historia del Altiplano.....	17
3. El arte.....	23
a. Contenido y forma.....	24
b. Producción, distribución y consumo.....	36
c. Capital de la danza.....	38
II. Los Sikuris de Samán.....	43
1. Historia de Samán.....	43
2. Formación de los Sikuris de Samán.....	61
a. Antecedentes.....	61
b. Sociología de la primera época.....	63
c. Albazo de la segunda época.....	80
d. Frente cultural.....	106
3. El proceso artístico de Sikuris Samán.....	109
a. Producción del arte Sikuri.....	109
b. Distribución del arte Sikuri.....	122
c. Consumo estético del Sikuri.....	124
III. Filosofía Sikuri.....	128
Conclusiones.....	139
Bibliografía.....	141

PRÓLOGO

Para los que tengamos la grata oportunidad de leer esta publicación, no nos será difícil entender que el carácter testimonial que domina su desarrollo, imprime a su contenido, una fresca combinación de narración, interpretación y fundamentación en torno al SICURI: "nuestro sikuri", como instrumento musical, como orquestación funcional, como unidad dialéctica, como expresión plena del carácter colectivo de lo andino, como sustento estético y filosófico del contenido y la forma en las expresiones artísticas, como individuo-colectivo interactuante y todo ello, engarzado en la dinámica social siempre compleja, sorprendente y conflictiva de las clases sociales en pugna, y lo es mucho más, si el escenario es Samán, conformante del amplísimo universo andino y altiplánico de América del Sur; espacio geográfico donde los sikuris son aún sustanciales protagonistas de la defensa, difusión y desarrollo de los valores culturales quechua-aimaras.

Debemos reconocer que es engorroso transitar por lo "cultural" y mucho más, cuando de cultura andina se trata, porque evidencia lo poco resuelto que está en los países andinos y en el Perú en particular, la vigencia, validez e importancia de las culturas quechua, aimara y amazónicas en la conformación de un país culturalmente incluyente, democrático y con proyecto de desarrollo propio y autónomo. Es por ello, que terminan siendo cómplices del proceso permanente de agresión y penetración cultural, términos y conceptos como "interculturalidad", "pluriculturalidad", "multiculturalidad" entre otros; utilizado por quienes intentan conducir muestra diversidad cultural a una relación de desigualdad entre culturas, propio de los proyectos

neoliberales y transnacionales que actualmente ejercen dominio político, económico y para ello, cultural.

Las elucubraciones que animan a Alfredo Sumi Arapa, nos obligan a mirar el horizonte de lo que viene y lo que sucederá con las culturas originarias, en el marco de un país que no ha resuelto sus contradicciones y conflictos históricos para su apropiado desarrollo.

Aparecen entonces, planteamientos interesantes como el de Catherine Walsh que postula la interculturalidad crítica, entendida como un proceso político, ético y epistémico que permita descolonizar los pueblos indígenas, revirtiendo el eurocentrismo y el control del conocimiento e incluyendo sus proyectos como parte del proyecto histórico del país, ello evidentemente implica afirmar la identidad cultural de los pueblos aimaras, quechuas y amazoneses, lo cual lamentablemente, no sólo no se da, sino se ha ingresado a un proceso de destrucción irreversible de los rasgos y rastros de su indianidad, incluso la visión postmoderna del mundo, contiene pese a su carácter cuestionador, el firme paradigma de la cultura occidental, aquella sembrada con cruz y fuego desde la llegada de los españoles y que se trata de un proceso de destrucción que no ha concluido, siendo fácil reconocer como consecuencia de ello, que incluso en amplios sectores de la misma población indígena y mestiza, se percibe como un estigma, el pertenecer o estar vinculado a una cultura nativa u originaria.

Las consecuencias de esta "nuestra" tragedia a no dudarlo, continuarán teniendo un altísimo costo al momento de ejecutar todo tipo de proyectos estructurales en países como el Perú, la no prevalencia de la identidad cultural basada en el desarrollo de las culturas originarias como sustento de toda forma de equidad y justicia social, permitirá todavía los

trágicos desencuentros que durante la historia peruana se dieron a menudo, los muertos y desaparecidos en las décadas del 80 y 90 del siglo pasado, en los pueblos andinos y amazoneses nos hablan de ello.

Ante este panorama diverso y complejo, hay quienes con pragmatismo pretenden resolver esta heterogeneidad, bajo el término de transculturización, es decir, reconocer variados fenómenos derivados de complejas transmutaciones que se dan al interior de una sociedad multicultural, lo que los lleva a una suerte de ambigüedad inclusiva donde lo andino y lo occidental no se oponen sino se complementan, entonces ello implica la aceptación de un país híbrido, cholfificado, de "todas las sangres" donde las naciones andinas y amazoneses, no tendrán un desarrollo autónomo y tampoco, se integrarán a una sociedad justa, equitativa e inclusiva.

La "utopía arguediana" o más allá la visión de Churata, nos quedan como referentes para la construcción de un proyecto de país que encarne la diversidad con base a una identidad que permita la coexistencia de un vigoroso desarrollo de la cultura andina y amazonesa, una relación intercultural crítica entre todos los actores de la peruanidad y una transculturación seria y coherente.

Ya desde la década de los 70 precisamente, éstas eran las preocupaciones que dieron forma al proyecto cultural denominado Asociación Juvenil Puno, Sicuris 27 de junio y elenco de danzas Candelaria Herrera, organismo con características de frente único pese a su composición mayoritariamente estudiantil y dados los diversos postulados marxistas de sus fundadores, precisamente es la "AJP" la que inicia un movimiento cultural de reencuentro con nuestras raíces, accionar capital que tiene gran influencia en el universo andino y popular hasta nuestros días, desde Lima

inician su proyección a comunidades campesinas, distritos y provincias de Puno, así como a otros departamentos e incluso países con migración puneña y peruana. Este libro narra el vínculo de los Sicuris de Samán con esta asociación y su posterior actividad con el nombre de Asociación Cultural Musuj Illary.

Cabe resaltar la preocupación que, Alfredo Sumi tiene, en torno a la danza, el carácter sensitivo de ésta, la capacidad expresiva del cuerpo y su significación colectiva; así mismo, resultan muy interesante las precisiones que el autor hace en torno al carácter integrador del sicu como instrumento musical colectivo y expresión de la concepción dialéctica del mundo en los antiguos peruanos.

Alfredo Sumi Arapa, filósofo de las cameras de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa que ejerce actual cátedra en la Universidad Nacional Micaela Bastidas de Apurímac, nos habla de "su" Samán, del rijcharismo de Manuel Nuñez Butrón y las insfatigables caminatas de una niñez y juventud que en colectivo, van al encuentro de los Apus, de la lluvia, del viento y las cumbres, dimensiones y espacios distantes para muchos, pero siempre cercanos, para quienes formamos parte de las culturas originarias, que afirmamos la plena validez de su visión holística e integradora, donde el hombre es sólo parte y no centro de la naturaleza y del cosmos.

*Arequipa marka, la de los Apus Chachani,
Misti y Pichu pichu.*

ALCIDES CATAORA PINAZO

INTRODUCCIÓN

En el distrito de Samán son inexistentes los estudios acerca de la realidad social, económica y política; y mucho menos en el ámbito cultural y artístico. Este estudio, cubre un vacío en torno a los estudios que permitan explicar la realidad cultural de este distrito altiplánico del Perú.

Este trabajo de memoria contiene tres partes. En el primer capítulo, se presenta el marco teórico, cuya elaboración fue una tarea muy compleja, ya que no se cuenta con la bibliografía necesaria y especializada en ciencias históricas y teoría estética, lo cual tuvo que construirse con la ayuda de las ciencias sociales en su conjunto. Aquí, tratamos la identidad cultural del altiplano sobre la base de la historia, la geografía y la lingüística, al mismo tiempo, la concepción artística de este trabajo, se construye a partir de filósofos, artistas; la psicología y la filosofía del arte. Así, se concibe una teoría del arte realista como una representación de la realidad y el compromiso del artista con esa realidad.

El segundo capítulo, presenta los resultados de la investigación, que está dividida en tres secciones. En primer lugar, la historia de Samán, una sucinta descripción arqueológica, breve análisis de los nombres del lugar, los contornos territoriales del distrito, y la constitución como

distrito. Luego, se explica algunos movimientos sociales y se describe la labor de Manuel Núñez Butrón, personaje que dio brillo al distrito de Samán.

En segundo lugar, se expone la formación de los Sikuris de Samán que ocurre en dos periodos: una que se puede llamar la época iniciática, conocida con el nombre de *Sikuris 27 de junio* y la otra, como la cúspide, conocida con el nombre *Musuj Mary*. También se describe la extraordinaria experiencia musical en la producción del arte con genuinas características andinas, la orquestación general, tanto de música y danza tradicionales o ceremoniales que representan labores campesinas y melodías del género de huayños contemporáneos. Además, se presenta la experiencia de la construcción de instrumentos musicales con guía profesional.

En tercer lugar, se describe la distribución y consumo artístico del arte sikuri, las condiciones marginales en las cuales se desarrolló las actividades de los Sikuris de Samán, la difusión artesanal de las presentaciones y actividades artísticas. Se explica, también, las causas por las que no se llega a apreciar en su totalidad a los sikuris, siendo un arte de peculiares propiedades estéticas.

El último capítulo presenta la filosofía de los Sikuris, y explica la concepción del mundo dialéctico de la cultura andina. Con ello, se legitima la existencia de una filosofía en los andes, cuyo origen se remonta a miles de años de civilización, coetáneo con los chinos y los hindúes.

Alfredo Sumi Arapa

I

Fundamentos de la cultura y el arte en el Altiplano

1. Identidad cultural altiplánica

El problema de la identidad cultural altiplánica es un tema que no ha sido tratado con mucha seriedad en los centros académicos, es decir, no se ventila con argumentos científicos y filosóficos; sino más bien se usa el concepto con fines mercantiles, administrativos, ideológicos, etc., lo que ocasiona confusión en la comunidad académica y política.

Nuestro acercamiento al tema frente a tal problema conceptual y teórico, se realiza analizando en forma particular los conceptos para luego, interpretarlo globalmente.

a. Identidad

El antropólogo Rodrigo Montoya, en su libro "¿Quiénes somos?", no logra esclarecer epistemológicamente del todo el problema de la identidad nacional, pues presenta testimonios de los estudiantes de una maestría, quienes describen su origen, indicando en su mayoría, que son quechuas, aimaras, campesinos, hablantes de una lengua originaria, orgullosos de su cultura, etc.

Sin embargo, el concepto de identidad requiere una reflexión científica, porque está asociada a la idea de pertenencia a una determinada comunidad o existencia de una entidad. Por ello, conlleva a responder sobre la naturaleza del ser, es decir, ¿quién soy?, ¿quiénes somos?; al mismo tiempo a saber quiénes son los otros, o quién es él; por eso, identidad

también radica en diferenciar o saber distinguir entre uno y otro.

La opinión habitual de la gente es que la identidad es saber de dónde soy, de dónde provengo, qué busco, hacia dónde voy. Al mismo tiempo responden, con orgullo, ser de tal lugar, hablar tal lengua y practicar determinadas costumbres.

Ahora, responder a la pregunta de dónde proviene el ser en cuestión requiere hurgar o estudiar su pasado, porque es resultado de los hechos ya ocurridos, es decir, el hombre es producto de su historia y se manifiesta a través de sus actos cotidianos.

Como la materia y el ser no son estáticos sino dinámicos por tanto, se encuentran en movimiento y en proceso, por ello, la identidad de un ser se relaciona con el devenir. Puesto que es resultante de su pasado y se manifiesta en el presente, también se proyecta hacia el futuro. Como el futuro aún no ocurre, la función de la identidad es prever las acciones del futuro, es decir, saber qué quiere el ser, qué busca en el porvenir, cuál es su estrategia para enfrentar los problemas.

El reconocimiento de la identidad se realiza a través de la conciencia del pasado, del presente y el proyecto del futuro. La identidad es la resultante del tiempo, el espacio y el movimiento.

La identidad es la posibilidad de distinguir, discriminar, diferenciar entre lo propio y el entorno, entre lo sistémico y lo extraño para poder diseñar estrategias de sobrevivencia adecuadas y alcanzar ciertas metas necesarias. Así nos da a entender Heinz Dieterich¹. Para redondear la idea, Luís

¹ Dieterich, Heinz (2002) Identidad nacional y globalización. México, Editorial Quimera.

Guillermo Lumbreras sostiene, que la identidad es saber "quiénes somos y hacia dónde *detemos* ir".

Como hemos visto, este concepto de identidad tiene dos partes. El primero referido, a la posibilidad de discriminar o diferenciar entre lo propio y el entorno o lo externo, entre lo sistémico y lo extraño. La otra parte del concepto dado es el referido a la posibilidad de diseñar estrategias de sobrevivencia adecuadas. Por tanto, como habitantes de una cultura debemos saber de dónde provenimos, si somos conscientes de esto, si sabemos nuestros orígenes y si vivimos con esa historia todos los días, entonces sabremos hacia dónde vamos, diseñaremos los caminos por donde debemos transitar en el porvenir. Un pueblo con identidad sabe lo que le espera mañana y es actor de su destino, de lo contrario será un gigante invertebrado.



En Puno, el arte una forma de identidad cultural

b. Cultura

El término cultura, comúnmente, se usa para realizar distinciones cognoscitivas o formas diplomáticas de relación de las personas. Por un lado, una persona que tiene cultura o culto sería aquel que sabe muchas cosas sobre la realidad, que tiene un vasto conocimiento de las materias académicas. Y, por otro lado, un individuo cultosería aquel que en la interrelación personal trata con delicadeza a sus semejantes, con elegancia,

con decencia; entonces, se dice que una persona es educada, tiene buenos modales, es culto.

Para el caso de este estudio el término cultura será sometido al análisis desde el aspecto antropológico.

El término alemán "Kultur", que quiere decir cultivo, nos parece más adecuado para empezar a conceptualizar la Cultura, que en este caso viene a ser cultivo material y espiritual del hombre, es decir, todo lo que el hombre crea y luego, transmite a las generaciones posteriores.

Cultura se relaciona con la personalidad de una comunidad humana. Es resultante del conjunto de acciones que dicha comunidad humana desarrolla para resolver su existencia social: alimentación, júbilo, tristeza, amor, deporte, vivienda, gobierno, vestimenta, concepción del mundo, religión, educación, moral, etc.

Luis Guillermo Lumberas sostiene que "en primera y en última instancia la cultura no viene a ser otra cosa que una manera cómo el hombre resuelve su existencia concreta"⁽²⁾. De esa relación hombre-naturaleza resulta una manera de ser es diferente, en la forma, a cualquier otra. Esta forma de ser es material y espiritual, resultado de la acción social del hombre y su medio.

De este análisis antropológico y terminológico, se puede sostener que la cultura es una forma de ser de un grupo de personas, una manera de manifestar la singularidad de una comunidad humana, una forma de expresar la existencia social de acuerdo a las condiciones materiales de existencia dadas de esa comunidad humana.

(2) Lumberas, Luis Guillermo (1992) Somos subdesarrollados no sólo frente al capitalismo avanzado sino también frente al Tahuantinsuyo. Pág. 51.
14

El Instituto Nacional del Perú indica que "la cultura se refiere a las formas de ser, sentir, pensar y actuar de los seres humanos"³. Ser, sentir, pensar y actuar se refieren a la existencia social del hombre. Estos elementos socio-psíquicos del hombre se desarrollan en el arte, la ciencia y la moral.

Una cultura se diferencia de otra parte, por la forma cómo las personas resuelven su existencia en un lugar y, cómo enfrentan sus problemas humanos en espacios diferentes. De aquí se puede desprender la existencia de culturas como: andina, amazónica, oriental, asiática, etc., o también se puede diferenciar a los chankas de los huancas, los inkas de los puquinas, etc.

c. El altiplano peruano

Altiplano se compone de alto y plano, es decir, que esta zona se encuentra ubicada en un lugar del Perú de muy elevada altura sobre el nivel del mar donde existe vida humana; al mismo tiempo, dicho territorio es una planicie o pampa. También se le conoce con el nombre de meseta. En efecto, la zona altiplánica del sur peruano se ubica entre los 3800 a 4800 m.s.n.m., en donde el hombre desarrolla vida.

El territorio del Altiplano bordea la cuenca del lago Titicaca, que es el más alto y navegable del mundo y en el que convergen afluentes de los ríos del norte, del este y oeste del lago.

En la interpretación del arqueólogo L. G. Lumberas: "Los Andes centro-sur, íntimamente ligados a los Andes centrales, constituidos por el territorio más árido del espacio andino; tuvieron como eje de articulación el lago Titicaca, ubicado a una altura de 3800 m.s.n.m. y organizado a partir de una

³ Instituto Nacional de Cultura (2002) Lineamientos y programas de política cultural del Perú 2003-2006. Lima, Consejo Nacional de Cultura.

*economía pastoril, acompañada de una agricultura cordillerana basada en tubérculos como la papa (Solanum tuberosum) y granos, como la quinua y la cañina (Chenopodium quinoa y Ch. pallidicaule)*⁴.

La meseta andina del sur peruano corresponde a un territorio no solamente andino o cordillerano, sino también al ambiente amazónico, porque la parte noreste del altiplano está cubierta de vegetación, bosques y ríos, por ejemplo, las actuales provincias de Sandía y parte de Macusani, son amazónicas y pertenecen al departamento de Puno.

En la región altiplánica, el clima es frío y semiseco, a veces, tan extremos para sostener la vida humana. La temporada de lluvias se inicia en noviembre y concluye en abril. La temperatura media anual máxima es 14° C y la mínima 3° C. En otras altitudes del altiplano la temperatura llega hasta 20° bajo cero en el mes de junio. Sin embargo, en la zona amazónica del altiplano la temperatura llega hasta 22° C.

El relieve de la región suni (según la terminología geográfica y clasificación regional de Pulgar Vidal) es abrupto y empinado. Presenta muros escarpados y desfiladeros rocosos con cumbres afiladas, productos de la erosión glacial pasada. Dos cadenas montañosas: la cordillera oriental y la cordillera occidental abrazan el lago Titicaca.

La opinión generalizada de los habitantes del altiplano indica que son originarios de esta región geográfica, hablan el idioma quechua (runa simi), y aimara (jaqi aru) y que sus lenguas son marginales frente al español. Pero esta información es sumamente superficial debido a que aún no está esclarecido

⁴ Lumberas, Luis Guillermo (2000) Historia de la América andina. Quito, UASB.

de dónde proceden los actuales habitantes de habla aimara y quechua.

2. Historia del Altiplano

Dilucidar el origen y el devenir de la población altiplánica es tarea de la historia. Sin embargo, como no se tiene suficientes datos y documentos históricos, entonces tenemos que recurrir a los elementos de la arqueología, como proveedora de datos empíricos para el análisis histórico.



Las tres culturas emergidas en el Lago Titicaca

Los avances de los estudios arqueológicos están arrojando sorprendentes datos para el análisis histórico. Informaciones científicas señalan, que en el altiplano se hablaba una lengua denominada Puquina, extinta actualmente, esto da a entender que el quechua y el aimara son de una aparición tardía en el altiplano. De tal manera que se debe tener bastante cuidado al momento de precisar la identidad cultural de esta zona geográfica de los Andes.

Por lo menos en el altiplano peruano, alrededor del gran lago del Titicaca, se sucedieron tres grandes procesos culturales, antes de que se diera origen a las actuales lenguas aimara y quechua. Estos apogeos culturales fueron Tiahuanaco, Pukara y Caluyo, hablantes de varios idiomas, pero principalmente del Puquina.

La primera oleada cultural, se desarrolla simultáneamente al apogeo de la cultura Chavín en el norte del Perú. Nos referimos a la Cultura **Kaluyo**, calculando en el tiempo cronológico sería más o menos 1500 años a. c. El arqueólogo Henry Tantalean sostiene que "*Kaluyo es la primera sociedad sedentaria y con cerámica que aparece en el lago Titicaca, en la zona de Puno*"⁵. Estuvo ubicada en la zona norte del lago Titicaca, en las inmediaciones de Azángaro. Previo al surgimiento de Caluyo, 2000 años a. c., en este lugar hubo una gran afluencia de población. En el siglo XV a. c., se estaba formando el idioma proto-puquina, cuyas actividades económicas fueron la agricultura y el pastoreo. Caluyo no fue el único foco cultural de la época, hubo otras culturas menores al sur del lago Titicaca, en su parte occidental y oriental.

⁵ Tantalean, Henry (2009) Arqueología desde nuestra realidad. Entrevista en el periódico La Primera, Lima, 01 de febrero.

Un segundo apogeo cultural en el altiplano norte del lago Titicaca se refiere a la consolidación de la cultura Pukará. Más o menos 250 años a. c., y 380 años d. c. El centro ceremonial queda a 25 Km., al occidente del lago Arapa, con una extensión de 6 Km²., a la redonda. La expansión de la cultura tuvo un gran avance territorial en Batan Uro-Cusco, en Salinas-Arequipa, en el valle de Moquegua, en el extremo norte de Chile, incluso en Patillos cerca de la desembocadura del río Loa; en el sur hasta Tiahuanaco⁶.

Según el arqueólogo Elías Mujica a la cultura Pukará se debe la creación de los primeros camellones o waru-warus y qochas; para la agricultura de la papa y de los granos como la quinua y la cañihua; la función de estas tecnologías agrarias debió ser soporte de los sembríos frente a las inundaciones, heladas y sequías. También se debe a los Pukaras, la domesticación de los camélidos sudamericanos para el acopio de lana y carne, además, de los primeros conocimientos tecnológicos sobre hidráulica y construcciones.

La organización social jerárquica ya estuvo implantándose a partir de determinadas ideologías que interpretaban la cosmovisión del mundo.

Finalmente, una ola cultural de gran expansión y desarrollo surgió a 20 km., al sur del lago Titicaca. Nos referimos a la Cultura Tiwanaco entre los años 400 d. c., y 1100 d. c. "*Alrededor del año 800 d. c., Tiwanaco se había convertido en un estado expansivo con influencia o control directo sobre un área de unos 400.000 km². Por esa misma época la población*

⁶ Mujica, Elías (1997) La cuenca norte del Titicaca y el manejo precolonial de la puna: una visión desde la arqueología. Lima, INDEA. Pág. 4.

*del valle de Tiwanaku alcanzó por lo menos a 40,000 individuos*⁷.

La influencia de Tiwanaku se expandió más que las culturas Pukara y Caluyo. Los arqueólogos sostienen que se encontraron restos Tiwanacos en Moquegua, Samá, Arequipa, norte de Chile, las tierras bajas de Bolivia y Cusco.

Tiwanaku es el primer Estado constituido en la zona sur del Perú en la época. La irrupción del Estado se establece a partir del surgimiento de determinada ideología que persuade a otro sector de la sociedad y mediante una élite que lleva el control.

Estas culturas, Caluyo, Pukará y Tiwanaco florecieron en los alrededores del Lago Titicaca. Por eso, será necesario darle una mirada panorámica a esa realidad lacustre.

El Lago Titicaca es el más alto y navegable del mundo; está a 3919 m.s.n.m., con una extensión aproximada de 8,300 Km². En algunas partes alcanza una profundidad de más de 276 metros. Mide 194 Km. de largo, desde la desembocadura del río Ramis hasta Aigachi y 65 Km. de ancho, desde la boca del río Juli a la playa de Carabucó.⁸

Sostienen los especialistas que el Lago Titicaca cada vez está disminuyendo por efecto de la carencia de aguas, lluvias, los deshielos de las cordilleras, etc. En épocas anteriores, el lago debió ser mucho más grande de lo que es hoy. Probablemente las lagunas de Orurillo, Lagunillas, Salinas, Umayo, Arapa y otros, formaron parte del Titicaca.

⁷ Stanish, Charles (2005) Formación estatal temprana en la cuenca del Lago Titicaca; en Boletín de Arqueología PUCP, N° 5, Pág. 207.

⁸ Cano, Washington (1952) Estudio geográfico histórico y sociológico del Lago Titicaca; Argentina, Edic. Moreno, Pág. 12.

Respecto a la lengua principal de comunicación, la arqueóloga Ruth Shady y el lingüista Alfredo Torero sostienen que era el Puquina, a la par que existían otras lenguas menores, como el Uruquilla y el Uro.⁹

En este Estado regional, se consolida un gran desarrollo de la actividad económica, a partir de la agricultura y ganadería, como el cultivo de los tubérculos, es decir, la papa, la oca, el olluco; también los granos, como la quinua y la cañihua entre otros. En la zona aliplánica, la variedad de papa es vasta, actualmente se conocen más de 400 tipos.

El investigador Elías Mújica sostiene que los andenes y terrazas de cultivo, creadas por los habitantes de la cultura Tiwanaco, fueron empleados para aprovechar las zonas de ladera de los cerros, contención de tierra, drenaje, aprovechamiento de arbuastos para crear microclimas, sirvió también, como cortina de viento para prevenir la erosión.

Al mismo tiempo se consolidó la domesticación de la llama y de la alpaca, porque las condiciones alimentarias de los pastos en las inmediaciones del Titicaca eran la más extensa y adecuada para estos camélidos sudamericanos.

Entre los siglos XI y XII, el altiplano del Titicaca sufrió la irrupción militar de una cultura de habla Aru, más conocidos como Aimaras, quienes establecieron varios reinos: Qanas, Collas y Lupacas. Al norte del lago Titicaca se constituyó los reinos Qanas; al occidente, al oriente y, a la cabecera del lago los reinos Qollas, y, al sur occidente, los Lupacas. De tal manera que la lengua Puquina sufrió un proceso de desplazamiento, y aimarización, sobre todo en la zona sur occidental del lago Titicaca.

⁹ Torero, Alfredo. Lenguas y pueblos altiplánicos en torno al siglo XVI. Revista Andina, N° 10, año 5, N° 2, Pág. 360.



Vida en el Lago Titicaca

A mediados del siglo XV, al bordear el año 1450, el territorio altiplánico es invadido nuevamente, esta vez por Pachacutec de la cultura inca del Cusco. Así, los Qanas, Qollas y Lupacas fueron integrados a la región denominada COLLASUYO.

Este proceso de expansión de los incas constituye el inicio de la introducción del idioma quechua en el Titicaca. Sin embargo, sólo la zona norte del lago va sufrir la quechuización, mientras tanto la parte oriental y sur occidental del lago seguirá con el idioma aimara, entre tanto el Puquina es desplazado definitivamente, pero aun con buena cantidad de hablantes exclusivamente a las riberas del gran lago.

Según los datos presentados por Alfredo Torero y Rodolfo Cerrón Palomino, el quechua se origina en el norte de Lima y el

aimara, en el sur de Lima. Y cuando se expandieron económicamente a otras zonas, los habitantes de estas lenguas, introdujeron su idioma y su arte. Así, en el altiplano se introdujo el aimara primero y, luego el quechua con los Incas.

Se puede aseverar que Puno guarda la sabiduría milenaria de los andes e incluso de la Amazonía, pues el Puquina, el Aimara, y el Quechua son los tres Idiomas Generales del Perú. Y su existencia como lengua expresa el pensamiento de la cultura andino-amazónica a lo largo de la historia.

En el siglo XVI, los Andes y la Amazonía es invadida política, militar, religiosa y culturalmente por los españoles; a partir de ese momento se inicia la destrucción de toda una civilización consolidada. Lo mismo ocurrirá en el altiplano. Se produce la destrucción de una cultura desarrollada a través de milenios, y luego el olvido de esa tradición histórica. Se iniciará el aculturamiento con la imposición de las tradiciones, creencias, idioma y formas de vivir ajenas para los habitantes de los Andes y la Amazonía de la América.

3. El arte

El filósofo Adolfo Vásquez Sánchez sostiene que el arte es una creación sensible del hombre. El arte es una "actividad humana... creadora mediante la cual se produce un objeto material sensible... que gracias a la forma que recibe una materia dada expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad"¹⁰.

¹⁰ Adolfo Sánchez Vásquez (1970) Estética y marxismo; Tomo I. México, editorial Era. Pág. 40.

En efecto, el arte es una manifestación del sentimiento y emoción del hombre que transmite el motivo de esa alegría o tristeza, a través de una determina forma artística que puede ser la pintura, la literatura, la música, la danza, etc.

a. Contenido y forma

La concepción del arte que utilizamos en esta investigación está referida al contenido y la forma. Esta concepción del contenido y la forma pone énfasis en el papel del arte dentro de la sociedad. En cambio, las concepciones formalistas opacan la tarea del arte, desvían la función social del arte y desvirtúan la creación del hombre.



Para corroborar esta función social del arte recurrimos a filósofos, psicólogos, teóricos y creadores del arte.

El gran filósofo alemán Jorge Guillermo Federico Hegel, es el único que ha planteado una teoría del arte de manera convincente y fundada. Sin embargo, las reflexiones hegelianas requieren una interpretación objetiva. Sostenía que: "*la idea es el fondo, la esencia misma de la existencia, el tipo, la unidad real y viva de que los objetos visibles no son sino la realización exterior... en lo bello, la forma sensible no es nada sin la idea. Los dos elementos de lo bello son inseparables*".¹¹ Traducimos la idea como el contenido de una obra de arte, el contenido es el fondo; la idea o el contenido es la realidad recreada en la forma, ambas son inseparables. Por eso, se puede decir, una obra de arte posee contenido y forma a la vez.

El pintor Oswaldo Guayasamín afirmaba que las manifestaciones artísticas surgen de la alegría, la ternura, del dolor, la pena, etc. Mi pintura -acentuaba- está absolutamente comprometida con el dolor humano. "*Mi pintura está tratando de reflejar la realidad de nuestro tiempo que considero la realidad más monstruosa que jamás haya sucedido en la historia de la humanidad*".¹² De manera que las imágenes que pinta en un cuadro son, pues, esta realidad dolorosa.

Guayasamín representa en sus cuadros una realidad capaz de conmover profundamente al hombre en general, a los políticos, a los líderes. "*Trato de hacer una pintura que sea la voz del tercer mundo*".¹³ "*Digo la verdad de mi tiempo, sin pintorrequismo ni anécdota, no busco la lindura sino la*

¹¹ Hegel, J. G. F. (1908) Estética; Madrid, Daniel Jorro editor. Pág. 37.

¹² Guayasamín, Oswaldo (2003) La capilla del hombre; Quito, Fundación Guayasamín. Pág 74.

¹³ *Ibid.*

verdad, utilizo todo el cuerpo del hombre para mostrar su realidad presente e histórica sin eufemismos académicos¹⁴.

El poeta César Vallejo señalaba el método de la plasmación del contenido. "La forma del arte... debe ser lo más directa, simple y descarnada posible. Elaboración mínima. La emoción ha de buscarse por el camino más corto y a quemarropa. Arte de primer plano. Fobia a la media tinta y al matiz. Todo crudo, -ángulos y no curvas, pero pesado, bárbaro, brutal, como en las trincheras. El contenido de la obra de arte debe ser un contenido de masas"¹⁵.

Para un mejor análisis del contenido y la forma, nos abocaremos a la interpretación de la música y la danza, dos de las manifestaciones artísticas más complejas para sostener el contenido y la forma. En la literatura y en la pintura aún se puede demostrar, con mayor facilidad, el contenido y la forma, pero en la música y en la danza no ocurre así. Sin embargo, como la teoría sostiene que en toda manifestación artística están las categorías de contenido y forma, también en la danza y la música estas categorías deben manifestarse, sin lo cual, la teoría no se adaptaría a la realidad.

Música

El sonido es la materia prima del músico. Sin embargo, el sonido en sí no es más que una sensación; para que este sonido se convierta en música, es necesario que la sensación se convierta en imagen, surgiendo la imagen musical de los enlaces lógicos de los sonidos que van formando melodías y combinaciones armónicas con claridad y precisión.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Vallejo, César (1973) *Arte y revolución*; Lima, Mosca Azul editores. Pág. 124.

Así, el sonido artístico ha pasado por todo un condicionamiento social. Porque no cualquier ser se encargará de la producción del sonido sino especialmente el hombre. Y este actúa de acuerdo a relaciones sociales de producción. Por tanto, la materia prima, el sonido, que permite la creación musical es un producto social dado en circunstancias históricas concretas.

El sonido musical requiere la combinación de ritmo, melodía y armonía. El ritmo es la proporción con la que simétricamente se repiten los sonidos; la melodía son las frases instrumentales, todo lo que adopta expresión fonética, o una sucesión de sonido afines; la armonía es el resultado de las combinaciones simultáneas de los sonidos, siendo mayor y perfecta, mientras más libre y variada sea sobre los sonidos elementales.

Prosiguiendo con la teoría del arte que presentamos, recurrimos a músicos que sostienen ideas similares. El guitarrista Julio Humala en torno al avance de la música ayacuchana que fue creando con el conjunto musical "Dúo Arguedas" allá por los años 80 afirma: "Es una propuesta de lo que nosotros consideramos podría ser un desarrollo en contenido y forma exclusiva, porque tratamos de romper con algunas marcas melódicas o de utilización de acordes en el huayño... Tratamos de hacer el desarrollo del contenido de las letras y de la melodía, de la forma del género"¹⁶.

Esta concepción musical del "Dúo Arguedas" es bastante importante y coherente porque llega a plantear el importante papel del arte y, de la música en particular, frente a la realidad política y social que vive la sociedad peruana. Más aun, este

¹⁶ Humala, Julio (1988) *En: Voces*, Pág. 15. Suplemento del periódico *La Voz* Lima.

detenerse en lo sensorial de los sonidos, ritmos y melodías, que luego significamos sensitiva, mental y afectivamente".²⁰

Danza

En cuanto a la danza, los trabajos, aún, son más escasos a diferencia de otros géneros artísticos que han sido estudiados por un gran número de especialistas.

El antropólogo Oscar Bueno, en "*Teoría y codificación de la danza*" trata de plantear un problema que todavía no ha sido resuelto en Puno, la de elaborar una teoría sobre la danza. Es admirable esta preocupación ya que pocos se interesan sobre el tema. Así, presenta un conjunto signos que propone codificar la representación de los movimientos corporales en la danza. Sin embargo, no logra clarificar del todo esta teoría artística. Tal vez hace falta, enfocar la danza a partir de la filosofía, la estética y las múltiples ciencias que estudian al ser humano.

Es urgente proponer una teoría sistemática de la danza en la capital artística del Perú, Puno, porque constituye un bastión de la danza peruana y latinoamericana. Esta teoría permitirá explicar el sentido, origen, mensaje, inmensidad, variedad, preservación y desarrollo de este arte corporal.

Afortunadamente, contamos con algunos fragmentos teóricos de danza que la bailarina norteamericana Isadora Duncan (1878-1927) desarrolló a lo largo de su experiencia artística y describe en su obra autográfica "*Mi Vida*". En este libro, se esboza una filosofía materialista de la danza basada en la relación de los movimientos corporales con el sonido. Constantemente experimentaba sus ideas, pues ella no sólo fue bailarina, sino también su vida misma fue un arte: "*Mi arte es*

²⁰ Ibid. Pág. 66.

músico de renombre formula una tesis, que constituye las bases elementales para poder estudiar la música andina peruana de los últimos 30 años.

Por su parte, Aliz Fernández, un teórico de la música sostiene: "*los sonidos son el contenido que ya ha recibido una forma y por lo tanto nuevamente en virtud de este misterio estético vuelven a ser contenido. Por eso, una forma, una obra musical armoniza todos los estados emocionales de la sensibilidad humana*".¹⁷

Aunque Igor Stravinsky, sostiene lo contrario: "*Yo considero que esa música es, por su misma naturaleza impotente para expresar nada en absoluto, sea sentimiento, una actitud de la mente, un estado psicológico, un estado de la naturaleza, etc., si es que alguno; si la música parece expresar algo es solo una ilusión y no una realidad*".¹⁸ Naturalmente que esto es un formalismo extremo.

Otros teóricos latinoamericanos del arte, como Juan Acha, argumentan que la música es parte de un contenido y una forma: "*Por ser el producto más ligado a la afectividad, el desarrollo de la música popular es una suerte de expresión artística que nos acerca a la realidad de las pasiones y sentimientos de los ritmos y a la alegría y tristeza de las melodías*".¹⁹

Lo que plantea Juan Acha no es un reduccionismo al estilo del formalismo, sino una postura objetiva en torno al contenido y la forma: "*Apropiarse de su estructura artística requiere*

¹⁷ Fernández, Aliz. (1973) *La estética y la música*, Quito, s. e., Pág. 57.

¹⁸ Stravinsky, Igor (1924) *Crónicas de mi vida*. Pág. 91-92.

¹⁹ Acha, Juan (1979) *Arte y Sociedad*, México, FCE. Pág. 65.

descubrir el resorte central de todo movimiento, el cráter de la potencia creadora, la unidad de donde nace toda clase de movimientos, el espejo de visión para la creación de la danza... busqué el manantial de la expresión espiritual para encauzarlo en los canales del cuerpo, inundándolo de una luz vibrante, la fuerza centrífuga que reflejaba la visión del espíritu. Al cabo de muchos meses, cuando había aprendido ya a reunir todas mis fuerzas en ese centro, me di cuenta de que según escuchaba yo la música, las vibraciones de esta música aflúan al manantial único de luz que había dentro de mí, y que en este manantial se reflejaban en una visión espiritual. No era un espejo del cerebro, sino del alma, y según fuera la visión reflejada podía yo expresar en forma de baile las vibraciones musicales.²⁵

Se advierte en este párrafo, que constituye la idea central de su libro, que la danza es fruto no de cualquier estímulo o sensación externa al cuerpo, sino que es efecto de sensaciones externas y una complicada elaboración en la mente de imágenes que llevan a movilizar el cuerpo.

Es necesario corroborar estas perspicaces ideas sobre la teoría de la danza propuestas por la maestra Duncan, con la ciencia de la psicología. Para ello, recurriremos al carácter de las sensaciones humanas. Además, el análisis de las sensaciones que realizamos no sólo es válido para el caso de la danza, sino también para la música, incluso para la pintura y la escultura.

Cuando una sensación se manifiesta en los sentidos humanos, inmediatamente produce la motricidad del cuerpo, es decir, genera gestos, ánimos o movimientos corporales.

²⁵ Ibid. Pág. 67.

precisamente un esfuerzo que tiende a expresar, en gestos y movimientos, la verdad de mi ser. He necesitado muchos años para encontrar el más pequeño movimiento absolutamente verdadero.²¹

La Duncan hace entender que los movimientos de la danza surgen de la realidad: "Mi primera idea del movimiento y de la danza me ha venido seguramente del ritmo de las olas... mi vida y mi arte nacieron del mar".²² Aquí, se muestra una profunda vinculación del hombre con la realidad, es decir, con la naturaleza, la relación del arte con la realidad en movimiento.

La danza es una realización humana, capaz de presentar en el ser humano su plena liberación: "Por fortuna mi madre era deliciosamente descuidada, porque a esta vida salvaje y sin obstáculos de mi niñez debo la inspiración de la danza que he creado y que no es sino la expresión de la libertad".²³ Y además, sostiene, que la danza es la representación de ideales verdaderamente humanos, de mensajes y formas progresistas: "Mis ideas sobre la danza eran que había que expresar los sentimientos y emociones de la humanidad".²⁴

El concepto de la danza como movimiento del cuerpo muchas veces resulta muy superficial y mecánico, es decir, que un cuerpo atractivo sería suficiente para danzar, o bastaría recibir estímulos sonoros para crear o interpretar la danza. Entonces nos preguntamos ¿cómo es que nace la danza en el movimiento del cuerpo? Por supuesto, no es cualquier movimiento físico del cuerpo. La maestra Duncan criticando teorías exclusivamente físicas del cuerpo sostiene: "Yo pude

²¹ Duncan, Isadora (1968) *Mi vida*. Buenos Aires, Imprenta Americana. Pág. 9.

²² Ibid. Pág. 13.

²³ Ibid. Pág. 15.

²⁴ Ibid. Pág. 35.

El carácter de las sensaciones que es un elemento objetivo de la realidad, como indica Petrovski: "Las sensaciones son imágenes subjetivas del mundo objetivo. Sin embargo, para el surgimiento de las sensaciones es insuficiente que el organismo sea sometido a la correspondiente influencia del estímulo material, es necesaria también la acción del organismo mismo... la sensación es imposible como fenómeno psíquico si falta la reacción recíproca del organismo o ella es inadecuada".²⁶

Las sensaciones pueden ser de tres tipos: sensaciones visuales, que son producto de la irradiación electromagnética, sensaciones auditivas cuando son reflejos de ondas sonoras que actúan sobre los receptores y sensaciones táctiles, si son provocadas por la acción de estímulos mecánicos sobre la superficie de la piel.

Y en este caso, nos interesan las sensaciones auditivas que están relacionadas directamente con el oído. En ese sentido, el órgano del oído tiene significado especial para el ser humano, por servirle para la audición de la música.

El psicólogo ruso Rubinstein sostiene: "Las sensaciones auditivas son el reflejo de las ondas sonoras que actúan sobre el receptor auditivo, las cuales son producidas por un cuerpo oscilante, y representan un cambio de condensación y atenuación del aire. Las sensaciones auditivas pueden producirse tanto mediante procesos oscilatorios periódicos como también por procesos no periódicos de frecuencia de amplitud oscilatoria irregular, alternante y fluctuante; las primeras se reflejan en sonidos musicales y los últimos en

²⁶ Petrovski, A. (s/f) *Psicología General*, Arequipa, UNSA. Edición popular a mimeo, Pág. 133-134.

ruídos".²⁷ Pero el oído no solamente está relacionado con la audición musical sino también con otros órganos psíquicos del ser humano, como plantea Rubinstein: "El oído musical, comprendido como la aptitud de percibir imágenes musicales y representarlas, está inseparablemente vinculado a la memoria e imaginación".²⁸

Al escuchar el hombre, estas sensaciones auditivas, inmediatamente reacciona su organismo humano produciendo un estado de psico-motricidad espontánea. La reacción corporal a la audición musical cuando ha sucedido muchas veces o reiteradas veces lleva directamente a interpretar un movimiento corporal o gestual y en el mejor de los casos a bailar coreográficamente a la persona que está recibiendo los estímulos.

El cuerpo es un delicado órgano de la danza y para que pueda realizar esta actividad artística requiere un cultivo especializado. El escritor peruano Ciro Alegría sostenía que la más alta creación de la naturaleza es el cuerpo humano.²⁹ Y para el caso de la danza es mucho más importante cuidar el cuerpo, porque el contemplador o consumidor de la danza se fijara en primer plano en la configuración del cuerpo y, al mismo tiempo el propio artista de la danza gozara placenteramente de su cuerpo.

El cuerpo humano constituye la materia prima de la danza. La constitución física del hombre y la mujer resultan la fuente de la danza, así como también la versatilidad de sus miembros. Los ojos y parpados, la boca y otras partes del rostro, los

²⁷ Rubinstein, S. L. (1978) *Principios de psicología general*, México, Editorial Grijalbo. Pág. 242-243.

²⁸ *Ibid.* Pág. 255.

²⁹ Alegría, Ciro (1942) *El mundo es ancho y ajeno*; Santiago de Chile, Editorial Ercilla.

músculos de la espalda, los dedos de los pies y manos se convierten en piezas móviles de producción dancística.

Cada comunidad, clase social, pueblo o nación va elaborando, ampliando y aplicando su propia cultura del cuerpo para cada etapa histórica. En las funciones y capacidades del cuerpo humano pueden resultar fundamentales, las instituciones y creencias, hechos históricos y avances científicos y tecnológicos.

La bailarina mexicana Alicia Alonso sostiene "Los primeros seres humanos expresaban su sentido por medio de movimientos. Los movimientos acompañaban a sus palabras, al principio, seguro que aplicaban gestos. Después se va convirtiendo en danza en sí porque comienza a expresar el dolor, el miedo. Lo que viene después puede verse en las danzas: crean la danza de la guerra, del cultivo cuando hay una buena cosecha. Entonces la danza expresa los sentimientos del ser humano".³⁰

Todo este conjunto de análisis psicológicos de las actividades artísticas nos permiten corroborar el planteamiento inicial de que el arte está integrado por el contenido y la forma. No solamente en lo que refiere a las artes literarias, sino también a las artes visuales, táctiles y auditivas. Así, tanto filósofos y psicólogos, como artistas de distintos géneros indican que en el arte se manifiestan el contenido y la forma.

Más aún, la obra de arte debe satisfacer la unidad de contenido y forma. "La forma es el medio de expresión del contenido, y puede ser artística o antiartística, corresponder o no al contenido".³¹ Esta correspondencia entre contenido y

forma es lo que permite precisamente cumplir la función social de una obra de arte, de crear emociones y sentimientos.

Cuando no ocurre esa necesaria unidad entre el contenido y la forma, entonces el arte ha perdido su función estética. "Si en una obra de arte el contenido de una gran idea está revestido de una forma artística incorrecta, que no se corresponde con ese contenido, ella no será capaz de influir sobre los sentimientos y emociones de los hombres ni cumplir, su misión social, perdiendo su cualidad de obra de arte".³² Esto ocurre en las tergiversaciones de los contenidos de las obras de arte cuando no son interpretados con la debida adecuación de instrumentos, de vestuarios, de palabras, de escenarios, de materiales, etc.

Finalmente, cabe hacer una aclaración. Debido a que la danza es efímera, es decir, el movimiento corporal es fugaz e irreplicable, no es posible conservar su originalidad en la memoria las vibraciones del cuerpo. Por eso, "la danza como forma y como contenido no es reproducible, ya que cada bailarín es diferente y cada frase de movimiento, aunque en el tiempo sea similar o igual a otra, variará en su contenido y en su forma, según la calidad específica de cada intérprete".³³

El contenido y forma de las danzas antiguas de la tradición andina son difíciles de mantener, sobre todo en las ciudades, ya que sus creadores lo establecieron en otro tiempo y en un escenario distinto al que ahora se desea interpretar.

³² Ídem.

³³ Elmore, Karin (2000) El lenguaje de la danza. En: El Perú en los albores del siglo XXI-4; Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú. Pág. 305.

³⁰ Alonso, Alicia, et al (1980) Fémima-danza; México, UNAM. Pág. 99.

³¹ Kelle, K. (1969) El arte. México, Editorial Grijalbo, Pág. 142.

b. Producción, distribución y consumo

En la actual sociedad se da, aparentemente, una gran importancia al proceso productivo de las obras de arte: pintura, escultura, literatura, danza, etc. Sin embargo, debiera analizarse también el proceso de consumo de una obra de arte, quiénes la disfrutan, por qué la consumen, etc. Pues existe una inmensa propagación de imágenes en los medios de comunicación, los cuales no son analizados, pero que tiene una gran audiencia en la televisión y en la radio, en las salas de espectáculo, centros recreacionales, etc.

La importancia de los estudios estéticos está centrada en la producción del arte, en la creación del producto, en la formación del artista. El proceso técnico de la elaboración de la obra de arte tiene su especial consideración en los estudios, pero, han examinado el consumo de la obra de arte de forma tangencial.

La recepción, la experiencia estética, el deleite, el disfrute, el goce de una obra de arte está prácticamente ausente en los estudios artísticos. La sensorialidad, la sensibilidad, la teorización de la recepción artística no ha sido tratada.

Si se quiere realizar una interpretación totalizante de una obra de arte es necesario incorporar en el análisis la parte receptiva o consuntiva de la obra de arte, tal como Juan Acha sostiene: "*Para nosotros, no sólo el consumo es complemento de la producción; también es la distribución con respecto al consumo. En otras palabras, si en verdad queremos dar cuenta de su completa realidad, toda obra de arte ha de analizarse en su producción, distribución y consumo*".³⁴

³⁴ Acha, Juan (1988) El consumo artístico y sus efectos, México, Trillas. Pág. 17.

En esta parte de los efectos de una obra de arte, el momento del consumo va a clarificar el problema del contenido y la forma en el arte, sobre todo en las artes auditivas.

Precisamente, la parte espiritual de la obra de arte se ha de percibir en el momento de consumo de tal o cual arte. Por ejemplo, cuando se asiste a una exposición pictórica, el individuo busca el goce que pueda producirle la obra de arte y así, sentirse sensibilizado y consecuentemente, humanizado.

En el consumo de una obra de arte es precisamente donde se puede ver el despliegue del gusto estético de las personas; cuáles son los gustos de los individuos, cuál es la finalidad del arte que los productores proyectan. Sobre este tema, Guayasamín sostiene: "*Mi pintura es para herir, arañar y golpear en el corazón de la gente. Para mostrar lo que el hombre hace en contra del Hombre*".³⁵

El consumo de la obra de arte no solamente ha de explicarnos las potencialidades técnicas de las obras de arte, sino principalmente sus motivaciones ideológicas y políticas, es decir, con qué fines fueron elaboradas dichas obras, cuáles son las repercusiones en el consumidor.

En la sociedad actual, ¿qué determina un mayor consumo de la obra de arte? En ocasiones, la obra de arte con pobres características estéticas es la más consumida y difundida, en tanto que otra, que tiene mayores potencialidades estéticas se ve relegada a un consumo menor.

En este punto, es preciso indicar que el proceso de distribución de la obra de arte se realiza a través de intermediarios, que son los medios de comunicación. Estos

³⁵ Guayasamín, Oswaldo (2003) La capilla del hombre, Quito, Fundación Guayasamín.

elementos intermediarios dirigen la atención del público consumidor sobre el arte que debe apreciar. El trabajo de los medios se basa en intereses económicos, que buscan la rentabilidad del consumo artístico y distraen al espectador, en ocasiones, con apreciaciones banales y evasivas.

Por otro lado, los gobiernos no le dan la debida importancia al proceso de consumo y producción del arte: no hay salas de exposición pictórica, no hay ambientes adecuados para realizar recitales de música y estampas de danza, no publican las obras literarias para que se divulgue entre el público, los artistas son marginados, etc.

Capital de la danza latinoamericana

El altiplano andino-amazónico es cuna de las danzas más variadas del Perú y del continente latinoamericano³⁶. El escritor José María Arguedas habría sentenciado que "*En ninguna región del Perú y sin duda de América, pueden encontrarse tan variadas y tantas danzas como en Puno*"³⁷. Jesualdo Portugal Catacora indica que en Puno deben existir más de 1,000 danzas, de los cuales 726 están registradas³⁸. En efecto, Puno es la capital de la danza del continente

Más allá de reconocimientos jurídicos y burocráticos como *capital folklórica del Perú*, la pregunta más importante radica en explicar el origen de esta apreciación de capital artística. ¿Por qué en el altiplano hay tanta variedad de danzas? ¿Por qué

³⁶ Al hablar de la danza, también se refiere a la música, porque, la danza es consecuencia de la música. Cuando se escucha una melodía el cuerpo humano reacciona a través de movimientos.

³⁷ Arguedas, José María (1967) Puno, otra capital del Perú. Artículo del diario El Comercio, Lima, 12 de marzo.

³⁸ Portugal Catacora, Jesualdo (2001) 726 danzas puneñas; Puno, FRFCP.

en el altiplano hay una especial riqueza sonora, de instrumentos aerófonos, idiófonos y cordófonos?

Para explicar estas preguntas es necesario, comprender las condiciones de existencia de la sociedad altiplánica. Y esto se refiere a dos componentes: su situación pluricultural milenaria, el aspecto hidro-geográfico de la meseta y del lago Titicaca.

Civilización milenaria

La meseta del altiplano peruano, en donde el factor naturaleza hace extremadamente difícil la sobrevivencia, es cimiento de una civilización milenaria. En condiciones climatológicas difíciles, los pobladores supieron dar una respuesta humana, desarrollando una civilización.

En efecto, la consolidación de la cultura puquina, pasó por tres etapas: Caluyo, Pukará y, Tiwanaco. Se asentaron históricamente en este territorio, desde hace aproximadamente 4000 años, al punto de establecer un Estado y la respectiva jerarquización social, dando pie al modo de producción basado en la propiedad privada de la fuerza de trabajo.

Ahora, la sociedad altiplánica actual es la síntesis de tres culturas milenarias: puquina, aimara y quechua que llegaron en sendas oleadas de expansión; sobre esta base puquina y otros idiomas originarios menores, se establecieron en el altiplano el aimara, el quechua y el castellano. El altiplano del Titicaca es una sociedad pluricultural.

El lago sagrado

El lago Titicaca ha inspirado al poblador altiplánico en diversos aspectos de su existencia, al propio tiempo ha dado origen a muchos mitos y leyendas que explican el nacimiento de sociedades deslumbrantes y seres telúricos. Por eso, se le ha

considerado como "Lago Sagrado" y "ser supremo". Este aspecto sagrado del lago es lo que llevó al poblador a desarrollar una cultura de celebración y devoción de los acontecimientos sociales y naturales.

Sin embargo, esa cultura de celebración y devoción que tiene el poblador altiplánico está asociada al carácter valioso de las aguas que el lago ofrece al hombre del altiplano.

El agua del lago Titicaca es un elemento que sirve para atenuar el aspecto yermo de la naturaleza altiplánica. "*De día por efecto de los rayos solares se calientan sus aguas más pronto que la tierra y se opera una brisa del Lago sobre la tierra, brisa que en las extensas pampas y laderas caldeadas por el sol, suaviza el clima que pudo ser ardiente y sofocante; en cambio, en las noches, como el agua del Lago conserva más el calor que la tierra, atempera el rigor del frío, provocando una brisa de tierra hacia el lago*"³⁹. Emilio Choy, establece que cada lago, laguna o río siempre es centro favorable para el desarrollo de la vida aun en alturas que bordean los 5000 m.s.n.m., y no podía ser la excepción el lago Titicaca⁴⁰.

Diversidad artística

El hábito del lago Titicaca y la pluriculturalidad del altiplano son los fundamentos de la identidad y el arte puneños.

Las difíciles condiciones de vida del altiplano pusieron a prueba la capacidad creativa del hombre, para lo cual el arte fue un excelente medio de ayuda en el desarrollo de habilidades de trabajo para el dominio de la naturaleza. Por ello se crearon una variedad de danzas en sus formas coreográficas que permitieron representar diversos acontecimientos agrícolas, pastoriles,

juveniles, religiosos, guerreros, fúnebres, políticos, comerciales, sanitarios, deportivos, etc. A través de esta representación el hombre estuvo desarrollando sus habilidades de dominio del medio natural y social. Es decir, el arte desarrolla la sensibilidad y afectividad en los habitantes.

Al mismo tiempo, todo acontecimiento exitoso tenía que ser celebrado porque era un triunfo y mérito del hombre sobre la naturaleza. Y cuando era un fracaso, también tenía que celebrarse porque creían no haber recibido la ayuda de algún "ser supremo" y tendrían que rendirle homenaje a tal ser.

Pero el mayor homenaje era a la deidad Pachamama. En el mes de febrero la naturaleza prospera: los animales se reproducen, las chacras florecen, los jóvenes encuentran pareja, etc. El arte ha acompañado estos sucesos. La Asociación Juvenil Puno, con respecto al siku, dice: "*las relaciones de producción fundamentalmente agrícola-ganaderas de la sociedad del altiplano, requerían que determinadas fechas de su calendario laboral fuesen solemnizadas al máximo; ésta necesidad fue la que condujo a la creación y posterior desarrollo de este instrumento*"⁴¹.

Finalmente, Puno es depositario de las tres culturas milenarias del Perú (puquina, aimara y quechua), y una cultura extranjera impuesta y otras influyentes, como la africana, que han introducido, legitimado y fusionado su cultura y arte en el altiplano.

En lo que respecta a la invasión de la cultura extranjera, en el altiplano no pudo sustituir a las culturas milenarias de Puno, más bien tuvo que adaptarse a este medio, porque de lo contrario habría expirado. Son esas mismas razones las que

³⁹ Cano, Washington (1952) Estudio geográfico histórico y sociológico del Lago Titicaca; Argentina, Ediciones Moreno. Pág. 51-52.

⁴⁰ Choy, Emilio (1987) Antropología e Historia; Lima, UNMSM. Pág. 147.

41 AJP (1995) Jak'e Aru. Revista de la Junta Directiva Nacional de la AJP, Año XXV, s. n. Lima.

permitieron mantener viva la música y danza de la cultura andina en el altiplano peruano, porque fueron incapaces de dominar su agreste geografía.



Capitanes y capitanas de los Machu Aychas

II

Los Sikuris de Samán

1. Historia de Samán

La historia del distrito de Samán no está escrita porque su evolución está perdida en el tiempo. No tenemos muchas informaciones acerca de su pasado, pues la ciencia de la historia aún no se ha pronunciado al respecto. No se sabe cómo llegó a ser distrito, por qué lleva el nombre de Samán, cómo es que llegó a ser uno de los distritos más pobres del Perú, que obligó a su población actual a migrar hacia las ciudades.

Pareciera que mágicamente el distrito de Samán hubiera aparecido, y que a partir de 1823 corre su historia, pues desde esa fecha tendría autoridades. En los libros sobre la historia del departamento de Puno o monografía de la provincia de Azángaro, al cual pertenece este distrito, consignan esta fecha como fundación y es lo único que señalan.

a. Ubicación geográfica

Lo primero y de inmediato que sobre Samán podemos describir, es su ubicación geográfica. El distrito de Samán se encuentra al sur de la provincia de Azángaro. La superficie territorial del distrito tiene una dimensión de 188.59 Km². La altitud es de 3830 m. s. n. m.

Su clima durante el año es muy complejo, ya que hay periodos de intenso frío, con temperaturas que limitan con los 0° C., especialmente en los meses de junio; y, durante la época de verano se produce un regular periodo de lluvias, las más

veces, intensa, y las menos, con sequía, ésta con una alternancia de 7 a 10 años.

Los límites geopolíticos son: al norte con el distrito de Caminaca, al sur, con el distrito de Taraco, al este con el lago Arapa y, al oeste con la provincia de San Román y con el distrito de Pusi.

Debido a la falta de documentación historiográfica sobre Samán, se ha buscado datos e información por todos los medios. Es así que recorrimos físicamente el territorio de Samán y encontramos vestigios materiales, es decir, monumentos arqueológicos, lo cual nos plantea que este poblado del altiplano no vino de la noche a la mañana, sino tiene un largo proceso de evolución a lo largo de milenios.

En la comunidad campesina de Muni Chico se encuentra unos monumentos denominados en el lenguaje de los especialistas CHULLPAS en un número de 5, las cuales están en completo abandono y deterioro. En las piedras que edifican estas Chullpas encontramos grabados en alto relieve serpientes y llamas. Estas edificaciones se encuentran en la cima de un cerro, donde también se encuentran andenerías, unas abandonadas y, otras, en mal uso.



Chullpas y figuras de Amarus en Muni Grande y Muni Chico

En el Centro Poblado de Muni Grande hemos podido verificar la existencia de una veintena de CHULLPAS diseminadas, todas ellas en completo abandono y deterioradas; en sus alrededores se encuentran HUACAS, es decir, lugares donde enterraban a los muertos con todos los elementos rituales de una ceremonia ancestral. De la misma forma en este cerro se encuentran andenerías, que incluso se usan actualmente.

Del mismo modo en la cima del cerro principal del Centro Poblado de Chucaripo pudimos verificar el deterioro de una CHULLPA, y a los costados caminos empedrados con un ancho de 2 a 3 metros.

Se requiere la intervención urgente de un especialista para poder hacer el estudio correspondiente de estos vestigios materiales y nos pueda esclarecer los enigmas que encierra el distrito de Samán.

Otro de los hechos que llama la atención al momento de esclarecer el origen del pueblo de Samán son los nombres de las comunidades campesinas que no corresponden al idioma quechua. Entre ellos tenemos: Cantagache, Moquegache, Chegache, Chuquigache, Carita o Carguita, Furuncha, Ccollincha, Tihue, Tithuarija, Ccapallaya, Ocoata, Surajaché, Contaya pata, etc.

El propio nombre de Samán no parece ser quechua, porque si nosotros nos atenemos al proceso de conquista de los incas del Collao, época en que se introduce el idioma runa simi a esta región, no se produce tan fácilmente y del todo, porque estas poblaciones pusieron férrea resistencia a los incas y sólo durante la colonia es que termina de introducirse el quechua a la región altiplánica, y solamente a la parte norte del lago Titicaca, no a todo el departamento de Puno, menos a las riberas del lago. Y, ya el nombre de Samán en los albores de la colonia estaba registrado como un "pueblo antiguo". Es decir,

la palabra Samán, habría surgido en este lugar con anterioridad a la introducción del idioma quechua.

El renombrado lingüista Alfredo Torero, profesor de la Universidad Mayor de San Marcos, realizó estudios de una tercera lengua general del Perú, denominado Puquina. Sostiene que este idioma es propio de la región altiplánica de la época cultural de Tiwanaco. Y, Torero consigna un vocabulario mínimo de palabras Puquina, en la cual aparece SAMA, cuyo significado es *parir*⁴².



Viviendas ancestrales cerca al lago

De otro lado, las dudas de que la palabra Samán sea de origen aimara son fuertes. Al declinar la cultura Tiwanaco y cuando los aimaras invadieron el altiplano en los siglos XII y su respectivo apogeo hasta el siglo XV, la región norte del lago Titicaca, es decir, los alrededores del lago Arapa no fueron del todo aimarizados, es decir, seguían hablando su antiguo idioma diferente al aimara. Más aun, la zona de Samán no habría sido aimarizada, consecuentemente seguían con su idioma Puquina.

⁴² Torero Alfredo. Lenguas y pueblos altiplánicos en torno al siglo XVI. Revista Andina, N° 10, año 5, N° 2.

Esto se corrobora con los datos que proporciona el investigador René Calsín Anco en su libro "*Historia de Azángaro*". Sostiene que en la época de los aimaras en el altiplano, el Collao se dividió en Collas de Orcosuyo y Collas de Umasuyo, los últimos serían de la parte norte y oriental del gran Lago, y los Orcusuyos serían del lado occidental con su capital en Hatuncolla y Lupacas con su capital en Chucuito. Los del lado nor-oriental de lago incluso serían considerados como puquina-collas con su capital en Azángaro, es decir, habitantes del Puquina en pleno periodo aimara, es decir, en los siglos XII-XIV.

c. Samán entre los Incas

Cuando se estableció la sociedad inca e inició su expansión hacia el altiplano, la sociedad aimara del Altiplano ofreció una gran resistencia. Pachacutec tuvo que conquistar esta región en sendas batallas como las llevadas en Ayaviri, Pukara y Hatun colla.

En esta conquista a las naciones aimaras, hubo una segunda fase de enfrentamientos, pero esta vez dirigidos a las provincias denominadas puquina collas o collas de origen Puquina. Estas provincias fueron: Azángaro, Chuquicache, Carabaya y Moho.

En este sentido el investigador René Calsín Anco, en su "*Historia de Azángaro*", nos proporciona una valiosa información con respecto al distrito de Samán en la etapa de los Incas, dando a entender que Chuquicache fue el antiguo pueblo de Samán.

Sostiene que en Azángaro existían dos provincias incas: Azángaro y Chuquicache. A la provincia de Azángaro pertenecían los pueblos de Azángaro, Asillo, Chupa, Arapa y Taraco. A la provincia de Chuquicache pertenecían los pueblos

de Chuquicache, Achaya, Caminaca, Caquijana, Samán, Carabuco, Pusi y Pupuja.



Mapa Qhapaq ñam en el altiplano peruano. También se muestra las inmediaciones de Chuquicache

La provincia de Chuquicache tuvo un esplendor económico enorme, pues la agricultura había alcanzado un desarrollo inusitado. Los problemas climatológicos habían sido controlados, las irregularidades de exceso y carencia de agua eran prevenidos a través de diversas técnicas hidráulicas. Toda esta tecnología agraria permitió que la provincia Inca de

Chuquicache alcanzara un esplendor en beneficio de su población.

Por las inmediaciones de esta provincia pasaba el camino real de los incas, cuyo recorrido, a partir de Ayaviri era: Pupuja con su respectivo Tambo; luego, Chuquicache, con su respectivo Tambo; para finalmente dirigirse hacia Bolivia a través de Huancané.

En lo que refiere al Tambo de Chuquicache, actualmente podemos ver algunos vestigios. En las inmediaciones del Centro Poblado de Quejón Mocco existe un sector denominado Tambo cerca al lago. Los pobladores sostienen que en este lugar existían hace mucho tiempo vestigios arqueológicos, es decir, construcciones arquitectónicas, sin que ellos se percataran de qué se trataba. Las piedras que existían en este tambo fueron sacadas poco a poco para edificar sus actuales casas.



Qhapaq ñam en Samán a riberas del Lago Arapa

El tramo del camino real inca o Qhapaq Ñan en la zona (Omasuyo)⁴³, al que nos referimos, parte de Gerjachi en el distrito de Arapa, pasa por Pesquería, Santa Clara, Puka Mocco, Tambo (ambos en Quejón Mocco), Hombrehuaty, Juchuy Jasana, Chucaripo, Chacamarca y, Titihue; para dirigirse a Huancané.

Al preguntar a los pobladores sobre el carácter de esta ruta, la llaman "Huancane Ñan". Los vestigios documentales, también permiten argumentar que el camino que cruza de Chacamarca⁴⁴ a Titihue es parte del camino real hacia Huancané. El camino principal se dirigía a Huancané porque este pueblo se constituyó en un centro comercial por largo tiempo.

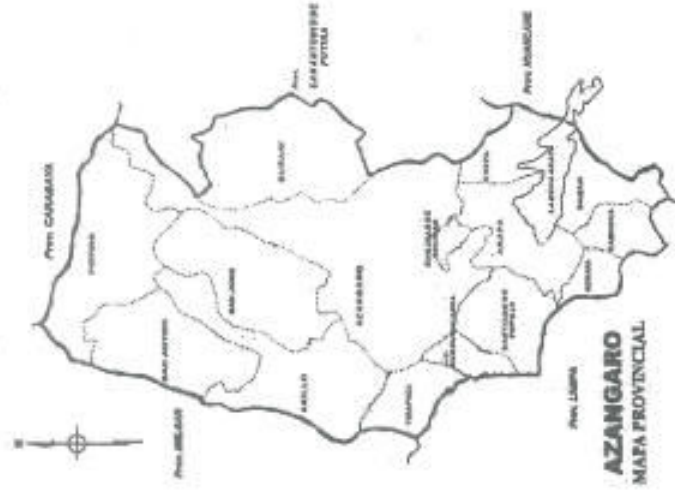
En los albores de la vida colonial del Perú, al promediar la década de 1560-1570, Chuquicache empezó a declinar económicamente, dejó de ser capital de su provincia y pasó a ser un simple repartimiento de Samán. El otrora provincia inca de Chuquicache, sería la actual parcialidad de Chejache, comprensión del distrito de Samán. También, esta parcialidad comprendía el sector de Santa Clara, orillas del denominado lago Arapa, por donde pasaba el Qhapaq Ñan.

43) Qhapaq Ñan es el sistema de comunicación por caminos de la época prehispánica. A lo largo del territorio andino, al menos el dominado por los Inkas, este camino tiene una longitud de 50,000 kilómetros, desde Pasto en Colombia hasta el río Maule en Chile, con muchas ramificaciones y desvíos; en muchos tramos fue empedrado. Actualmente está en proceso de recuperación simbólica.

44) Chacamarca significa puente de pueblo. Actualmente en las épocas de sequía se puede apreciar un puente entre el lago Arapa y el lago Titicaca que permite cruzar de Chacamarca a Titihue y viceversa. Chacamarca también es la comunidad del distrito de Samán que queda al sur del lago Arapa y al norte del lago Titicaca.

d. ¿Cómo Samán llegó a ser distrito?

La única efeméride que se celebra con cierta algarabía es el 12 de noviembre de cada año. Pero esto ya es parte de la vida republicana del Perú. 1823, es el año de la creación política como distrito por parte de Simón Bolívar. Sus instituciones educativas, políticas, culturales la celebran a través de ciertas actividades festivas, cívicas, deportivas, culturales; inauguraciones de obras, concursos de danzas, etc.



Samán está al sur de la provincia de Azángaro

Hallarapa, Pirin, Requena Pucare, Río Grande, Capujatan, laguna de Requena, Huañamata (que colinda con Taraco), Puquispata, Potosseguro, Achajana, Coaguilla, Jullata, Pacostupin, (Termina el lindero con Taraco), Bartolomé estupin, Huairapalcca, Quensamocco (que colinda con tierras de Huancané), Manzanani, Tiñhue, Cojela-Cochilla, Tamani-Emanco, Chujurumi (que colinda con Chupa); todo esto al este del lago Arapa. Luego de Chujurumi, pasa al lado oeste del lago Arapa, para terminar finalmente en Arillaca donde se inicia la delimitación territorial del pueblo de San Agustín de Samán.

A lo largo del siglo XVI y XVII, el Curato de Samán perteneció al obispado del Cusco. En 1678, la visita de Manuel Mollinedo Angulo, obispo del Cusco, a los corregimientos del Collao, daba cuenta de la construcción de una nueva iglesia en Samán, porque la anterior se había hundido⁴⁵. Esta iglesia habría servido para el adoctrinamiento de la población.

Del mismo modo, aquella delimitación territorial, en 1573 ya habría quedado definida y refrendada por el Virrey Francisco Toledo, como consta también en el mencionado documento de 1717.

Ya en el siglo XVIII, Samán, como repartimiento pertenecía al corregimiento de Azángaro, el cual era conocido como corregimiento de Omasuyos, dependiente del Corregimiento de La Paz, actual República de Bolivia.

En la rebelión de Túpac Amaru II al promediar 1780, las autoridades y propietarios de Samán se opusieron a dicho acontecimiento y trataron de sabotear la lucha de los indígenas que quisieron apoyar el gran levantamiento. Podemos señalar los nombres de caciques y curacas, como son Luis

Chuquicallata y Carlos Chuquicallata, cacique y curaca de Samán, respectivamente.

e. Samán en la época de la República

En la jurisdicción del distrito de Samán, a lo largo de la vida republicana ocurrieron importantes acontecimientos históricos que marcaron los destinos de esta sociedad. Sólo daremos a conocer los más importantes y que tuvieron repercusión nacional.

En los inicios de la etapa republicana del Perú, es decir, al promediar 1841, el pueblo de Samán fue objeto de una incursión político-militar de parte de la República de Bolivia, en la cual las tropas bolivianas al mando de su general José Ballivián, luego de cruzar el límite de ambos países, Desaguadero, se acantonan en Samán, Lampa y Puno. En Samán se estableció un contingente de 300 soldados entre tiradores y coraceros. En este lugar, el general Ballivián acribilló al gobernador Chuquicallata.

Las montoneras organizadas derrotaron a las tropas bolivianas en diversos combates a lo largo del departamento de Puno, y se pudo expulsar a los invasores bolivianos. Esto habría ocurrido entre los meses de marzo y abril de 1842.

En los años de 1866-1867, en Samán el campesinado se sublevó contra el gobierno por el excesivo cobro de impuestos. Esta rebelión campesina se expandió a todo el departamento de Puno. En seguida el coronel Juan Bustamante, se hizo cargo de la dirección de la rebelión campesina.

En los límites entre Samán y Huancané la rebelión cobró características dramáticas puesto que el enfrentamiento entre bandos opuestos fue inhumano. El jefe de esta rebelión hizo diversas gestiones ante el gobierno peruano con el fin de que las instancias correspondientes resuelvan las reivindicaciones campesinas.

⁴⁵ Citado por René Calsin en *Historia de Azángaro*, Pág. 47.

El gobierno nunca quiso resolver políticamente los problemas sociales, antes bien siempre tuvo en la mira, la vía militar para resolver la problemática campesina, entonces envió al ejército y, en la batalla de Pusi, luego de un enfrentamiento armado, el coronel Juan Bustamante pereció junto a sus tropas, con la cual se daría fin a esta rebelión campesina.

Posteriormente, el mayor del ejército peruano, Teodomiro Gutiérrez Cuevas, en 1915, desde Samán, proclamó el establecimiento del Estado Federal del Tawantinsuyo. Luego de diversas actividades políticas a lo largo del departamento de Puno, el rebeldé arribó a la necesidad de refundar la nación peruana, porque los problemas campesinos bajo el régimen político-social de ese entonces eran de nunca acabar.

Previo a estos sucesos, el mayor Teodomiro Gutiérrez Cuevas, también conocido como RUMI MAQUI, ex subprefecto de la provincia de Chucuito, en agosto de 1913, había recibido el encargo del gobierno de Billingurts, de investigar los problemas campesinos suscitados en Samán a partir de 1910 - 1913.

En ese proceso de investigación de la problemática de las insurrecciones campesinas de Samán, Rumi Maqui, informó debidamente los problemas sociales a favor del campesinado. Sin embargo, ese informe no fue atendido. Entonces se vio obligado en 1914-1915 organizar al campesinado para una rebelión marcadamente nacionalista.



El mayor Teodomiro Gutiérrez, su secretario Julián Palacios, el niño Cirilo Calloapaza y otros indígenas de Samán en Lima.

Los acontecimientos de Samán, como la irrupción violenta de los campesinos, fue una consecuencia de que en este distrito el hacendado Mariano Abarca Dueñas, pretendió expandir sus propiedades a costa de una forzada adquisición de tierras a los campesinos, a través del engaño, la entrega de coca, alcohol. Esto ya era insostenible para la gran masa trabajadora, entonces decidieron dar un escarmiento al hacendado y reivindicarse ante el gobierno a través de diversas revueltas militares, de manera que el gobierno central al enterarse de esos acontecimientos, envió al subprefecto de la provincia de

Chucuito Teodomiro Gutiérrez Cuevas para investigar y luego resolver el problema.

Entre las ex-propietades del gamonal Mariano Abarca Dueñas se puede indicar la ex hacienda de San Juan, las tierras que se encuentran en el sector de Desvío Samán, las "casonas" al costado este de la plaza de armas del distrito de Samán, etc.

Además de estos acontecimientos heroicos y libertarios de la población campesina, la historia republicana de Samán presenta también otros lauros que hacen de este distrito un faro en el campo de la salud. Aquí nació el médico Manuel Núñez Butrón, quien en la ciudad rusa de Kazajastan, en 1979, fue reconocido por todos los médicos del mundo, como pionero de la atención primaria de salud en el mundo. Es decir, este médico samaneño ha sido el iniciador en el mundo de la intervención básica sanitaria de la población.

Al mismo tiempo, Núñez Butrón aportó al concepto de salud, al punto que la Organización Mundial de la Salud lo toma como paradigma teórico. El concepto al que nos referimos es que la "salud es el completo bienestar físico, moral y psicológico de la persona". Salud no solamente es curar las enfermedades del paciente, sino prevenirías. Nuestro personaje llegó a esta síntesis luego de su titánica tarea de médico no sólo en el departamento de Puno, sino también en otros departamentos del Perú: Angaraes y Lircay en Huancavelica, Ucayali, Cañete en Ica; así como también durante su exilio en la República de Bolivia.

Siendo médico titular en las provincias de Sandía, San Román, Lampa, Azángaro y Huancané, Núñez Butrón creó todo un sistema sanitario de intervención integral de la persona. Hizo un deslinde entre el trabajo del médico particular y el médico titular de una provincia: "El médico particular tiene su consultorio para mitigar el dolor. El Titular tiene a su cargo a

todos los habitantes de una provincia. El primero cura a uno y el segundo defiende a miles; el uno está por una clientela y el otro por una colectividad; el primero está con el presente y el segundo está con el porvenir; al uno le agradece una familia y al segundo muchas veces se le desconoce el bien desarrollado por la tranquilidad de muchas familias... El Médico Titular es el que lucha contra los enemigos que diezman el capital humano... cumpliendo estrictamente su misión: el Titular se complace al no tener enfermos en toda la zona que le corresponde...⁴⁶ El médico debe entregar al paciente no sólo las medicinas, sino sobre todo jabón, peine y lápiz.



Portal de bienvenida a la entrada de Samán

Núñez Butrón, en diversas conferencias multitudinarias, los días domingos en su domicilio, instaba al campesinado para que no se deje consumir con el alcohol "porque la embriaguez nos conduce en nuestros hogares a la pleitomanía". Refería a

⁴⁶ Manuel Núñez Butrón; Revista "Runa Soncco", N.º 3.

que el campesino no sea analfabeto: "rijcharisumña porque la ciencia nos espera para que seamos grandes", "un indio limpio y educado es doblemente respetado".

"Samán pueblo anónimo
Noble y permanente
Ahi tu hijo más ilustre
Te dio un brillo universal"⁴⁸



⁴⁷ Despertemos ya

⁴⁸ Letras anónimas aparecidos en un afiche de centenario de Manuel Núñez Butrón; Samán, enero, 2000

2. Formación de los Sikuris de Samán

a. Antecedentes

La información escrita sobre la existencia de Sikuris a través del tiempo en el distrito de Samán es muy escasa. Si algún dato se puede recopilar al respecto es por vía oral.

Los pobladores de Samán sostienen que hace 70 u 80 años, es decir, en 1930 - 1940, en las comunidades de este distrito existían bandas de música con instrumentos de sikus o zampoña, denominados *bandas de phusa*. Estas eran las que amenizaban las diversas fiestas que se realizaban con ocasión de las fiestas patronales o fiestas propiciatorias de la vida agraria.

La característica de estas bandas musicales era que los pobladores de las comunidades formaban la orquesta a manera de una actividad secundaria al trabajo productivo. En sus horas libres practicaban para regocijarse de sus cumpleaños, corte de pelo, techamiento, entierro u otra festividad espontánea.

Estas *bandas de phusa* han dado lugar a lo que actualmente se conoce como bandas de música, con instrumentos de bronce, que amenizan diversas fiestas: casamientos, aniversarios, etc.

El origen de estas bandas de música con instrumentos de bronce en las comunidades campesinas es resultado de la relación del ejército peruano y los jóvenes en edad militar allá por los años 1920, 1930, 1940, 1950, etc.

Las Fuerzas Armadas tienen bandas de guerra, en particular el ejército peruano. Los jóvenes del campo a los 18 años al ingresar a la armada para cumplir su servicio militar obligatorio desfilan con bandas de guerra, y luego aprenden a interpretar las marchas con instrumentos de bronce. Al cumplir

su periodo de tiempo en el servicio militar son dados de "baja" y regresan a sus tierras y forman estas bandas de música con instrumentos de bronce como hecho novedoso. Y dejan de usar las *phusas* que resulta un instrumento del pasado.

Es así que se proliferan las bandas de música con instrumentos de bronce que tienen un sonido más fuerte que las zampoñas, instrumentos de caña; comparativamente la ejecución de instrumentos de bronce requieren menos personas que los instrumentos de caña.

Actualmente, en Samán, estas bandas de bronce subsisten en las comunidades campesinas de Hombrehuaty, Cariguita, Quejón Mocco, Chejachi, Muni Grande y Collincha. A su vez, cada vez es menor la actividad de estas bandas musicales, ya que sus cultores son mayores de edad, y los jóvenes no gustan de esta música, pues se propala con mayor intensidad la música con instrumentos electrónicos y los jóvenes creen estar al ritmo del tiempo.

Pese a esos cambios tecnológicos, en la jurisdicción del distrito de Samán se puede apreciar el acervo musical y dancístico autóctono. Entre ellos tenemos las melodías alegres de los carnavales de: Chucaripo, Chacamarca, Quejón Mocco, Juchuy Jasana; las Qaswas de Jasana Grande, Muni Grande, Isilloa, Icallo, Collincha. También están la música y danza de los puli-pulis de todo el distrito, la danza tenientes de Muni Grande, la música de torerasco en seis estilos, etc.

Merece mencionar en especial, la música y danza extinta que no ha sido registrada: chinchillicos, novenantes, turcos, chacareros, carnaval de Samán; esperamos sean registradas de manera urgente, así mismo las fiestas tradicionales del 20 de enero San Sebastián, los carnavales del mes de febrero, la pascua, 10 de mayo fiesta de las cruces, 15 de mayo fiesta de

los chacareros, 06 de agosto niño San Salvador, 28 de agosto fiesta de San Agustín, 08 de setiembre fiesta de natividad, etc.



Campesinos ejecutores del carnaval de Chucaripo

b. Sociología de la primera época

En lo que respecta a la existencia de los sikuris de Samán abarca desde 1985 hasta el 2012, la motivación principal del surgimiento de este conjunto fue la búsqueda y defensa de una identidad cultural del distrito y de la región altiplánica en general y la expresión de la vida de los pobladores.

Se registra dos épocas. Una primera, que abarca desde 1985 hasta el año 1988 con el nombre de *Sikuris 27 de junio*; y una segunda época, desde el año 1998 hasta hoy con el nombre de *Musuj Illary*.

Entre los años 1984 y 1985, en la población urbana existió un grupo de jóvenes pertenecientes a una o dos familias que ensayaban el tipo de música denominada "*latinamericana*", con instrumentos musicales como zampoñas, queñas y bombo, la que poco a poco fue evolucionando hacia los Sikuris. Nos

referimos a la familia de los hermanos Huancollo Machaca, que vivían en la calle Chupa, quienes por las tardes esparcían los sonidos de la zampoña, haciendo escuchar a los pobladores que realizaban sus labores agrarias y a los jóvenes estudiantes que empezaron a ser atraídos por estas melodías emotivas.

Son cuatro hermanos, Genaro, Pedro, Santiago y Juan, quienes habían denominado a su agrupación musical "Sikuris Nuevo Amanecer". El nombre de la agrupación estaba estampado en gorros, polos y bombos. Eventualmente otro joven de apellido Quenaya participaba del deleite de la música.



"Sikuri"

Tinta de Aurelio Medina Pacheco (Moshó)

De otro lado, el joven entusiasta Ramiro Arapa Chura, a mediados de 1985, acababa de arribar de la ciudad de Arequipa y establecer su residencia en el distrito de Samán. En ese entonces, Ramiro, había sido socio integrante del conjunto de Sikuris 27 de junio, base Arequipa. Este conjunto musical era una organización nacional denominada Asociación Juvenil

Puno⁴⁹, con bases en diversos lugares: Lima, Arequipa, Cusco, Puno, Tacna; Acora, Cabanillas, Santa Lucía, Ayaviri, Juli, Asillo, Canchis, Samán, Juliaca; La Paz, principalmente. Llevaban en sus presentaciones y documentos oficiales de encabezamiento la consigna: "por la defensa y difusión de la cultura quechua-aymara", y cuya tarea era la recuperación de un género musical milenario los sikuris, y el respectivo instrumento denominado Sikus que había entrado en proceso de extinción junto a otras manifestaciones culturales andino-amazónicas.

¿Qué es el Siku?

El Siku, es un instrumento musical aerófono que consta de dos hileras de tubos, en forma de escalera, denominadas chacasikus. Para ejecutar musicalmente un instrumento se requieren dos personas que sostengan cada hilera, de ahí su carácter dual y dialéctico. Para emitir la melodía apropiada de los sikuris en una representación artística se requiere 6 parejas de personas que sustenten su orquestación, de aquí viene el carácter socializante y colectivo de este arte milenario. Su origen se remonta a miles de años atrás de la sociedad andina

La juventud de la época tiene el ímpetu generalizado de la búsqueda de una identidad nacional que responda a las interrogantes sobre el sentido de su existencia: de dónde provienen, quiénes son, desde cuando vienen, hacia dónde van. Búsqueda que al menor encuentro de una historia milenaria se

⁴⁹ La Asociación Juvenil Puno, se fundó el 7 de diciembre de 1970 en Lima, por estudiantes universitarios migrantes de Puno residentes en la capital del Perú. Los primeros integrantes fueron estudiantes de UNL, UNMSM, UNFV, UPCH, etc. La AJP, con el tiempo se constituye en referente artístico de sikuris a nivel nacional. También la AJP crea un espacio de reencuentro denominado "Encuentro de Sikuris Túpac Katari"

sienten emocionados. Es así que en una sencilla manifestación artística quechua o aimara como son las zampoñas, concretizan su hallazgo y la quieren reivindicar, hacer propia y llevarla en sus mentes y corazones.

Expresión de esa época es el siguiente poema de la autoría de Jorge Huarachi, socio de la AJP-Lima

Zampoña zampoña

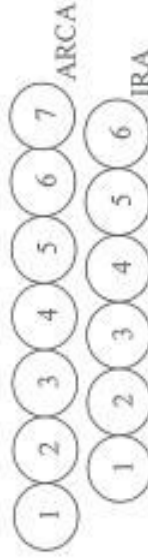
*Esencia aymara
Sabor a lago y cielo tormentoso
Constructor del altiplano
Viento hecho pasión
Domado y rebelde
Porción de aire detonante
Odio y amor
Tus cañas componen al hombre
Desafiando al silencio
A la sombra
A la muerte
Breviario de vida*

Achachila (Seudónimo)

El entusiasmo de los jóvenes de la localidad de Samán hace que se acerquen a percibir las melodías que interpreta la agrupación sikuris "Nuevo Amanecer" de los hermanos Huancollo Machaca, y ven la necesidad de participar de los ensayos de este género musical atractivo. Del mismo modo el joven Ramiro Arapa, se entusiasma al escuchar los huayños y participa de los ensayos.

En esas circunstancias, una de las primeras melodías que se ensayó fue el sikuri "CALUYO", cuyo aprendizaje se realizó de manera empírica no profesional, mediante el diagrama de

tubitos o numerofonía. Se enumera una por una las dos partes del siku, de la siguiente forma:



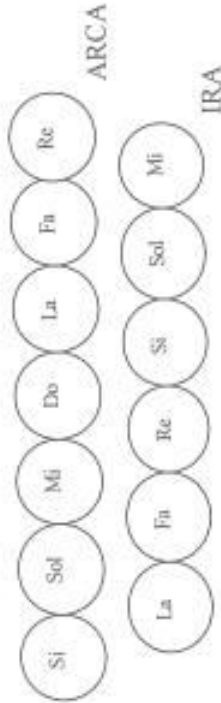
Por sonido se coloca un número (nota musical o número de caña), ya sea en *ira* o en *arca*, donde corresponda con una flecha de signo indicando a qué número corresponde soplar, así van interactuando las dos hileras hasta que surja una frase melódica y finalmente se interpreta una melodía o huayño.

Al empezar a aprender las primeras melodías el intérprete no está familiarizado con el diálogo musical, entonces interpreta él solo las dos hileras de cañas, es decir, la ira y la arca. Una vez familiarizado con el instrumento, los intérpretes realizan el diálogo musical con los sikus; cada músico lleva una hilera de siku, entonces para generar una melodía tienen que ponerse de acuerdo técnicamente los dos intérpretes de la ira y la arca, soplando en el número de caña que corresponde.

Actualmente existen libros escritos sobre este tema⁵⁰. Dos de ellas, métodos prácticos para el aprendizaje de la zampoña, así como la difusión de pequeños volantes en donde indica la manera de aprender a tocar una melodía con las zampoñas de forma empírica.

⁵⁰ Aruquipa Cerda, Félix (1995) La Zampoña, método práctico para el aprendizaje práctico de la zampoña, Lima, Editora Magisterial, 1995. También lo de América Valenciana Chacón (1985) Método del Siku o Zampoña, Lima, Artex Editores. Estos libros no han sido usados por los Sikuris de Samán.

Se aprendían también vía la audición de las letras de la canción. Y luego se practicaba con el instrumento. Lo importante era captar la melodía con los oídos. A nivel de pentagrama musical se ubica en los tubos cada nota musical.



Recuerdos de Caluyo

*Caluyo rincón hurao
en donde el pajonal ruge
donde el hielo quema;
donde los frondosos kollis
como vigías contemplan
las emociones de nuestro amor*

Letra: Miguel N. Angles

Todos estos eventos concurren de manera espontánea y en forma cotidiana hasta que surge la necesidad de formalizar la naturaleza de la agrupación, la denominación, las actividades a realizarse, la forma de integrar nuevos participantes, etc. Y, se llega a la conclusión de calendarizar estos ensayos bajo lineamientos artísticos, culturales e ideológicos claros.

Del acuerdo de los hermanos Huancollo Machaca (Genaro y Pedro) y Ramiro Arapa Chura se convoca a todos los jóvenes de la localidad a una reunión para la fundación de una nueva agrupación artística del género Sikuris. Es así, que el acta de

nacimiento de los Sikuris de Samán consigna como su fecha el 2 de noviembre de 1985, próximo al aniversario del distrito de Samán. En ese aniversario, del 12 de noviembre, fue la primera presentación de esta nueva organización artística⁵¹.

Firman el acta de nacimiento jóvenes de todas las edades, en su mayoría estudiantes de educación primaria, secundaria y uno que otro de educación superior. Entre ellos tenemos: Ramiro Arapa Chura, Genaro Huancollo Machaca, Pedro Huancollo Machaca, Santiago Huancollo Machaca, Cesar Pampa Adco, Gerardo Sucacasa Apaza, Darío Arivilca Martínez, Santiago Aquino Laura, Narciso Adco Cari, Evaristo Machaca Cari, Florentino Calsin Cahuapaza, Juan Huancollo Machaca, Abdón Cahuapaza Cari, Edgar Martínez Arivilca, Eugenio Adco Martínez, Edwin Machaca Arivilca, Humberto Valera, Rubén Apaza Mestas, Jacinto Sucasaca Valera, David Quispe Martínez, Leonidas Quenaya Coyla, Percy Quenaya Coyla, Urbano Quenaya Coyla, Salomón Pampa Adco, Héctor Cahuapaza y, Alfredo Sumi Arapa.

La gran mayoría de estos jóvenes y niños son estudiantes e hijos de padres campesinos quienes viven de las actividades agropecuarias que se desarrollan en el distrito. Ellos mismos trabajan junto a sus padres en el campo, labrando la tierra y criando el ganado. Durante los fines de semana utilizan unas horas de su tiempo libre para participar de los ensayos artísticos de la nueva organización.

En esta primera época la denominación de Sikuris "Nuevo Amanecer" cambiará por "Sikuris 27 de junio", como órgano artístico de la Asociación Juvenil Puno, Base Samán. El socio Ramiro Arapa encaminará las gestiones correspondientes para

⁵¹ Acta de fundación fechado el 2 de noviembre de 1985, en el local de la municipalidad distrital de Samán con el nombre de Sikuris 27 de junio.

formalizar la pertenencia a la Asociación Juvenil Puno, organización cultural a nivel nacional⁵².

Un documento oficial de la Junta Directiva Nacional de la Asociación Juvenil Puno, consigna el reconocimiento del conjunto de Sikuris de Samán como una de sus bases: "*Por otro lado y conforme a las atribuciones de la JDN se ha reconocido a la nueva base de Samán como parte de la AJP, debiendo de ratificarse en el próximo plenario tal afiliación...*"⁵³

La primera junta directiva del conjunto *Sikuris 27 de junio*, Base Samán, fue juramentada por Alejandro Turpo, miembro de la Junta Directiva Nacional de la AJP, junto a la presencia de la Asociación Juvenil Wayra Marka de Juliaca en ceremonia del 11 de diciembre de 1985 en el salón consistorial de la Municipalidad Distrital de Samán, al son de las melodías de *Torero*:

Torero

Buenos días suti mama
Buenos días suti tata (bis)
Wakaccara waqritaspa
Wiswis sitantawa (bis)

⁵² El 27 de junio de 1972, en la ciudad de Puno ocurrió un enfrentamiento entre la población y miembros de la Fuerza Armada con motivo de la llegada de Consuelo Velasco, esposa del general Juan Velasco Alvarado entonces Presidente de la República del Perú. La población puneña estaba en desacuerdo por la política gubernamental en la región de Puno. En este enfrentamiento fueron asesinados varios pobladores. En memoria de tal acontecimiento se lleva el nombre de 27 de junio.

⁵³ Junta Directiva Nacional de la AJP, Documentos de Convocatoria al IV Plenario Nacional, Puno, s. f. Pág. 5.

En la fiesta de mi pueblo
Festegramos la corrida (bis)
Si, señor

Festegramos la corrida (bis)
Versión popular

La primera junta directiva recayó en las siguientes personas: Ramiro Arapa Chura, Gerardo Sucasaca Apaza, Genaro Huancollo Machaca, Cesar Pampa Adco, Darío Arivilca Martínez, Pedro Huancollo Machaca, Santiago Aquino Laura, Evaristo Machaca Cari, Florentino Calsín Cahuapaza, Rolando Mamani Mamani, Abdón Cahuapaza Cari. Todos ellos en orden de jerarquía de una junta.

Esta forma de organización de junta directiva es típica de cualquier organización popular. Se considera un presidente y un vicepresidente; luego, las secretarías de: organización, economía, actas y archivos, cultura, disciplina, deportes, prensa y propaganda; y finalmente, los vocales.

Los ensayos artísticos se desarrollaron todos los sábados en las instalaciones del local de la municipalidad. Para la adquisición de las correspondientes tropas de sikus (12 pares, para 24 personas) se efectuó una cuota de 10 mil soles por cada socio. Del mismo modo, los trajes o vestuario a utilizar en las presentaciones artísticas fueron los siguientes: chullo rojo, pantalón negro, camisa blanca, poncho de nogal y ojotas, los cuales fueron conseguidos por cada integrante.

En el mes de noviembre de 1986, se inauguraba una novísima obra denominada "*Centro Cívico*" del distrito, por el entonces alcalde Facundo Quispe Quispe, conjuntamente con otras autoridades judiciales y vecinos. En las palabras emotivas

del alcalde se escuchó la designación de uno de los ambientes para el conjunto de Sikuris 27 de junio de Samán.



Símbolo de los Sikuris 27 de junio de Samán, primera época.⁴⁴Y,
el primer Long Play de la AJP

Desde entonces los músicos del 27 de junio, desarrollaron sus ensayos, reuniones y resguardo de sus bienes en dicho local del Centro Cívico. De modo que los *Sikuris de Samán* tuvieron mayor acogida e importancia entre la población samaneña, quienes sostenían que estos jóvenes eran los difusores de la cultura quechua.

Sin embargo, el uso de este ambiente por parte de los "27s" no durará mucho tiempo, puesto que el siguiente alcalde que llevó la gestión edilicia desde 1987, señor Luis Mamani Gonzales de orientación aprista, desalojó de dicho local a los miembros de la Asociación Juvenil Puno base Samán, perdiéndose todos los bienes de la institución: tropas de sikus, bombos, instrumentaria, trofeos, diplomas. El tal alcalde, recurrió a una serie de argucias en contra de la institución

⁴⁴Este logotipo fue creado por Alcides Catacora Pinazo y socios de la AJP, base Lima y, apareció por primera vez en el afiche del "I encuentro de Sikuris Tupac Katari", Lima, noviembre, 1978.

cultural, acusándolos de inmorales, políticos, sediciosos, vagabundos, etc. Con este tipo de actitudes de parte de las autoridades se propició el decaimiento del conjunto de sikuris.

Las melodías que interpretan los *Sikuris 27 de junio* de Samán son las que aparecen en el Long Play que la Asociación Juvenil Puno, Base Puno, grabó en La Paz-Bolivia en el año de 1985. Estas melodías son parte de un repertorio recopilado a base de investigación científica en diversos lugares del altiplano.

Las melodías que aparecen en dicho Long Play y que eran parte del repertorio de *Sikuris de Samán* son: Moho (sicuri calmado), Recuerdos del 27 de junio (sicuri ligero), Taquite (sicuri ligero), Turputia (Sicuri), Flavio (Sicuri ligero), Taipi (sicuri ligero), Turputia (Sicuri), Flavio (Sicuri ligero), Taipi (sicuri ligero), Mama Dominga (Sicuri calmado), Conima (Sicuri ligero), Charazani (característica Khantu), Viajera (sicuri ligero) y, Quilla llojsiman Unu Ukumanta (característica Ayarachis de Sandia).

Estas melodías son la representación de las labores cotidianas del campesinado quechua aimara: siembra, cosecha, corte de pelo, comercio, festejo a los ganados, fiesta de las cruces, fiesta a la pachamama, presentación de los jóvenes y de las señoritas en edad fértil, sanidad y curación, entierros, etc. En todo caso, la mayoría de estas melodías son de motivo ceremonial y ritual.

Aquellas melodías citadas son las que muestran ese carácter del arte popular andino de representar la realidad social del campesino. Por ejemplo el mensaje de la melodía "*Taquile*" es la que interpreta la ceremonia de presentación de los padres a su hija señorita a la comunidad; "*Charazani*" expresa la labor de los curanderos, "*K'otos*", representa la labor comercial de los campesinos, etc. De tal manera, que las melodías que se

mencionan e interpretadas por el conjunto de Sikuris 27 de junio de Samán son expresión del contenido y forma del arte. Ninguna melodía ejecutada podía faltar a este principio artístico.

Las presentaciones artísticas del conjunto de *Sikuris 27 de junio de Samán* se desarrollan en diversas comunidades del distrito: Chucaripo, Jasana Grande, Ceollincha, Patacato, Quejón Mocco. Los motivos de estas presentaciones fue la animación de matrimonios, celebración de compromisos costumbristas, participación en certámenes artísticos, aniversarios de comunidades y entierros de pobladores fallecidos.

También se visitó diversos distritos: Taraco, Muni Chico, Juliaca, Arapa, Caminaca, Ananea (San Antonio de Putina) etc. Con motivo también de animación de matrimonios, celebración de compromisos costumbristas, participación en certámenes artísticos y, aniversarios de organizaciones laborales.

Donde mayor actividad se tuvo fue en las fiestas carnestolendas que se desarrolla todos los años en el mes de febrero. La participación en los concursos de danzas autóctonas en la explanada del cerro *Surajachi*, compitiendo con las danzas que las autoridades de las comunidades campesinas preparan para tal ocasión.

Otra forma de participar fueron los encuentros de sikuris, ya sea como participantes como base de Samán o como apoyo con músicos a los diversos grupos de sikuris de la AJP a nivel departamental y nacional.

El año 1987 el conjunto de *Sikuris 27 de junio de Samán* entra en una pequeña crisis dirigencial, porque se veía un vacío en la conducción de esta agrupación. Es así que se toma la

decisión de renovar la junta directiva, recayendo la presidencia en la persona de Víctor Sumi Arapa.

Se trató de evitar siempre la participación del conjunto de Sikuris de Samán en certámenes comerciales o políticos, pues una de las finalidades de la AJP fue: "*coadyuvar a través de la práctica social del arte a la transformación de nuestra sociedad en una nueva y justa*".⁵⁵ No existió otro motivo que la práctica social del arte de los sikuris, porque con una política económica de autosostenimiento y una política cultural andina, los fines mercantiles o partidarios estaba por demás.

Esta orientación artística social del conjunto de *Sikuris 27 de junio de Samán* condujo sus actividades cotidianas de presentación y ensayos. De la misma forma las melodías a interpretar también tuvieron que orientarse en el marco de la no tergiversación de las manifestaciones musicales originales. Ejecutar la melodía sikuri de la forma más auténtica posible, fue el objetivo conducente a la recuperación de las manifestaciones musicales quechuas y aimaras.

Del mismo modo, la organización artística debía garantizar una disciplina única de acatamiento máximo a las directivas de la Asociación Juvenil Puno, caso contrario, el integrante o agrupación de base que no acatase tales directivas, sería sancionadas pertinentemente.

En todo caso, la finalidad última de la difusión de las manifestaciones culturales era que sirviera como un medio de protesta y denuncia social sobre la realidad socio-ideológica del altiplano del Perú y del mundo. El arte del sikuris debe servir para expresar las contradicciones sociales y reivindicar una forma de convivencia social colectiva en el altiplano. Es que

⁵⁵ Junta Directiva Nacional, Reglamento del conjunto de sikuris de la AJP. Puno, s. f. p. Art. 8.

para el artista no puede pasar desapercibida la cruda realidad de los pueblos andinos, puesto que su condición sensible siempre conduce a la explosión de sus sentimientos e ideas.

Los 27s de Samán, y la AJP, en general buscaban reivindicar la zampoña, como parte de la cultura andina que estaba y está en serio peligro de extinción.

Los sikuris ancestralmente tienen una peculiar característica de organización cooperativa. Paralelamente, las comunidades quechua-aimaras tienen una peculiar forma de trabajo colectivo. Se llegó a entender que los sikuris era la representación del trabajo colectivo que los campesinos desarrollan en la agricultura, ganadería, artesanía, pesquería, etc. De manera tal que esta forma de organización debía ser reivindicado y consecuentemente recreado por los jóvenes de nuestro tiempo. La formación del conjunto de *Sikuris de Samán* era un excelente motivo para hacer tal reivindicación y expresar tales contradicciones sociales de los pueblos quechuas y aimaras.

Los integrantes de esta joven organización comienzan a interiorizar estas características de las culturas ancestrales del Perú. Preguntan, indagan, reflexionan sobre el sentido de su práctica artística, sobre las posibilidades de defender la cultura frente al proceso de desaparición de diversos valores andinos.

A la par que se llevaba actividades estricta y principalmente artísticas, los miembros del conjunto de sikuris espontáneamente crean un espacio de análisis de los problemas sociales. Así se inicia la discusión sobre la identidad nacional y la educación, la inoperancia de algunas autoridades locales, el abandono de los pueblos por parte del gobierno central, la desesperanza del campesinado frente a las inclemencias de la naturaleza, la función del arte en la toma de conciencia para la solución de estos problemas, etc.

En esa época el país se encontraba convulsionado económica, ideológica, política y militarmente. Con una gran crisis económica, porque cada semana subía el costo de vida; los partidos de izquierda y sindicatos cada vez son más protagonistas de protestas sociales, los grupos radicalizados insurgen cada vez más y se enfrentan al Estado, al mismo tiempo que el gobierno afianza su sistema represivo, es incapaz de controlar la inflación y la devaluación de la moneda.

En ese contexto, muchas organizaciones culturales son acusadas de realizar actividades políticas o que entre sus miembros activan agitadores de masas. Las medidas oficiales frente a tales hechos son la vigilancia a sus actividades, la descalificación a su personalidad, la estigmatización a la condición política.

El conjunto *Sikuris 27 de Junio de Samán* no dejó pasar desapercibida esta circunstancia difícil para su existencia. Y como quiera que el gobierno profundizara la represión a las organizaciones populares, por seguridad física la agrupación samaneña dejó de realizar actividades y reuniones artísticas, al punto que en los años 1990, los instrumentos musicales como sikus, bombos, trajes y documentos fueron quemados u ocultados bajo tierra.

Así fue el final del *Conjunto de Sikuris 27 de Junio Base Samán*. Con acusaciones antojadizas de parte de autoridades locales, como el alcalde aprista de ese entonces. Sin embargo, en la agrupación juvenil jamás se hizo actividades extra artísticas que mellen la personalidad de los sikuris samaneños.

Pero no solamente fue la acusación política la que conllevó a la inacción del conjunto de sikuris, sino también la ausencia de sus integrantes tras abandonar la agrupación por motivos laborales en otras localidades o distritos alejados de Samán, y

en la pérdida de un ser querido, a la alegría de un noviazgo, a la soledad de una persona, etc.

Estas canciones son parte del patrimonio artístico del altiplano peruano y ello explica el uso de estas melodías por diversas agrupaciones populares sin ningún problema de autoría. Precisamente esta condición artística del departamento de Puno hace que sea considerada la *capital folklórica del Perú*, no sólo reconocido por el Estado, sino por diversos intelectuales y cultores de la música y danza, como es el caso de José María Arguedas quien indicó: "...cada grupo, estrato o conjunto, encontró en la danza y en el canto la forma más libre y amplia de expresar todo su mundo exterior. La danza y el canto fueron y son no solamente el único lenguaje libre permitido a la población sojuzgada, sino que, además están sustentadas por una tradición milenaria. Estas formas de arte fueron en la antigüedad el lenguaje predilecto de la multitud".

El conjunto *Sikuris 27 de junio de Samán* habría interpretado en sus despedidas una melodía muy emotiva, y quizás esto gráfica la ausencia de actividades de este grupo artístico:

Adiós pueblo de mi huaycho

Adiós pueblo de mi huaycho

Pueblo donde yo he nacido

Adiós casita querida

Ya me voy ya me estoy yendo.

(Versión popular)

El final de la primera etapa del conjunto de *Sikuris de Samán*, sucede en un contexto histórico internacional del cumplimiento y los preparativos del quinto centenario de la invasión europea a América. 1992. Era el año de festejos por

otros, por motivos académicos, ya que muchos salieron a otras ciudades a realizar estudios de educación superior.

Sin embargo, esta problemática ideo-política la pasaron la mayoría de los conjuntos de sikuris existentes en el país, como también la Asociación Juvenil Puno en sus diversas bases. Y muchas veces condujo a la expulsión de varios de sus miembros, en el peor de los casos a la crisis que dividió al conjunto artístico, es decir, aparecieron otros grupos con el mismo nombre o sencillamente se replegaron en la inacción de la agrupación.⁵⁶

Entre tanto, el repertorio de los *Sikuris 27 de junio de Samán* en este tiempo se había ampliado en enormidad cuantitativa, al margen de los estilos genuinamente laborales-ceremoniales registrados en el primer Long Play de la AJP, se aprendió un caudal de huayños o sikuri bailables y emotivos, en estas canciones tenemos: Qhantati Ururi, Torero, Santiagos (música del centro del Perú), Gavioita⁵⁷, Flor de Kactus, Aglita de Putina, Hortencia, Pañuelo blanco, Ritmo postrero, Casarasiri, La Fiesta, Cholo lampeño, Huacchapuquito y, muchos otros no registrados en los archivos de la agrupación.

La mayoría de estas melodías cantan a la resistencia quechua-aimara, a las actividades propiciatorias de la agricultura, a la frustración y esperanza en el amor, a la tristeza

⁵⁶ AJP (2009) Jak'e Aru. Revista de la AJP. Año XXXIX, s. n. Lima, febrero.

Pág. 3.

⁵⁷ Esta melodía se interpretó, con otras letras y título de lo que en realidad es. En el cancionero de Raúl Castillo Gamarra "Así canta Puno", aparece con el título de Gavioita y pertenece a Carabaya, cuya autoría aparece como AMM. (*De las faldas milenarias del allincapaq adivo-voy adivisando alegré/a una gavioita tendida/ Esa gavioita tendida que se robó mi corazón en las pompas de Allincapaq*).

parte de los invasores como los "500 años de evangelización de América", el año de inicio del "mestizaje y la modernidad en América"; celebración realizada a través de diversas fiestas que la elite europea y sus partidarios latinoamericanos organizaron. En cambio, las poblaciones autóctonas, es decir, las víctimas de aquel asalto iniciado en 1492 no celebraron nada, sino se organizaron como pudieron, para protestar en contra de esos festejos y la continuidad de tan ignominioso proceso de colonización; y la evidencia de su resistencia cultural, decir que pese a todo "aún seguimos vivos".

Con ese motivo, el científico norteamericano Noam Chomsky, escribió un libro titulado "Año 501: la invasión continúa". Indica que los europeos hasta hoy no corrigen la nominación de "indios" a los pobladores autóctonos, aun sabiendo que esta designación es un error, eso significa que a los europeos, los latinoamericanos no les interesamos como seres humanos sino sólo en la medida en que generamos materias primas para ellos.

Otro científico alemán, Heinz Dieterich, sostiene que los invasores borrarán la identidad de los pueblos autóctonos a través del terror y la violencia para colonizarlos y que nunca puedan emanciparse de tal proceso, en el mejor de los casos dejaron que estos pueblos recreen sus danzas y cantos, manifestaciones que no impiden la colonización.

c. Albazo de la segunda época

En enero de 1998, los antiguos socios de los Sikuris de la primera época, es decir, los Hermanos Huancollo Machaca, Ramiro Arapa, y otros jóvenes, solicitan al alcalde de la Municipalidad Distrital de Samán, donación de tres tropas de sikus y cuatro planchas de triplay para confeccionar bombos. El entonces alcalde Ricardo Quispe Fonseca accede al pedido y efectiviza la donación en la proporción solicitada.

Los bombos son confeccionados por los miembros integrantes en sendas faenas que se desarrollan los días sábados. Se requerían también cueros de chivo o llama, las que son adquiridas por los socios a base de cuota. La técnica de confección de estos instrumentos se había aprendido en la primera época de existencia de los *Sikuris de Samán* que consistía en remojando el cuero con piedra alumbre, doblar los triplay remojando con agua caliente; luego, doblar las planchas de triplay en forma de cilindros y ponerles sus respectivas tapas de cuero de ambos lados.

Así, se inician los ensayos en el frontis de la parroquia, sito en la plaza principal de Samán. Los socios nuevos aprenden rápidamente a manejar el instrumento mediante el diagrama de tubitos o numerofonía. Canciones antiguas como "*Flor de Kactus*", "*La fiesta*"; dianas como "*Petete*", y otras nuevas melodías fueron las que hicieron emocionar y renacer a los sikuris de Samán.

Flor de Cactus

Muchachita flor de cactus

Pedacito de mi corazón

El atractivo de tu carisma

Es una acuarela

Flor de cactus

Ilusión de amores (bis)

Es tu hermosa cabellera

Destrenzada cual un arrebol

Tu vas tejiendo aquel romance

De nuestro cariño

Flor de cactus

Ilusión de amores (bis)

Autor: Waldo Calderón Pacoricona

En la casa del socio Alfredo Sumi Arapa se debate el nombre de la renacida organización artística, y quedó como *Asociación Cultural Musuj Illary de Samán*. No habiendo junta directiva aún, quedó como encargado de la nueva agrupación el socio Genaro Huancollo Machaca y su hermano Juan Huancollo Machaca.

En febrero de ese año se participa en el concurso de danzas autóctonas y traje de luces⁵⁸, que organiza la Municipalidad Distrital de Samán en las inmediaciones del "Apu Surajachi"⁵⁹, a un kilómetro de la capital de Samán. En este concurso participan todas las comunidades campesinas de manera obligatoria, organizadas por los tenientes gobernadores de las respectivas comunidades.

En el verano de 1999, otra vez se reúnen los Sikuris. Participan en el concurso de danzas autóctonas y traje de luces. Los trajes son alquilados por los socios, pero la mayor parte de los costos de alquiler los sufraga el socio Genaro Huancollo Machaca. De la participación en el certamen artístico, se recibe como estímulo ollas, platos y un trofeo.

Luego de la presentación artística de los *Musuj Illary* en el certamen, en la explanada del *Apu Surajachi* se elige una junta directiva, la que recae en las siguientes personas: Genaro Huancollo, Urbano Quenaya Coyla, Gilber Arivilca Enriquez, guías de la orquesta sikuris Juan Huancollo Machaca y Urbano Quenaya. Se encarga al socio Alfredo Sumi Arapa la preparación del perfil de la agrupación, así como los estatutos.

⁵⁸ El concurso se lleva a cabo en la época de carnavales hace más o menos 50 años, cuando las autoridades de entonces, Alejandro Sumi Martínez, Silvia Cayapalo de Urquiza y otros, instauraron este certamen.

⁵⁹ Apu: en la cosmovisión andina se llama así al guardián de la población que requiere pleitesía.

Durante dos veranos consecutivos (1998 -1999), parecía mucha monotonía participar exclusivamente en el concurso de danzas autóctonas, y con un solo estilo de Sikuris. Ya muchos integrantes trataban de no acercarse a la agrupación, los propios socios antiguos desvirtúan al conjunto argumentando una serie de dificultades orgánicas y económicas.

Mal Abandonada

*Como la canción
te vas quedando
sola y esperando
mal abandonada,
Mañana quedarán
tus ojos más tristes
tu alma ausente
en pos de olvidarme.
Ay, mi palomita
sola y esperando
mal abandonada.*

Autor: Andrés Mirabal Centión⁶⁰

Los huayños que interpretan los miles de conjuntos existentes en el país, siguen cantando a la tristeza, a la desesperanza, a la frustración, al existencialismo del hombre andino, como si se hubiera perdido la vitalidad humana y el arte se torna un medio de desahogo de la existencia vana que conduce a la inacción, al cansancio al anarquismo y por ende al caos. Claro, frente a los grandes problemas sociales de explotación, guerras y dominación, el hombre ha recurrido al arte superficial como un medio de desfogue.

⁶⁰ Componente de la AJP, Sikuris 27 de junio.

Lo mismo aparece en algunas melodías de sikuris, se canta a la desesperanza, al desahogo, la frustración, al desaliento, hay desánimo entre los integrantes.

Los *Musuj Illary*, después de una gran reflexión, deciden seguir activando, ampliar el género de actividades y, enarbolar el mensaje esperanzador de esas actividades.



Danzarinas de Sikuris Musuj Illary

Jorge Basadre habría dicho, el Perú es más grande que sus problemas. Y, Gabriel García Márquez será aún más contundente frente a estos problemas de alienación: "...frente a la opresión, el saqueo y el abandono, muestra respuesta es la vida. Ni los diluvios ni las pestes, ni las hambrunas ni los cataclismos, ni siquiera las guerras eternas a través de los siglos y los siglos han conseguido reducir la ventaja tenaz de la vida sobre la muerte." A pesar de toda la tragedia, los pueblos América Latina no han muerto, defienden tenazmente la vida y aceleran su crecimiento demográfico. Su arte ha de reflejar esta ofensiva de la vida, cantar esta esperanza andina a la humanidad.

⁶¹ Gabriel García Márquez (1982) La soledad de América Latina, Discurso de aceptación del premio Nobel de Literatura.

La Asociación Cultural "*Musuj Illary*" de Samán, decide trabajar con ese espíritu juvenil y esperanzador de la vida, de celebrar la existencia del hombre; encontrar la esencia humana, cantar a la naturaleza, politizar la cotidianidad, etc.

En 1999, se acercaba el centenario del nacimiento del ilustre médico Manuel María Núñez Butrón. Los *Sikuris de Samán* acuerdan celebrar y hacer conocer la obra sanitaria de Núñez Butrón. Se delega a los socios Alfredo Sumi Arapa y Ramiro Arapa Chura para que puedan dar a conocer y gestionar los preparativos del centenario que sería el 1° de enero de 2000, inicio del nuevo milenio.

En Arequipa, entre junio y julio de 1999, los compañeros delegados del *Musuj Illary* para tal actividad, se reúnen con residentes puncheños; de la misma forma, en setiembre, se comunican, con los familiares de Manuel Núñez Butrón, la señora Lourdes Núñez Cabrera y su esposo Carlos Guillén Santa Cruz. Se conforma el Comité Regional de centenario de nuestro personaje, presidido por los familiares y los socios delegados de los *Sikuris de Samán*⁶². Se acuerda celebrar el centenario del nacimiento de Manuel Núñez Butrón con diversas actividades culturales, académicas, y reconocimientos a instituciones con la donación de bustos del personaje.

El 7 de diciembre, en Arequipa en el cementerio del distrito de Cayma se realiza una romería a la tumba de Manuel Núñez Butrón, con la amenización del Conjunto Sikuris Peñón de Arequipa. En esta romería participan muchos socios del *Musuj Illary* que para tal acontecimiento llegan de Samán; de la misma forma, el alcalde de Samán, el Sr. Avelino Larico, el presidente de la Comisión Nacional de Centenario, Ing. René

⁶² Entre los miembros del Comité Regional de Centenario de Manuel Núñez Butrón estuvieron Ramiro Arapa, Lourdes Núñez Cabrera, Alfredo Sumi Arapa

y los juzgados de paz de la localidad. En esta actividad se repartieron a la población lápiz, jabón y peine símbolos sanitarios que Núñez Butrón implementó a través de su doctrina médica.

En los carnavales y en el respectivo concurso de danzas de ese año, es decir, el 2000, se participa con el género de los sikuris Santa Cruz de Taquile, mereciendo el título del campeonato de dicho certamen artístico. "*Por primera vez en la historia de los Sikuris de Samán somos campeón de campeones*", expresaría emocionado y con lágrimas encima Genaro Huancollo Machaca.

En el seno de la agrupación, había una acalorada discusión por la no entrega de parte del alcalde del premio consistente en un vacuno al campeón de campeones del certamen. Por una parte, el socio Alfredo Sumi estaba en desacuerdo por el conformismo que mostraban los socios al recibir un premio en dinero, y otros sostenían que el premio en dinero estaba bien porque "*qué haríamos con un toro*", y "*ya está hecho*". Se quedó con el dinero consistente en 500 soles y un trofeo.

Un completo esfuerzo artístico-organizativo del conjunto. Desde los ensayos disciplinados, la confección de vestuario de Taquile, el diseño de la coreografía consistente en una CHAKANA, letras del conjunto, y hasta la merienda en el día de la actuación artística, fue el inicio del apogeo de lo Sikuris de Samán.

Posteriormente, el compañero Genaro Huancollo Machaca anuncia su retiro de la junta directiva, ante ello se determina una nueva junta que quedó de la siguiente forma: Alfredo Sumi Arapa, Humberto Quispe Adco, Gilber Arvilca Enriquez, Urbano Quenaya Coyla, Ángel Quispe Paricela, Aparicio Cahuapaza, Víctor Sumi Arapa, Verónica Cahuapaza, Juan Huancollo; guías varones: Juan Huancollo Machaca y Urbano

87

Calsín Anco, acompañan esta romería, además de otros personajes puneños residentes en Arequipa.

Por la tarde del mismo día, se lleva adelante una exposición pictórica, fotográfica y documental en homenaje a la vida y obra de Manuel Núñez Butrón en las instalaciones del salón de exposiciones de la Municipalidad Provincial de Arequipa.

Al día siguiente, el 8 de diciembre se desarrolló una serie de efemérides en las instalaciones del Colegio Médico V de Arequipa y la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa. Se dieron una serie de reseñas sobre la vida del homenajeado por parte de una serie de estudiosos y autoridades académicas. Se develó los bustos de Núñez Butrón en las instituciones mencionadas.



Matasellos de Serpost Arequipa

Este tipo de actividades se llevó a cabo en diversos lugares del departamento de Puno, como en la Municipalidad Provincial de San Román en Juliaca, en el Hospital Regional de Puno, la Municipalidad distrital de Samán y otros.

El 1 de enero de 2000, la comuna edil de Samán homenajeó a nuestro personaje del rijcharismo, conjuntamente con los Sikuris *Musuj Illary*, el Centro de Salud, la Gobernatura

86

Quenaya; guías damas: Gladis Martínez Arivilca y Hayde Sumi Pineda.

En el mes de marzo del mismo año, se lleva a cabo, actividades sanitarias y económicas. El primero, es el viaje a la ciudad de Putina con el fin de aprovechar medicinalmente sus aguas termales, luego de un paseo por las "puyas de Raimondi". La segunda, la realización de una parrillada en el campeonato de fútbol de Samán, con dos centenares de platos expendidos; todo un éxito culinario, aunque no económico.

La fiesta de la Cruz de mayo fue el 10 del mismo mes. Por primera vez un conjunto de Sikuris, ampliaba sus actividades a otros géneros musicales como son los puli-pulis, interpretados con Quenachos. Aquí, se inicia el desarrollo de un trabajo antropológico de los *Sikuris de Samán*.

Para el aprendizaje de las melodías en el género musical de los puli-pulis se tuvo la colaboración de los antiguos maestros en la música del sector rinconada, el señor Severo Sucasaca y el señor Melquiades Adco. Ellos con la emoción que sentían frente al hecho de que los jóvenes serán continuadores y herederos de su cultura, enseñan las melodías ancestrales que corresponden a cada acto ritual de la fiesta de La Cruz, que se lleva en la cima del "Apu Phuruntani" y a lo largo de la entrada a la plaza de armas de Samán. La adquisición de instrumentos se hizo un día domingo en la ciudad de Juliaca con la ayuda del señor Severo Sucasaca, conocedor de los sonidos de los instrumentos de los Quenachos.

Los "viejos músicos", ya en la cima del Apu Phuruntani cuchichearán "éstos son los jóvenes que buscamos para que nuestras costumbres no se pierdan", "arriba Musuj Illary". Se trataba de recuperar las manifestaciones ancestrales del pueblo de Samán; al ver esta actitud de la agrupación cultural

samaneña, muchos otros jóvenes que no eran parte del conjunto participaron en estas festividades.

También lo mismo se hizo con la fiesta costumbrista del 20 de enero, porque ya se estaba extinguiendo. Los primeros días del mes, del año 2001, se convoca a los integrantes, a ensayar la música de los Machu Aychas. Otra vez, los maestros Severo Sucasaca y Melquiades Adco, enseñan las melodías de la Qaswa. Se adquiere tropas de pinkullos, tok'oros y bombo, se alquila trajes de sombreros y chalinas para varones y, para mujeres: pollera, saco, enagua, phuyu, sombrero, k'epi o manita, wichi-wichi, etc.; todas estas indumentarias e instrumentos son financiados por los propios socios del *Musuj Illary*, una que otra ayuda de un regidor municipal, y préstamos de bombos y platillos de la Escuela Primaria N° 72024 de Samán.

Los siguientes versos expresan poéticamente las propiedades musicales del instrumento musical de Machu Aychas:

*"Puku, puku tokoro de algarabía senil,
estoy dando vueltas a la campana del cielo
para bailar la guerra de mis pasados ancestros,
no me niegues amigo tus canciones de amor,
junto al puñal que acaricia la hembra del cerro,
que pide el socorro de tu hombría guerrera"*⁶³

⁶³ Manuel Núñez Butrón (1937) Runa Soncco. N° 6, 30 de enero. Tokoro, se refiere al instrumento musical de Machu Aychas



Algo importante que merece indicar de los Machu Aychas del Conjunto *Musuj Illary*, es que las damas aprendieron a cantar las melodías de la Qaswa. Estas melodías se aprendieron de un cassette popular de los Machu Aychas que se adquirió de Juliaca. Y así se llevó cabo la presentación, con un elenco de danzas, lo que ninguna agrupación del distrito de Samán lo hacía.

Con gran emotividad y ataviados a la usanza del carnaval chico, el día 20 de enero del 2001, las damas y varones de los Musuj Illary, aparecen en "Jus Pata", punto de encuentro con otros Machu Aychas de los sectores del Desvío Samán y Rinconada y autoridades del distrito de Samán. Desarrollan el ritual de coca k'intu y la challada a la Pachamama con vino. Luego, siguieron, las palabras del alcalde, el gobernador, y enseguida, casi marcialmente se inicia la entrada a la plaza de armas de Samán para la festividad correspondiente.

El 20 de enero se celebra el carnaval chico o "*Juchuy poccoy*", es decir, fiesta de la pequeña maduración, preparativa para el mes de febrero, mes de la Pachamama. También se le denomina fiesta de San Sebastián. Ese día, en el distrito de

⁶⁴ Pachamama, gran madre tierra con atributos regenerativos que otorga vida a la población.

Samán se conjunciona trajes multicolores, sonidos diversos de tok'oros y pinkillos, bombos y platillos, silbatos y cantos. Participan conjuntos de diversas comunidades: Collincha, Machaca Isla, Cancocolla Macha, Rinconada y Desvío Samán. De la misma forma, el carnaval chico se festeja en los Centros Poblados de Muni Grande, y Quejón Mocco. También en los distritos de Caminaca, Pusi y Taraco, como en la provincia de San Román.⁶⁵

Para el almuerzo de confraternidad del mencionado día, se preparó una merienda consistente en productos andinos: papa, chuño, habas, maíz, carne, ají; y, para la bebida se preparó y maceró con dos semanas de anticipación la sagrada y milenaria CHICHA. Todo ello en base a comisiones de trabajo.

La participación de los *Musuj Illary* en la fiesta de San Sebastián se realiza año tras año. La organización para esta actividad se encarga voluntariamente a cuatro personas, dos varones y dos damas, denominadas CAPITANES Y CAPITANAS. Jóvenes que, desde los 14 años y muchas veces menores de edad o niños, asumen estas responsabilidades y lo cumplen con toda eficiencia.

Ahora, la fiesta de San Sebastián se ha ampliado. Las agrupaciones comunales han aumentado en número. Muchos jóvenes se han integrado a esas agrupaciones y han asumido responsabilidades de organización. No es raro ver jóvenes con sus instrumentos de pinkillos y tok'oros, luciendo trajes multicolores con todo orgullo. Esto no hubiera sido posible en

⁶⁵ Extraña de sobremana que sólo los Machu Aychas de Juliaca hayan sido reconocidos como patrimonio cultural de la nación, sin mencionar a otros pueblos. Ahora se sabe que no solamente se celebra y baila en la ciudad de Juliaca, sino en otras provincias y distritos como Caminaca, Achaya, Samán, Taraco, Pusi, etc. Y estas celebridades en dichos pueblos se desarrollan con mayor autenticidad.

los años 90, y hasta se llegó a menospreciar estas manifestaciones culturales. De modo que hay un encuentro entre dos generaciones, una de 50 años para arriba y otra de 25 años para abajo.

La revitalización de esta actividad es la más importante contribución de los *Musuj Illary* a la cultura del distrito de Samán, es decir, se ha recuperado esta ancestral fiesta en proceso de extinción. Cada vez con mayor dinamismo se presentan las agrupaciones, y las propias autoridades tratan de motivarlos con algunos ofrecimientos.

Ese mismo año, 2001, en Samán la Asociación Cultural *Musuj Illary*, promovió la realización de la "I Escuela de Verano José Antonio Encinas, auspiciado por el Centro Federado de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa. Estuvo a cargo de dicha E: neta, la profesora Paula Casaverde, quien impartió clases de educación inicial a niños menores de 6 años. Lamentablemente, por la desidia de las autoridades no llegó a concluirse satisfactoriamente, porque la falta de fondos económicos truncó este proyecto educativo.

Las actividades recreativas no estuvieron ausentes en la vida de la Asociación cultural *Musuj Illary*. Se participó en los campeonatos vacacionales de fútbol y voleib, tanto en su versión masculina y femenina, respectivamente. Se entrenaba de 6:00 a 8:00 de la mañana; pero, previamente a las 5:00 de la mañana se realizaba un calentamiento físico consistente en correr 5 Km. de distancia, ida y vuelta, así, las damas y los varones se dirigían por la pista que lleva a Jasana Grande.

Por esas fechas, febrero del 2001, visitaron a Samán integrantes de la Multiversidad MARCA de Arequipa con el fin de realizar intercambios culturales. Con este grupo de jóvenes y otros miembros de *Musuj Illary* se organizó una caravana de

viaje en bicicleta al distrito de Arapa, el lago del mismo nombre y, al criadero de Truchas de Iscayapi; el retorno se hizo por el centro poblado de Quejón Mocco y por las CHULLPAS de Muni Chico. De la misma forma, ya en el mes de marzo, se organizó otra caravana de viaje, esta vez a la comunidad de Kelluyo, riberas del lago Titicaca en la provincia de Huancané; participaron del viaje a bicicleta, 12 miembros del grupo entre damas y varones.

Estas actividades recreativas posibilitaron reflexionar sobre la naturaleza, apreciar el paisaje, cuán bella es la tierra, qué tanto el hombre pertenece a ella, como habría dicho José Carlos Mariátegui; "*el indio viene de la tierra y vuelve a la tierra*". Se llegaría a la conclusión que la tierra no pertenece al hombre, sino el hombre pertenece a la tierra, la naturaleza es el cuerpo inorgánico del hombre; "...esta tierra es sagrada para nosotros. Esta agua brillante que escurre por los riachuelos y corre por los ríos no es apenas agua, sino la sangre de nuestros antepasados... El murmullo de los ríos es la voz de mis antepasados...el hombre blanco debe tratar a los animales de esta tierra como a sus hermanos. Hay una unión con todo...la tierra es nuestra madre..."⁶⁶. Así es como se concibe la naturaleza a partir de estas actividades. Por eso, el hombre del campo festeja a la naturaleza, le rinde pleitesía a través de la música y danza.

Haylli

¡Pacha-mama, Pacha-mama
Temperatura en madre;
entraña en las flores;
modriza de los volcanes ...

⁶⁶ Jefe Indio Sentle; carta de respuesta al presidente de los estados Unidos en 1854.

Mullida entre las nubes
 corona de las madres,
 latido del relámpago.
 ¡Hela aquí! ¡Hela allí!
 Pacha-mama, Pacha-mama:
 amor que pare al puma,
 hielo que pare fuego.
 Sólo ella capaz fue
 de convertir el ascua
 en manantial de sangre.
 Madre en cuyo ñuñu ardé
 el oro del Pez de Oro.
 nido de amor y espasmo.
 Madre, Sirena y Rosa;
 carne sumisa al germen,
 gorgoros de la aurora.
 ¡Hela aquí, hela allí!
 ¡Pacha-mama, Pacha-mama!
 Sólo tu ardiente entraña,
 de fuego, luz y lágrima,
 pudo que el lodo hable.
 ¡Hela ahí; que la hermosa,
 de hermosuras colmada, 67
 fecunda la hermosura !...

67 Churata, Gamaliel (1987) El pez de oro. Tomo II; Puno, CORPUNO. Pág. 280. El historiador Luis E. Valcárcel decía que "El Pez de Oro" de Gamaliel Churata, era la biblia del indigenismo. Por otro lado, el lingüista Alfredo Torero decía que los Incas del Cusco, tenían su cronista en Garcilaso Inca de la Vega, los Chinchaysuyos tuvieron otro cronista en Felipe Guaman Poma de Ayala; los aimaras también tuvieron su cronista que exaltara y denunciara: Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui. La cultura de los puquina-collas, o Collas de la tradición Tiwanako, no fue registrada por ningún cronista o viajero, y no se sabe con precisión que fue de la tradición milenaria del altiplano. Por nuestra parte bien decimos que Gamaliel Churata es el amauta del altiplano, porque "El Pez de Oro" narra la cosmovisión milenaria de los habitantes lacustres del altiplano peruano, en quechua, aimara y castellano.

Precisamente, en el mes de febrero es que la tierra florece y requiere la solemnidad máxima por parte del hombre. Para ello se ha creado la fiesta de la Pachamama, el festejo a las chacras por su verdor, el vestir a las casas de colores, la alegría por el nacimiento de los animales, la unión conyugal de los jóvenes, el contraste caluroso del sol y la tierra. Este fervor ocurre porque, "toda la historia del indio ha girado alrededor de la tierra fuera de este móvil que agita la totalidad de su vida, la escuela, la religión, el progreso material, le es indiferente y superfluo. Es decir, todo le es subordinable"⁶⁸. Igual dirá José Carlos Mariátegui: "la tierra ha sido toda la alegría del indio... Todos los años, se la celebra a la Pachamama con el arte y algunos actos rituales, intervienen: Tokoros, Pinkullos, Tarkas y Pitos

En las fiestas de los carnavales del 2001, en la explanada del "Apu Phuruntani" de Samán, los *Musuj Illary* participaron con los Sikuris de la isla de Amantani y ocuparon el primer lugar. Como premio, recibieron un ganado vacuno, de cuyo cuidado, se encargó voluntariamente, el señor Alejandro Sumi Martínez, padre de uno de los socios.

Se nominó padrino de los *Musuj Illary* a diversas personalidades políticas, empresariales y profesionales de la localidad y de la región, con el fin de recibir algún tipo de ayuda para implementar la institución con vestuario o

68 Churata, Gamaliel (2007) Prólogo de "Un ensayo de escuela nueva en el Perú" de José Antonio Encinas. Fondo Edit. de la Fac. de Ciencias Jurídicas y Políticas, UNA. Puno. Pág. 25.

69 Mariátegui, José C. (2002) Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana; Lima, editorial Amanuta. Pág. 47.

instrumentos; a cambio de ello, se ofreció los servicios musicales de la agrupación.

Todos los años se participa en el aniversario del distrito, el 12 de noviembre, se ameniza las audiciones radiales y, las fogatas bailables. Esta presencia de los sikuris es ya de orden, en cualquier actividad cultural que realizara institución alguna siempre estuvieron presentes, los *Sikuris Musuj Illary*: el aniversario del Centro de Salud, las efemérides en las instituciones educativas, las inauguraciones de obras del municipio, la llegada de un algún personaje o una autoridad importante a Samán.

Los huayños que se interpretaron eran de mensaje alegre, así tenemos:

Cholita Serrana

*Cholita serrana
flor de panti panti
hermosa ñustita
del Titicaca.
Acuarela son
tus lindas polleritas
como el capullito
de hermosas flores.*

Autor: Natalio Calderón Burgoa.

También se ha apoyado a otros conjuntos de sikuris amigos, ya sea de manera conjunta o con un pequeño número de socios; se puede mencionar el apoyo al conjunto Sikuris 27 de junto Nueva Era de Puno, durante varios años en la fiesta de la Virgen Candelaria, al conjunto Yawar Inka de Juliaca en sus fiestas y a otros conjuntos además.

En la agrupación *Musuj Illary* siempre se llevó a cabo, diversas actividades sociales, tales como la celebración de los cumpleaños, el año nuevo, etc. El fin de estas actividades siempre fue afianzar la amistad y el compañerismo de sus miembros para la continuidad de la agrupación, porque una institución que no socializa la emoción y sentimiento de sus miembros no tiene futuro y rápidamente se debilita y finalmente, perece.

En el año 2002 se realizaron las actividades de costumbre: participación de la fiesta de San Sebastián, el 20 de enero, la participación en el concurso en la explanada del *Apu Sargjachi* con el estilo de los Sikuris de Italaque e Imillani, presencia deportiva en el campeonato vacacional de fultbito; participación en el centro poblado de Chucaripo y en el concurso de danzas autótonas.

Algo extraordinario que se hizo en ese verano fue el viaje al departamento de Cusco con fines estrictamente sanitarios. Se visitó el distrito de San Pedro, provincia de Sicuani donde se encuentra las aguas medicinales y los baños termales. Se hizo uso de las aguas medicinales en San Pedro para purgar el estómago. Luego se visitó los monumentos arqueológicos de Raqchi, donde se pudo apreciar el cuartel Inka, los baños del inka, los sistemas de reserva alimentaria, las andenerías inka, etc. Finalmente, se hizo uso de los baños termales en La Raya, frontera entre Cusco y Puno. Una verdadera experiencia vivencial para el bienestar físico, psicológico y moral de la persona, como señalaría Manuel Núñez Butrón.

Este viaje se pudo concretar gracias a una serie de gestiones por parte de la presidencia institucional de Alfredo Sumi Arapa, como fue el alquiler del bus del municipio de Samán, la autorización de parte de la Gobernatura local, la gestión de entradas para el uso de las aguas medicinales de San

Pedro, etc. En este viaje participaron más de 45 miembros del conjunto cultural.

Hasta ese momento, los miembros del Conjunto Sikuris de Samán eran: Alfredo Sumi Arapa, Juan Huancollo Machaca, Gilber Arivilca Enriquez, Humberto Quispe Adco, Edwin Apaza Condori, Ramiro Arapa Chura, Víctor Sumi Arapa, Genaro Huancollo Machaca, Richard Apaza Condori, Freddy Sumi Pineda, Aparicio Cahuapaza León, Federico Arapa Chura, Salvador Apaza Mamani, Santiago Huancollo Machaca, William Sumi Pineda, David Diván Apaza Alegre, Felipe Cahuapaza Valera, Marco Antonio Arapa Mamani, Marco Antonio alegre Adco, Wilfredo Alegre Adco, Virginia Adco Alegre, Urbano Quenaya Coyla, Wily Quenaya Condori, Eloy Gutierrez Mamani, Rodolfo Quispe Arivilca, Freddy Quenaya Coyla, Anibal Almanza Sucasaca, Nestor Mamani Mamani, Néstor Mamani Calsin, Elmer Cahuapaza Apaza, Jeremías Quenaya, Condori, Isidro Apaza Quispe, Rogelio Valera Leonardo, Wily Pampa Adco, Javier Apaza, Yuri Apaza Sánchez, William Urquizo Choque, Nicolás Fonseca Sucasaca, Víctor Díaz Pineda, Luis Choque Aquino, Santos Choque Mamani, Edwin Jilapa Calsin, Elmer Apaza Condori, Yuri Apaza Sánchez, Edwin Machaca Mamani, Sergio Sucasaca Sumi, Efraín Apaza.

En el elenco de danzas estuvieron: Ximena Mamani Mamani, Haydée Sumi Pineda, Olga Machaca Arivilca, Mirian Quispe Pineda, Brígida Aquino Sucasaca, Brígida Almanza Sucasaca, Damiana León Cahuapaza, Lourdes León Cahuapaza, Alina Arapa Mamani, Vilma León Cahuapaza, Silvia Adco Laura, Sonia Almanza Sucasaca, Rosmery Cahuapaza Aquino, Brunilda Laura Huancollo, Ana Fonseca Sucasaca, Rosa Cahuapaza Valera, Frida Martínez Mamani, Árida Apaza Cuentas, Nilda Adco Arivilca, Katy Cahuapaza León, Marlene Cahuapaza, Giovanna Cahuapaza, Ruth

Estofanero, Gladis Martínez Arivilca, Fabiola Huancollo, Juana Almanza, Yelita Apaza Condori, Julia Sumi Valera, Alicia Almada, Floriana Apaza Chura.

En el año 2002, con motivo de una invitación de la Municipalidad Provincial de Arequipa para participar en los festejos de aniversario de la blanca ciudad, se realizó el viaje a dicha ciudad, el 14 de agosto. *Musuj Illary* participó en las vísperas del aniversario, en la plaza de Armas de la segunda ciudad del Perú; luego, en el tradicional CORSO DE LA AMISTAD o desfile artístico por las principales avenidas de la ciudad, y en la noche, en FESTIDANZA (Festival internacional de la danza). Todas estas coordinaciones y gestiones estuvieron a cargo del socio Alfredo Sumi Arapa, quien por esos años residía en aquella ciudad.

Arequipa, 2002. 140 p.

QUINCUAGÉSIMA TERCERA PARTE

Dr. ALFREDO VICTOR SUCCI SUCCI
Presidente de la Asociación Cultural "Maced Eloy"

De la comisión:

En nombre de la Universidad Privada de Arequipa, luego de haber obtenido una autorización de la Asociación Cultural "Maced Eloy" a fin de que participe en el tradicional Corso de la Amistad y del Festival de la Fiesta Internacional de Danzas Folclóricas - FESTIDANZA 2002 en la noche del 14 de agosto de 2002 se procedió a celebrar el día: Aniversario de la Fundación Cultural de nuestra ciudad.

Nuestro agradecimiento se extiende a la juventud de Arequipa, miembros, socios y al compromiso de participación, así como a los señores de la organización de la segunda ciudad blanca de la Municipalidad Provincial de Arequipa, a fin de que participe en el tradicional Corso de la Amistad y del Festival de la Fiesta Internacional de Danzas Folclóricas - FESTIDANZA 2002 en la noche del 14 de agosto de 2002 se procedió a celebrar el día: Aniversario de la Fundación Cultural de nuestra ciudad.

Agradecemos la atención que se brindó al presente, le rogamos si saluda.

Atentamente,



Dr. Juan Pablo Sánchez
Asesor de Arequipa

Este viaje se financió con fondos del Municipio Distrital de Samán, así, se solicitó los servicios de la empresa de transportes interdepartamental ETRASUR. El día 14 de agosto, el bus se estacionó en la plaza de armas de Samán para poder recoger a la comitiva del *Musuj Illary* y trasladarlos hasta la ciudad de Arequipa; la llegada se realizó en la casa del señor Nicanor Arapa Larico, samaneño residente. Viajaron un total de 66 miembros; un contingente de apoyo de Sikuris 27 de junio Nueva Era de Puno y de Yawar Inka de Juliaca; en Arequipa esperaron los Sikuris MANTA y miembros del otrora Q'hantati *Sikuris 27 de junio*.

Al flamear la Wiphala, una presencia imponente se realizó en la noche del 14 de agosto en las inmediaciones del parque San Francisco y Plaza de Armas de Arequipa con una melodía del estilo ITALAQUE; cerca de cuatro tropas de sikuris, hicieron vibrar las emociones de los espectadores que eran entre arequipeños, residentes puneños y turistas extranjeros. La delegación se recogió a las 4:00 de la mañana del día 15 de agosto.

A partir de las 5:00 de la tarde hasta las 11:00 de la noche del día 15 de agosto, la delegación de los sikuris *Musuj Illary* de Samán nuevamente retumban las calles y casas de las avenidas Mariscal Castilla, independencia, Paucarpata, Goyeneche, Melgar, San Francisco, Plaza de Armas y Álvarez Tomas. En este recorrido musical los espectadores bailaron las melodías de *Italaque*, *Mal abandonada*, *Cholita serrana*, *Añoranza*, *Orgullo azangarino*, *Q'hantati Ururi*, *Televisivo*, etc.

La participación en FESTIDANZA-2002 en el coliseo cerrado de Arequipa, junto a delegaciones Internacionales de México, Honduras, Ecuador, Bolivia, España, Bélgica y, China; delegaciones nacionales de Ica, Trujillo, Pucallpa, Arequipa, Huancayo; fue el acontecimiento jamás ocurrido para un

conjunto musical de Samán. Al ingresar al coliseo, dos wiphalas⁷⁰ aparecieron de ambos extremos del escenario, luego el retumbar de los bombos y los sonidos de las cañas hicieron emocionar a los asistentes al espectáculo desatando aplausos masivos. Los artistas en escena, concentrados en sus desplazamientos y coreografías se sienten realizados y liberados en su condición andina; alguien gritó con todas sus energías ¡¡FUERZA SIKURI!!

Al año siguiente se repitió la hazaña de la Asociación Cultural *Musuj Illary*, realizando otro viaje a Arequipa, por segunda vez. Ahora sería en forma independiente, sin apoyo de otras instituciones amigas.

Todo un esfuerzo extraordinario para presentarse en las fiestas más importantes de la blanca ciudad. Desde la adquisición de materiales para confeccionar vestuarios, bombos y sikus, es decir, tela, cueros, triplay y cañas, hasta el acopio de víveres para prepararse los alimentos en Arequipa.

Se mandó a confeccionar almillas y chullos. Estos últimos tuvieron un detalle especial, se diseñó unas wiphalas y se pusieron estos dibujos en las orejeras del chullo.

Se confeccionaron 14 bombos nuevos. Cada socio se encargó de fabricar una unidad, desde el cortado del triplay, remojo de cuero, armado de la caja cilíndrica, la confección del anillo, el cocido del cuero al anillo, y finalmente, el armado del bombo.

El profesor y socio Ramiro Arapa Chura, que había estudiado en la Escuela Superior de Música de Arequipa, y con

⁷⁰ La Wiphala es un símbolo de la cultura andina. Es de forma cuadrada, está relacionada con la constelación de la Cruz del Sur; los colores que lleva son los que provienen de la descomposición de la luz solar: blanco, amarillo, naranja, rojo, lila, azul y verde, conocida también como colores del arco iris.

la colaboración de los hermanos Huancollo Machaca, implementó un taller de instrumentos musicales de viento, en especial de sikus, en la casa del socio Juan Huancollo, que era también local de ensayos del conjunto artístico. La colaboración consistió en adquirir esmeril, taladro, cortador, afinador electrónico, medidores de tamaño. Implementado con estas herramientas, Ramiro Arapa, conocedor técnico de los instrumentos musicales, fabricó cinco tropas de Sikus afinadas y con resonadores (hilera secundaria) para la orquestación adecuada y armonización gustativa de los Sikuris de Samán.

En febrero de 2003, en la ciudad de Puno se llevó el "Primer encuentro interregional por la libertad e identidad andino amazónica", organizado por la Federación Campesina de Samán, La Multiversidad MARCA de Arequipa, la Universidad Nacional del Altiplano de Puno, y el apoyo decidido de la Asociación Cultural *Musuj Illary* de Samán y su conjunto de Sikuris. Estuvieron presentes en tal actividad el científico alemán Heinz Dieterich, el exmilitar Antauro Humala Tasso, el académico Edgar Apaza de ARUNACASA, el investigador René Calsín Anco, el autodidacta José Calderón Dongo, el politólogo Héctor Juárez Camargo, el profesor Arrufo Alcántara y muchos otros dirigentes, políticos, estudiantes y profesionales, quienes fundamentaron los nuevos derroteros del Perú y la humanidad en un nuevo proyecto histórico, superior a la democracia formal y economía de mercado.

Se amenizó esta actividad político-científica con melodías alusivas a la identidad de los pueblos, porque el evento titulaba por "la identidad y libertad de la cultura andino-amazónica".

Orgullo azangarino

*Huayño mío que yo canto
recordando a mi tierra
a mi tierra azangarina
pueblo mío donde nací.
Por donde vaya yo gritaré
azangarino ese soy yo
tierra de tradiciones
y tus hijos son poetas.*

*Autor: Francisco Paredes
Porfirio Paredes.*

En el año 2004, se tuvo una grata visita a Samán de parte de la Asociación Cultural "*Trencito de los Andes*" de la República de Italia en la persona de Raffaele Clemente, fue el 27 de agosto cuando reunidos en el local de ensayos del conjunto, se intercambiaron ideas sobre el carácter de los sikuris: la percusión en las melodías sikuri, la armonización universal de la música entre otros aspectos. ¿Quiénes eran "*Trencito de los Andes*"? Es una Agrupación de músicos italianos que vienen trabajando por más de 25 años en la recopilación y recreación de la música andina de países como Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina, etc. Algunas de las melodías que *Trencito de los Andes* grabó en el disco titulado "*Proyecto Pariguana*" son: *Televisivo*, *Celeste*, *Ligero pariguana* y otras melodías que son interpretadas por diversos conjuntos de sikuris en las zonas urbanas y rurales.

En su trayectoria, los Sikuris *Musuj Illary* de Samán, han podido indagar y presenciar la existencia de tradicionales conjuntos de Sikuris en todo el departamento de Puno, de los cuales se ha aprendido la forma de interpretar los sikus, la forma de adquirir y/o confeccionar los instrumentos musicales

e instrumental, la forma de armonizar la melodía a través de los instrumentos, conocer el "corte" o nota en la cual interpretan los sikus, etc. Es decir, fueron referentes necesarios a la hora de interpretar con propiedad la música de los sikuris, por ello se indagó sus repertorios e historias en los tradicionales concursos regionales y encuentros de conjuntos de sikuris y a través de su producción discográfica.

Estos conjuntos tradicionales de Sikuris son:

- Conjunto de Sikuris Q'keny Sank'ayo Huatta-Conima-Moho (1835)
- Conjunto de Sikuris del Barrio Mañazo de Puno (1892)
- Conjunto de Arte Folklórico Sicuris Juventud Obrera de Puno (1909)
- Conjunto de Música y danzas "Qhantati Ururi de Conima-Moho (1913)
- Asociación Juvenil Puno-Lima (1970)
- Agrupación de Zampoñistas del Altiplano de Puno (1973)
- Centro Cultural Melodías de Ilave-Puno (1975)
- Conjunto de Zampoñas de San Marcos de Lima (1977)
- Organización Cultural Armonía de Viento Huj'maya de Puno (1978)
- Asociación Juvenil Puno-Sikuris 27 de junio de Puno (1979)
- Asociación Cultural Sikuris 27 de junio-Nueva Era de Puno (1979)
- Agrupación Cultural de Sicuris Claveles Rojos de Huancané (1980)
- Asociación Cultural Sicuris intercontinentales Aymaras, Huancané (1981)
- Asociación Juvenil Wayra Marka de Juliaca (1982)
- Centro de Expresión cultural Wayra Marka de Juliaca (1982)
- Zampoñas 10 de octubre de Yunguyo (Puno)

Actualmente, en el altiplano puneño existen miles de ejecutantes del siku y centenares de conjuntos de sikuris populares en sus diversas comunidades, barrios, distritos y provincias. Sólo la Federación Regional de Cultura y Folklore de Puno registra más de 50 conjuntos de sikuris a nivel regional que anualmente participan de un concurso para ocupar un puesto en la celebración en las fiestas de la *Virgen de la Candelaria* en el mes de febrero. Estos conjuntos de sikuris tienen su personería jurídica, junta directiva, estatuto y reglamento de funciones, local institucional, lugar de ensayos, plan de trabajo anual, etc. Cada conjunto está integrado por un promedio de 200 personas entre damas y varones.

Como consecuencia del proceso de migración hacia la ciudad capital del país, Lima, los puneños residentes recrearon sus costumbres y tradiciones y formaron también conjuntos de sikuris desde los años de 1970, que llegaron a ser conocidos como *sikuris regionales*. Estos primeros grupos de sikuris en Lima influyeron en otras asociaciones que no son de origen altiplánico, los cuales crearon sus conjuntos de sikuris denominados *sikuris metropolitanos*. En la década del 80 en Lima existían al promediar un centenar de conjuntos de Sikuris. El año 1985, según Dimitri Manga, en Lima existían 69 conjuntos de sikuris, entre ellos 57 correspondían a asociaciones regionales y 12 a sikuris metropolitanos. Estos grupos de sikuris en Lima fueron expandiéndose bajo la influencia de la Asociación Juvenil Puno y sus tradicionales *Encuentros de Sikuris Tipac Katari*.

De la misma forma, en otras ciudades los migrantes puneños establecidos, conformaron sus conjuntos de Sikuris: Arequipa, Tacna, Cusco; aún en otros países: Argentina, Bolivia, Chile, y en otros continentes. En el mejor de los casos conformaron bases de conjuntos puneños en esas ciudades y países.

d. Frente cultural

Las múltiples actividades de los Sikuris *Musuj Illary* de Samán llevadas a lo largo de su existencia hacen entender que esta agrupación actuó como un Frente Cultural de recuperación, defensa y vigorización de las manifestaciones culturales de la sociedad samaneña.

Este frente cultural, abrió un espacio de política cultural en la medida en que las instituciones tutelares no habían prestado ninguna atención al desarrollo cultural de Samán, pues, las autoridades locales no promueven actividades culturales, no hay un teatrín de la cultura activo, no hay biblioteca municipal, no hay ningún medio de información, ninguna edificación llamada casa del maestro o casa campesina, para fomentar tales actividades.

Esta política cultural de los "Sikuris Samán" consistió en el desarrollo de diversas actividades: deportivas, artísticas, intelectuales, sanitarias, académicas, económicas, recreativas, diplomáticas, femeninas, etc., todas orientadas a consolidar una identidad cultural andina de la sociedad samaneña y reconocer la pluriculturalidad de la sociedad contemporánea.

Para solventar parte del financiamiento de esta política cultural, los "Sikuris de Samán" integraron a algunas autoridades municipales y sanitarias; pequeños empresarios y profesionales quienes solidariamente, colaboraron con el desarrollo de las actividades culturales.

Los "Sikuris de Samán" actuaron como frente cultural en la medida en que reivindicaron del olvido, las manifestaciones culturales que estuvieron en proceso de extinción, pues los jóvenes de la época veían estas expresiones culturales como un estigma: Machu Aychas, puli-pulis, el trabajo colectivo, la visita a los monumentos arqueológicos.

Las actividades culturales realizadas, se consideraron como parte del trabajo de un frente cultural, porque fueron expresión de los movimientos sociales de base, del campesinado rural, obreros de pequeñas empresas, de estudiantes y profesores quienes fueron integrantes de los *Sikuris de Samán*. Al mismo tiempo las actividades realizadas fueron en beneficio de los movimientos sociales.

Ese espacio creado por los *Sikuris de Samán* se convirtió en una verdadera universidad de la vida, cuyas funciones eran: crear conciencia crítica de la sociedad andina presionada por la globalización, reivindicación de los sujetos andinos como actores de la historia y dueños de su destino, recuperaron las mejores tradiciones, la solidaridad, la moral y la divulgación de conocimientos científicos y artísticos a las masas indígenas subyugadas.

Hubo una verdadera reivindicación para del distrito de Samán. Los "Sikuris de Samán" fue la bandera de un pueblo olvidado en los confines del territorio andino. ¿Qué gobernante en el Perú sabe dónde queda Samán? A lo largo de la historia republicana de Samán, ¿qué agrupación de Samán expuso junto a las expresiones artísticas internacionales como lo hicieron los "Sikuris de Samán" en Festidanza y vivir intensamente esa experiencia artística? ¿Cuántas agrupaciones artísticas comunales se preocupan por participar en un nuevo proyecto histórico?

Los sikuris es un arte popular que emerge del pueblo, de la comunidad; expresa las vivencias de las personas, de los grupos sociales, la esperanza de los pueblos o la resistencia frente a las adversidades. En ese sentido el arte de sikuris representa la realidad social que vive el campesinado, los trabajadores y estudiantes. Así ocurre en la danza, la música, el vestuario, la coreografía, etc.

Los años 1990 al 2000 fueron una época social difícil para los pueblos del Perú profundo, pues se impusieron procesos políticos, económicos y sociales verticales del neoliberalismo en detrimento de la cultura andina, en detrimento de los sectores populares. En ese contexto se desenvolvió los *Sikus* de *Samán*, y consecuentemente no podía ser espectador, porque el arte es sensible a las circunstancias sociales. Por eso, participó de una ola de resistencia y esperanza que los artistas del mundo reivindicaron el cambio de las condiciones de existencia.

Esta resistencia y esperanza no sólo ocurre en el Perú de los 500 años de invasión, sino también a nivel mundial. Grupos extranjeros de arte, en particular de música se pronunciaron al respecto:

Las sirenas infunden miedo y llaman la atención

Es tiempo de dar un golpe de timón y cambiar de dirección...

Es tiempo de aprovechar la oportunidad y hacer omisiones...

Evacuación... evacuación

Es tiempo de dejarlo todo y abandonar las funciones asignadas

Es tiempo de sembrar las semillas de la reconstrucción...

No es tiempo; no es tiempo para dar marcha atrás.⁷¹

⁷¹Pearl, Jam (2000) Binaural Discografía.
108

III

El proceso artístico de Sikuris de Samán

A. Producción del arte sikuri

Orquestación general

Por el momento, describimos la distribución de notas y sonidos de manera empírica, es decir, la distribución de los instrumentos en el conjunto de Sikuris de Samán y está constituida por octavas:

Suli, los sikus (pequeños)

Malta, los sikus (medianos)

Sanja, los sikus (grandes)

Esta es una distribución básica, pero simple de los sikus, la que al iniciar el aprendizaje de las melodías interpreta el conjunto.

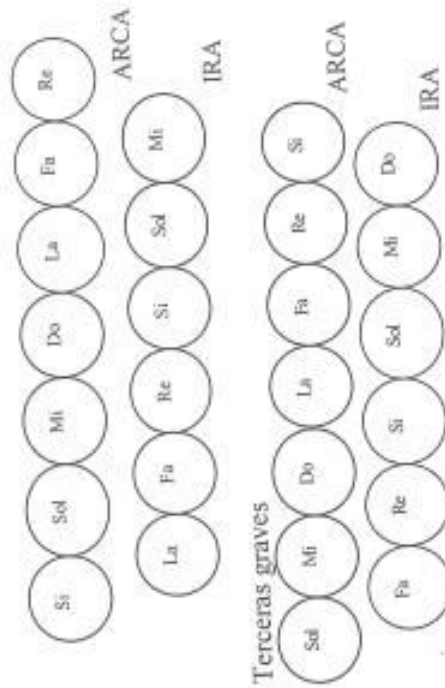
Las *malta*s son la voz central o los instrumentos medulares de los sikus y el de mayor número en la interpretación de una melodía. Generalmente, su manejo musical está encargada a las personas que conducirán a la orquesta sikuri, a los que afirman el estilo y también a los integrantes que aún no interpretan adecuadamente la melodía.

La distribución de los instrumentos está condicionada estética y estratégicamente, es decir, no cualquiera maneja determinado instrumento. Las *sarjas* son instrumentos del doble de tamaño que las *malta*s, una octava más; la manejan las personas que tienen gran capacidad para soplar y opacar algún

otro sonido que no sea parte de la melodía del conjunto. Los *suli*, una octava menos que las *malta*, se destina a las personas más hábiles en la interpretación melódica; para cuando se confronten dos conjuntos de sikuris, los *sulis* puedan sobresalir melódicamente. André Langevin tiene una forma particular de describir la distribución de sikus en el caso del estilo *khantu*.⁷²

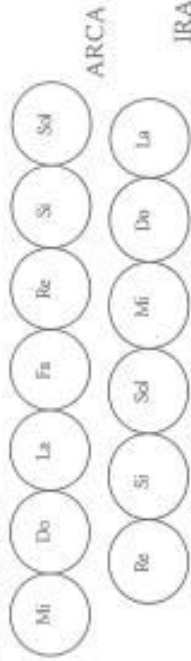
Cuando el aprendizaje en el manejo de los sikus es avanzado entonces se inicia la armonización:

Suli: (primeras), Terceras y quintas
 Malta: (primeras), Terceras y quintas
 Sanja: (primeras), Terceras y quintas
 Primeras o básica



⁷² "Los ejecutantes de suli son considerados como la "vanguardia" sobre la cual siempre es fácil apoyarse para no perder la melodía cuando otro conjunto se acerca peligrosamente. Por lo tanto, hay que contar por lo menos con un par de excelentes músicos en estos puestos"

Quintas graves



Y si la orquestación y el dominio de los sikus son más avanzados, hay varias formas de armonizar según los géneros de interpretación musical del Siku:

- Sikuri, Italaques, K'antus, K'otos, etc.
 Suli: Primeras, Terceras y Quintas
 Malta: Primeras, Terceras y Quintas
 Sanja: Primeras, Terceras y Quintas
 Toyo: Primeras, Terceras y Quintas
- Sikuris Taquile y Sikuris Amantani
 Uñas: Primeras
 Sulis: Primeras
 Malta: Primera
 Sanjas: Primeras
- Ayarachis de Sandia y K'eni Sankayo
 Suli: Primera y quinta
 Malta: Primera y quinta
 Sanja: Primera y quinta
- Ayarachis de Paratia-Lampa
 Suli: Primeras
 Malta: Primeras
 Sanja: Primeras

d. Chiriguano

Tayka (sanja): Primeras

Ankuta (malta): Primeras

Como se sabe la armonización, depende, además del estilo, de la cantidad de músicos y calidad de los guías conductores del conjunto musical. Por eso, en cada caso y circunstancia la armonización es variable.

El conjunto de Sikuris Samán, tenía otra tropa de sikus con armonización de terceras y quintas agudas, es decir, al sentido contrario de la armonización normal. La melodía resultaba agradable, sin embargo, no se ha intensificado esta forma de uso de la armonización en el conjunto. Con esta armonización se interpretó huayños como: *Añoranza, Orgullo azangarino, 29 de setiembre, Cholita serrana, Así es el huancaneño, Mal abandonada*, etc., casi se llegó a increíbles experiencias estéticas de goce y realización, incluso se llegó a interpretar algunas melodías del repertorio de *Trencito de los Andes*.

La afinación y los resonadores de los sikus

El conjunto de Sikuris en su segunda etapa equipó un taller experimental de elaboración de instrumentos musicales. El profesor de música Ramiro Arapa Chura fue el encargado de fabricar los instrumentos musicales para el conjunto, por sus conocimientos profesionales de música, como sus estudios realizados en la Escuela Superior de Música Luis Dunker Lavalle de Arequipa.

Tarde y mañana, en los meses que el conjunto de Sikuris tenía presentaciones, el socio Ramiro fabricaba los sikus. Se había adquirido el material bruto, cañas de bambú, de la ciudad

de Juliaca, tropas y tropas de sikus salían del taller, y siempre cada siku fue probado por los socios del conjunto para comprobar la afinación adecuada.

El socio Ramiro adquirió una afinadora cromática, y caña por caña, comprobaba el sonido con la afinadora. Este instrumento tiene un marcador que recorre como las agujas del reloj, cuando se sopla adecuadamente emiten un sonido y llega a un límite que corresponde a una nota musical.

En ese entonces, la mayoría de los conjuntos de sikuris no afinaban sus sikus, porque las compraban del mercado, y la construcción de las tropas de sikus del mercado se realiza generalmente de manera empírica y al oído solamente, es decir, al cálculo del constructor; o tenía una medida artesanal hecha a base de unas varitas o bastoncillos para introducir en la caña, y cuando se hundía a determinada profundidad al tamaño de la vara se decía que el tubo de la caña ya estaba bien para producir un sonido y su nota musical correspondiente.

Ramiro Arapa, propuso dos cortes de tropas de sikus, es decir, dos tipos de instrumentos para las presentaciones, esto con el fin de experimentar la diferencia existente entre ambos y saber cuál de los dos cortes era más agradable a nuestros oídos. Estos cortes fueron de número 26,50 y 28. Los grupos de sikuris del Altiplano, no muestran el número de corte de los sikus con que interpretan, porque es como develar el secreto de su vida, y hacerlo conocer sería no tener estrategia musical.

Por otro lado, el socio Ramiro fabricaba los sikus con resonadores o con "carga", como vulgarmente se dice. Los resonadores son las cañas secundarias que están ubicadas al lado de la caña principal o nota principal.

¿Cuál es la función de la caña secundaria? En muchos conjuntos de sikuris se dice "para no desperdiciar el aire que

emite el músico al momento de soplar", de tal forma que todo el aire debe ser aprovechado por el instrumento y pueda emitirse un sonido agradable, denso y sin vacíos. El conjunto de sikuris de Samán usó este tipo de sikus con resonadores porque parecía seguir este patrón, pues la emisión de sonido era agradable al oído, al mismo tiempo un aporte actual a la emisión de melodías en los sikus.

Sin embargo, el investigador José Pérez de Arce, sostiene que los resonadores es una herencia milenaria y con funciones rituales. Es decir, los sikus con resonadores vienen de tiempo inmemorial. Las antaras Nazca y los sikus Wari ya poseían los resonadores que producían sonidos rajados. Todo ello lo harían con fines rituales, puesto que los resonadores amplían la especial función sonora.⁷³

Los guías IRA y ARCA

Un conjunto medular de sikuris está integrado por doce pares de sikus, es decir, 24 músicos, con sus respectivos instrumentos. A este número de músicos e instrumentos se denomina *tropa*.

El conjunto orquestal de Sikuris o la tropa, se establece alrededor de la figura de los guías quienes conducen la interpretación de las melodías, dan la voz de inicio, establecen la velocidad de las melodías, los cambios de tema y, la finalización de la pieza musical. Tiene un vasto conocimiento del repertorio musical, del afinamiento de las cañas, de la armonización musical; tiene autoridad para organizar la orquesta. "*El rol del guía... requiere tacto y paciencia, la*

⁷³ Pérez de Arce, José (1993) Sikus. En: Revista Andina, Año 11, N° 2, diciembre. Pág. 473-479.

persona debe merecer respeto por su habilidad, pero él mismo no la puede enfatizar públicamente"⁷⁴, es decir, las cualidades conductoras de los guías son discretas. Los guías son dos personas, para cada parte del siku: Ira y Arca

Los géneros de Sikuris

Según los avances de las investigaciones sobre la familia de los sikuris de parte de las diversas instituciones culturales se presenta cada vez un número mayor de géneros o variedades de interpretación musical con Sikus. Entre ellas tenemos:

Sikuris K'antus
Sikuris de Taquile
Sikuris de Amantani
Sikuris Imillanis
Sikuris Chiriguano
Sikuris Ayarachis de Sandía
Sikuris Ayarachis de Lampa
Sikuri (Huayño)
Sikumoreno o zampoñada (diverso)
Sikuris Italaque
Sikuris K'otos
Sikuris Soldado palla-palla
Sikuris K'eny Sankayo.

⁷⁴ Tomás Turino, La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del sur del Perú, en: Música danzas y máscaras en los Andes; Lima, 1993. Editor, Radí Romero, PUCP, Instituto Riva Agüero, proyecto de preservación de la música tradicional andina. p. 79.

Las danzas interpretadas

Sikuris K'otos

Es una danza propia de la zona de Huancané, representa la actividad de los comerciantes del maíz. Se baila en Conima, Huatta, Huayrapata, Cojata, etc.

Traje de mujeres:

Ojotas, centros, pollera negra larga, chaqueta negra, faja, incuña, llijlla cruzada (conteniendo choclos y wiphala blanca), sombrero, chuspas, almejas, trenzas, tacho de cerámica.

Traje de varones:

Ojotas, pantalón negro, faja, chuspa, almilla blanca, poncho de llijlla, llijlla cruzada (conteniendo choclos y wiphala), chullo rojo, sombrero.

Sikuris Italaque de Camacho-Bolivia

Traje de mujeres:

Sombrero, chaqueta negra, faldón, enagua, ojotas, faja, incuña, chuspa, trenzas.

Traje de varones:

Cono con plumas o penacho, chullo rojo, poncho, faldellines, ojotas, medias, faja, chuspa, almilla blanca, pantalón negro.

Sikuris Santa Cruz de Taquile

La danza sikuris de Taquile es similar a los imillanis, quinceañeras que se dan a conocer por primera vez a la comunidad como muestra de que ya están maduras para

enrolarse en la vida pública. Los movimientos corporales y los pasos muestran sensualidad, majestuosidad, así como la coreografía describe la realidad cosmogónica andina. Las melodías Taquile son pujantes, juveniles y afirmativas.

Traje de mujeres:

Pollera negra, centros blancos, blusa blanca y jubón negro adornados con espejos, pañolón multicolor, faja multicolor, abanico de color arcoiris, trencillas, ojotas, sombrero con plumas multicolores, chuspa.

Traje de varones:

Pantalón negro, almilla blanca, faja multicolor, chaleco negro, ojotas, chullo rojo, sombrero con plumas multicolores, chuspas pequeñas, etc.

Sikuris de la isla de Amantani

Muy similar a la música de la isla de Taquile, con la diferencia de que es mucho más pujante, juvenil y afirmativa.

Traje de mujeres

Pollera negra, centros blancos, blusa blanca y jubón negro adornados con espejos, pañolón multicolor, faja multicolor, abanico de color arcoiris, trencillas, ojotas, sombrero con plumas multicolores, chuspa.

Traje de varones

Pantalón negro, almilla blanca, faja multicolor, chaleco negro, ojotas, chullo rojo, sombrero con plumas multicolores, chuspas pequeñas, etc.

Sikuris Ayarachi de Paratía

Expresión musical de un rito andino, fúnebre, doloroso y marcial. Las melodías parecieran que representarían la resignación, el lamento, la serenidad, y ritualidad frente a un gran acontecimiento de tribulación.

Traje de mujeres

Sombrero tipo montera adornadas con cintas de colores, pollera negra, chaqueta o jubonilla oscura con bordados en el pecho y en las mangas, chuco parecido a un velo de novia, lijlja, ojotas hechas de cuero de llama.

Traje de varones

Sombrero con alas amplias en su diámetro y con plumas de suri y adornados con espejos, chullo, pantalón negro apretados hasta la rodilla y hacia abajo tienen una abertura hacia atrás, saco negro o "chamarras" adornadas en las bocamangas, pañolón blanco por la espalda, zapatos especie de ojotas hechas de cuero de llama.

Sikuris soldado palla-palla

En alusión a las tropas del mariscal Andrés Bvelino Cáceres por la guerra con Chile, el soldado palla-palla es una música marcial, que se danza con movimientos oscilantes del tronco de manera vigorosa y alegre. En escenario, la presentación de una batalla tiene tres ritmos diferentes: a) marcha, con entrada marcial; b) ritmo ligero y llamativo, denominado tipitiri y c) huayño ligero, que es el fin de fiesta.

Sikuris K'antu de Charazani-Bolivia

Se trata de un ritmo con fuerte acento prehispánico que se originaría en las danzas incaicas. "Se caracteriza por ser lento y ceremonioso, y por las pausas que encierran cada frase musical". Actualmente, la melodía K'antu proviene de esta zona de los Kallawayas que son curanderos y sanadores trashumantes de Charazani.

Traje de varones

Sombrero blanco, chalina blanca, poncho de nogal, pantalón negro, ojotas, incaña, faja multicolor.

Traje de mujeres

Sombrero blanco, blusa blanca, chaqueta negra, polleras negras, enagua, ojotas, incaña, faja multicolor.

Huayño o Sikuri

El altiplano peruano es una zona de especial riqueza melódica del género musical del huayño. Son interpretadas con instrumentos de cuerda, aerófonos de metal y siku. Cuando son interpretados con este instrumento de flauta de pan, la melodía se denomina Sikuri. Este es el equivalente de huayño. En Puno es el nombre que indicamos, pero en otros lugares del Perú se conoce como huayño, chuscada, san juanito, etc.

En el Perú, el huayño es el género musical símbolo de la música andina. Al respecto Arguedas lo dice: "El huayño anónimo en cuyos versos está el corazón del pueblo, desnudo y visible, el wayno del norte y del sur, del oeste y del oriente, de la quebrada y de la puna alta; el inicio de la puna grande, solitario, aislado y dominado por la fuerza y la imagen que en su interior guarda el espíritu de los apus (montañas)". "El huayño es, pues, canto universal del Perú indio y mestizo. Ha

sido su voz y su expresión más legítima a través de todos los tiempos".

El repertorio musical mayoritario del conjunto de Sikuris *Musuj Ilary* estuvo conformado por huayños o Sikuri, en especial en la segunda época, porque los estilos particulares de los Sikus quedaron en la zona de origen de esta música. Cuando los sikus son llevados a los centros urbanos o las ciudades, aquellos estilos que representan la labor campesina resultan descontextualizados de su medio y es bastante complejo recrearlas para el público oyente, con el consecuente peligro de tergiversar dicha música y danza.

Y es precisamente en el sikuri o huayño la posibilidad musical de armonizar y distribuir voces con una riqueza estética extraordinaria.

Ritmo postrero

*Este es el ritmo postrero
Sigamos bailando cholita
Quizás el año venidero
Me encuentre
En una tumba descansando
Tal vez olvidado
Ya comido por los gusanos*

Autor: Gaspar Aguirre

Así es el huancaneño

*Así es el huancaneño
Así es su alegría
De noble jarana
Alma de acero*

120

*Raza de rebeldes
Muy alegres*

*Ya de madrugada
Muy unidos
Festejamos la fiesta de la cruz*

*Al compás de su arte
De notas que nacen
Del sikuris*

Autor: Luis Morales

29 de setiembre

*Un 29 de setiembre
yo te he conocido
al compas de las melodias
de nuestro sikuri*

*En las visperas de San Miguel
al pie de su altar
juraste ser mi compañera
recuerdo imborrable*

Fuente: Centro Musical Moho

Huacchapuquito

*Huacchapuquito me llaman todos
Porque no tengo padre ni madre
Solo, solito habia quedado
En este yermo del altipampa
Por eso cuando la noche llega
Mi voz doliente la elevo al aire*

121

*Mis tiernas alas agito al viento
En busca de mis queridos padres*

*Que voy hacer, soportaré
La amarga vida que estoy pasando
Pucuy pucuy siempre diré
Llamando a mis queridos padres
Apíadate, cielo, de mí
Si eres divino y leal
Sácame de esta orfandad
Te pago mi corazón*

Autor: Zacarías Puntaca

La Wiphala

Es un símbolo andino a manera de una "bandera" que se usa para flamear en el aire durante una presentación artística de los sikuris de Samán. Tiene la forma cuadrada dividida en 49 cuadrados, tipo ajedrez, coloreada con los 7 colores de la descomposición solar: blanco, amarillo, naranja, rojo, lila, azul y verde. El eje central es de color blanco.

b. Distribución del arte sikuri

Las motivaciones de presencia de los Sikuris de Samán en actuaciones artísticas fueron las actividades costumbristas, es decir, ocurría de época en época, no muy cotidiano; para ello el anuncio noticioso es a través de la comunicación oral de las personas involucradas.

Los espacios de difusión de los Sikuris de Samán son las que fueron inmemorialmente: las plazas públicas, las calles, los parques recreacionales, los patios de las instituciones educativas, los estadios deportivos, los coliseos de espectáculos, los bordes de las chacras y ríos, explanadas de los

122

cerros, etc. Esta condición de difusión de los sikuris es desarrollada por las cualidades masivas de los conjuntos de Sikuris, dada la gran cantidad de integrantes.

El uso de estos espacios ocurre en fiestas patronales, celebración de aniversarios institucionales, certámenes artísticos, ceremonias rituales, amenización de matrimonios, cumpleaños, corte de pelo, etc.

Las motivaciones que llevan al conjunto de sikuris a realizar la difusión en estos espacios abiertos son en cumplimiento a invitaciones efectuadas por instituciones municipales, educativas, gremiales, folklóricas y sanitarias. Al mismo tiempo, atendiendo a compromisos especiales contraídos con personas particulares.

Espacios de irradiación de los Sikuris de Samán

Pasacalles en Juliaca y Arequipa (desplazamiento por las calles)

Certámenes artísticos en Samán (Escenarios naturales enmarcadas para ello)

Aniversarios institucionales en Samán (patio de las instituciones)

Fiestas patronales

Acompañamientos fúnebres

Ensayos internos en Samán (salón institucional)

Pocas veces se ha interpretado en auditorios, salas de concierto, radioemisoras, televisoras, etc. En estos espacios se usa generalmente instrumentos electrónicos de difusión como son micros, amplificadores, parlantes, filmadoras, cámaras fotográficas, grabadoras, etc. Esta forma de difundir es propia de las sociedades capitalista-industriales, donde los artistas son en un número reducido y especializado. Otros conjuntos de

123

sikuris urbanos o ciudadanos hacen uso de los espacios telecomunicativos.

A parte de ello en estos espacios de difusión artística los Sikuris son poco aceptados por su condición de ser un arte "indígena" del campesinado y consecuentemente, marginal. Si logra penetrar en estos espacios es por su carácter reivindicativo promovido por los estudiantes universitarios. En el mejor de los casos, si se llega a estos espacios es para realizar invitaciones musicales para actividades, saludos por aniversario y convocatorias a certámenes artísticos. El conjunto de Sikuris de Samán solicitó esos espacios, con el fin de promocionar la cultura.

También es justificable esta falta de presencia en esos escenarios descritos porque en la localidad donde se desenvuelve el Conjunto Sikuris de Samán, no se cuenta con estos espacios cerrados; ya sea coliseos, radioemisoras, televisoras o salas de concierto.

c. Consumo estético del Sikuri

El público consumidor del arte de los Sikuris es una población relacionada con las costumbres e historia andinas, cuya preferencia no es exclusiva, sino una aceptación múltiple de todos los géneros musicales tradicionales existentes en el altiplano y los modernos géneros musicales no sólo de la región sino a nivel nacional e internacional.

A pesar de que los Sikuris es una expresión musical milenaria, no toda la población prefiere consumir o percibir este arte, muchas veces es relegado por los campesinos de la zona. Más aún, la juventud de este tiempo no escucha, sino de manera esporádica y espontánea; más bien consume música salsa, chicha, rock, tecno, etc.

Últimamente, en las fiestas patronales de la localidad, la población prefiere las bandas musicales de instrumentos de bronce, y las danzas con traje de luces. La juventud busca las orquestas modernas con instrumentos electrónicos y música de moda. En ese espectáculo de música más "movida", los sikuris resultan una expresión "seca" y aislada, con poco público consumidor.

Sin embargo, para apreciar cualquier arte, los consumidores deben conocer su lenguaje artístico. De modo que cuando una persona asista a una sesión perceptiva de melodías va premunido de una historia de ese arte y la recepción con sentido estético.

En ese sentido, los especialistas de música sikuri, más bien dan una prioridad para apreciar cualquier presentación artística del Conjunto de Sikuris. Estos especialistas son aquellos que han practicado sistemáticamente el arte de los instrumentos de Sikus, los estudiosos de esta expresión musical, los difusores de esta manifestación artística, los músicos profesionales intérpretes de otros géneros musicales, etc.

Para estos conocedores de música con Siku, una melodía resulta "agradable" cuando la orquestación de la tropa de sikus se realiza de manera adecuada y la armonización conveniente y con instrumentos afinados para cada género de sikuri. En ese momento de la emisión de la música, el receptor se emociona y siente cubrir una necesidad estética de sensibilización humana y goce estético.

El verdadero disfrute del arte aún no se ha dado en la sociedad, porque la agitada labor del hombre no le ha permitido la real valoración estética de la música y de la danza de los sikuris, aunque algunos pocos han entendido la naturaleza del disfrute estético que lleva a mundos libres a la persona que experimenta la música sikuriana, y en un momento dado de la

interpretación musical, desde lo más hondo del alma humana sale un grito ¡FUERZA SIKURI!!, expresión de júbilo, goce, aprecio y valoración estética.

En otros espacios diferentes a los irradiados a los Sikuris de Samán, la experiencia estética es intensa. Sobre todo el campesinado de Huancané, una vez que haya entrado al proceso de audición de la música de sikuris, inicia un proceso de intenso disfrute, vive enérgicamente a través de la danza, se olvida de todo, para él sólo existe la melodía del sikuri, es un mundo de realizaciones oceánicas, expresión de sentimientos suprahumanos. Es posible escuchar en estas personas decir "los sikuris son mi vida" o "doy mi vida por los sikuris".

En otro momento instintivo del conjunto de Sikuris de Samán, en alguna noche de luna, junto al río, oír una melodía sikuri es sideral y cósmico que nos transporta imaginariamente a mundos desconocidos.

Samanaña

*Samanaña pretenciosa
vuelve a mi tierra
de encanto incomparable
recordando nuestra infancia
las calles, la plaza, el puente
testigo de mis amores*

*De regreso a mi tierra
vengo a cantarte
en esta noche serena
con el corazón más grande
la estudiantina te canta
en tu fiesta, samanaña*

*Autor: José Subia Cortés
Estudiantina Azógaro*

126

Ramis

*Entre las flores de mi jardín
Hortensia, eres la más preferida
por eso yo te quiero
Tomaremos una copa
brindaremos otra copa
sauseja engañista
thantha normalista*

*Hortensia tu eres la más preferida
por eso yo te quiero*

Autor: Augusto Portugal Vidangos



Machu Aychas de Musuj Illary

127

III FILOSOFÍA SIKURI

El Instituto Nacional de Cultura de Perú, declara *“...patrimonio cultural de la nación al ‘SIKU’; instrumento musical producido por la cultura Aymara...”*⁷⁵. Este veredicto fue el resultado de varias gestiones y sustento teórico que la Asociación Juvenil Puno presentó el año 2001, como proyecto de ley al Congreso de la República. El parlamento, el año 2003, luego de una discusión lo derivó al INC, para su correspondiente resolución, que fue dada, por el entonces director del INC, Dr. Luis Guillermo Lumbreras.

Sabemos que los aimaras se han establecido en el altiplano de Puno sólo hace 800 años atrás. Migraron de otras regiones céntricas del Perú en el siglo XI d. C. De manera tal que, subsisten dudas de que esta “cultura” sea la creadora de los sikus.

El investigador René Calsín Anco, sostiene que cuando se creó la agricultura en el altiplano, también en ese momento se originó el instrumento en mención. Esto correspondería a la cultura Pukará, (500 a. C. - 500 d. C.) “...el siku es indiscutiblemente un legado Puquina y en sus inicios se caracterizaba por ser un instrumento pequeño. Desde ese tiempo, el siku formó parte de la cultura altiplánica”⁷⁶. Los

⁷⁵ Resolución Directoral Nacional N° 824/INC. Lima 14 de noviembre de 2004.

⁷⁶ René Calsín Anco, Siku, un legado Puquina, en Pandilla puneña; revista, N° 10, Juliaca, primera quincena del 2008. p 15.
128

argumentos de Calsín Anco indican, que la palabra siku es de origen Puquina, que significaría chico; sin embargo, no ha presentado ninguna evidencia arqueológica. El artesano Edwin Loza, en comunicación personal, el año 1996, sostenía que en las excavaciones de la antigua ciudad de Tiwanaco se habían encontrado flautas de pan hechos de hueso de camélidos.

Américo Valencia Chacón planteó que el origen de la actual flauta de pan está entre dos culturas: Moche y Nazca. Más aun, sostiene que unos personajes macabros, los despellejados, ejecutaban el instrumento con fines rituales. Presenta como pruebas los dibujos existentes en las cerámicas de esas culturas.

Prácticamente el origen de los sikus, resulta un debate. Posiciones distintas sustentan los fundamentos de sus hipótesis, unos con evidencias, otros sin evidencias, y las hay también quienes presentan evidencias superadas.

La arqueóloga de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Ruth Shady, en el año 2005 presentó avances de sus investigaciones sobre la ciudad más antigua de América y uno de los focos civilizatorios del mundo; entre los hallazgos mostrados por la científica tenemos quipus, flautas, y flautas de pan que ejecutarían entre dos personas, es decir, en Caral existieron sikus, de dos, tres y cinco cañas. Estos y, otros datos nos permiten superar las hipótesis de Calsín Anco, Valencia Chacón y del INC.

Todos estos argumentos nos da a entender que el instrumento musical del siku es patrimonio cultural de la nación, base de la identidad musical del Perú y de América, al margen de que sea Puquina, Aimara, Nazca o Caral. Es el más antiguo de entre las flautas de pan en toda la América. Más aún delinea, un único trabajo que todos los conjuntos de sikuris del

Perú deben llevar adelante, al margen de exclusividades, exclusiones, divisiones y rechazos.



Flauta de Pan de Caral

La sociología, la antropología, el arte y la historia se han manifestado que los Sikus son instrumento símbolo en toda la América.

Sin embargo, cabe destacar la presencia de los Sikuris en el altiplano en los últimos siglos. Y ello nos lleva a preguntar, por qué el altiplano peruano es el asiento natural de esta música milenaria, por qué a partir de Puno se expandió los sikuris en el Perú a fines del siglo XX.

Tiene que ver con lo que Noam Chomsky descubrió el origen del "problema del indio" como remoción forzada de los verdaderos descubridores de América por parte de los invasores europeos. Los invasores dieron tres posibilidades a los originarios de América: a) someterse al trabajo forzado para los europeos, b) enfrentarse y ser exterminados o c) verse marginado hacia hábitats inhóspitos, para no ocupar tierras fértiles y con la esperanza de sucumbir, y desaparecer ante las circunstancias adversas.⁷⁷

Luego de la invasión europea, la cultura milenaria del Perú se refugió en los lugares inhóspitos como la meseta y región

⁷⁷ Heinz Dieterich (1998) Noam Chomsky habla de América Latina y México; México, Editorial Océano. Pág. 172.

altiplánica que linda sobre los 4000 msnm. Sin embargo, no sucumbió ni desapareció, sino más bien resistió las circunstancias adversas del tiempo. Consecuentemente, la cultura y la música de los sikuris pudo mantenerse vivo en esta meseta altiplánica, junto al habitante originario conocedor profundo del medio.

Por otro lado, Luis Guillermo Lumbreras dirá que el invasor europeo fue incapaz de dominar la compleja geografía de los andes y la amazonía. "*Somos el resultado de la incapacidad de los europeos de dominar las condiciones de existencia nuestras*", por eso estamos como estamos. Precisamente, no pudieron dominar ni comprender el arte sikuri, que fue apilándose de acuerdo al medio durante milenios en este territorio altiplánico.

Filosofía

Al margen de consideraciones técnicas en el manejo melódico del instrumento, es decir, del diálogo bipolar que plantea Valencia Chacón, el siku encierra profundas bases filosóficas que, a lo largo de su evolución fue expresando una concepción del mundo de la cultura andina.

Una forma de demostrar que en la antigüedad se desarrolló una concepción filosófica son los vestigios arqueológicos-artísticos en las cuales los pueblos plasmaron sus concepciones del mundo. Uno de esos vestigios son los sikus, dada su antigüedad y vigencia actual.

Muchos filósofos sostienen que los pueblos dejan en las obras de arte su concepción del mundo, cuando no pueden hacerlo por otros medios: "*En las obras de arte los pueblos han depositado sus pensamientos más íntimos y sus más féculdas intuiciones. Muchas veces las bellas artes son la llave única*

que nos permite penetrar en los secretos de su sabiduría y en los misterios de su religión⁷⁸

En el caso de la cultura andina el arte es prometedor para indagar el problema de la filosofía, puesto que la gran discusión es que dicen los 'Inkas y las sociedades preinkaicas no tuvieron una concepción filosófica debido a la falta de escritura'. Sin embargo, posee una riqueza artística que puede llevarnos a conocer su concepción científica y filosófica. Mariátegui se pronuncia sobre este tópico: "Por lo que toca a la cultura *inkaica*, bien sabemos que fue la obra de una civilización mejor dotada para la creación artística que para la especulación intelectual. Si nos ha dejado, por eso, un magnífico arte popular, no ha dejado un *Rig Veda* ni un *Zend-avesta*".⁷⁹

Ya está demostrado que los sikus tienen una antigüedad de 5000 años, es un instrumento símbolo de la América por tener cualidades extraordinarias y únicas en el mundo musical. Esta característica hace que los sikus sean depositarios de una concepción filosófica, en el sentido de entender la existencia y de cómo se genera la vida.

Los Sikus consisten en dos filas de hileras que forman la unidad del instrumento. Una de las hileras se denomina, Ira y, la otra, Arca. Sólo de la interacción sonora que realizan el hombre de la Ira y la Arca es que se produce alguna melodía. Sin embargo, no es cualquier interacción de las dos hileras del instrumento, sino, de una interacción dinámica que produce la melodía sikuri.

El sonido del sikuri debe ser como uno solo, como que no surgieran de dos hileras, sino de un único instrumento. Pero

⁷⁸ Hegel, J. G. F. (1908) Estética, Madrid, Daniel Jorro editor. Pág. 6.

⁷⁹ Mariátegui, J. C. (1980) Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana; Lima, Editorial Amauta. Pág. 169.

tampoco, un único instrumento puede generar el sonido del sikuri, sino sólo dos instrumentistas que la dan la energía necesaria. La tradición musical de las actuales comunidades de Huancané o de Moho afirma de que la melodía debe "sonar como un solo instrumento".⁸⁰

Más aun, la interacción de las dos hileras de sikus produce un sonido denso. "Cada ejecutante de flauta de pan fusiona brevemente su sonido con el inicial de su compañero, no permitiendo por lo tanto 'huecos' en la melodía".⁸¹ Esa es la esencia de la filosofía del Siku.

Esta concepción de la existencia de dos partes principales en un solo ser, se encuentra en la concepción de las comunidades andinas. En una comunidad existe dos sectores con la misma denominación: Huichay Jaran y Huray Jaran, en realidad no son dos comunidades, sino sólo una, la comunidad de Jaran. De la misma forma, en Samán, la comunidad de los Muni: Muni Grande y Muni Chico, en su época de apogeo debieron ser sólo una comunidad.

En la dinastía incaica podemos apreciar la misma configuración de dos entes, formando un todo: hanan Cusco y hurin Cusco. En el mundo de la mitología andina podemos encontrar también atisbos de esta concepción, por ejemplo, aquella recuperada por José María Arguedas: "el zorro de arriba y el zorro de abajo".

Obviamente, esta concepción del mundo representado en los sikus, no es actual, sino parte de una antigua filosofía andina; similar a lo que habría ocurrido en otras civilizaciones.

⁸⁰ Tomás Turino, La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del sur del Perú. En: Música, danzas y máscaras en los Andes; Lima, 1993. Editor, Raúl Romero, PUCP, Instituto Riva Agüero, proyecto de preservación de la música tradicional andina. p. 74.

⁸¹ *Ibid.*

En la filosofía china encontramos los conceptos de la dialéctica del Ying y del Yang. La filosofía antigua griega también se encuentra este par dialéctico o la oposición de dos entes en un mismo proceso; nos referimos a la dialéctica del filósofo Heráclito: "...lo opuesto o lo enemigo es útil, y de las cosas diferentes nace la más bella armonía. Todo se produce según discordia"⁸².

Analizamos el tema desde el punto de vista de la lingüística andina, es decir, a partir de los actuales idiomas del Runa Simi y del Jaqi Aru (comúnmente conocidos como voz de gente quechua y aimara).

Cabe el mérito a Américo Valencia Chacón haber formalizado el título "*Jaktasiña irampi arcampi*", pero sólo a manera de técnica musical del diálogo consistente en "*confeccionar las frases musicales que componen una melodía nota a nota, mediante un íntimo diálogo, la alternancia de sonido o grupos de sonidos hecho por dos instrumentos...*"⁸³.

Jaktasiña irampi arcampi (aimara), es la frase filosófica que los sikus representa en la cultura andina. Traducido al español significa estar de acuerdo entre la Ira y el Arca o ponerse de acuerdo entre el "macho" y la "hembra". Ira es el "macho" y, Arca es la "hembra".

Jaktasiña es engendrar, generar vida, principio biológico, Irampi, es el que conduce a alguien; *arcampi*, es el que sigue o responde a quien conduce. De lo cual se desprende que JAKTASIÑA IRAMPI ARCAMPI es engendrar a partir de la interacción Ira y Arca, en el cual IRA es el que conduce y ARCA es el que recepción. Esta es la concepción filosófica

⁸² Heráclito, Parménides, Empédocles (s/f) La sabiduría presocrática. Arequipa, Editorial San José. Pág. 13.

⁸³ Américo Valencia Chacón (1982) *Jaktasiña irampi arcampi*, Lima, Separata del "Boletín de Lima" N° 22, julio y N° 23, setiembre. Pág. 2.

vital de la filosofía antigua andina. De manera similar conceptuaba la vida la filosofía griega de Heráclito, que surgía de la interacción de opuestos.

De la misma forma en el idioma runasimi podemos interpretar esta concepción del mundo. En el quechua los sikus son conocidos como PHUKU. El estudioso Enrique Cuentas Ormachea, hace alusión de la misma concepción del mundo de los phukus; pero esta vez en un género del sikuri denominado AYARACHI. El par de phuku está formado por la Ira y el Khati; Ira es el que conduce, y Khati es el que sigue⁸⁴.

Tan discutida fue el tema de la existencia de una filosofía prehispánica que los detractores sostenían la ausencia de una concepción del mundo sistemática. Esta tesis indirectamente apoyada por la carencia de escritura entre los inkas, hacía concluir que no hubo filosofía en la antigüedad peruana. Sin embargo, la arqueología es uno de los medios para poder rebatir aquella tesis y es la que nos da argumentos para fundamentar la existencia de un pensamiento filosófico entre los antiguos pobladores del Perú.

⁸⁴ Cuentas Ormachea, Enrique (1982) El Ayarachi: expresión musical de un rito autóctono. En "Boletín de Lima", N° 20, Año 4, Lima, Marzo. Pág. 87.



Diálogo musical milenario

Sin ser especialista en la materia, Ruth Shady, supone que, desde el inicio de la civilización en el Perú, se dio una concepción filosófica en los andes. Lo mismo piensa el arqueólogo Luis Guillermo Lumbreras que, por lo menos en el tiempo de los Incas, existió un pensamiento filosófico. El profesor Víctor Mazzi Huaycucho⁸⁵, tomando como referencia al cronista Felipe Huamán Poma de Ayala, afirma que los amautas eran los filósofos conocedores del trayecto de las estrellas, el sol, la luna, los ciclos agrarios, el clima, de los quipus, la genética, la medicina, etc. De la misma manera el filósofo Emilio Choy dirá que "el reino cusqueño pre-imperial llegó a conocer el principio del macho y de la hembra... a lo

⁸⁵ Mazzi Huaycucho, V. (1994) Presentación de Juan Yumpa; Lima, Ediciones Kollana.

masculino estuvieron asociados el sol, arriba, día, verano (...). Lo femenino o uarmi estuvo relacionado con la tierra, abajo, luna, noche, invierno...⁸⁶

De la interrelación de las dos hileras del Siku para generar la melodía surge el segundo principio filosófico del Sikuri. Para interpretar adecuadamente una melodía, se requieren mínimamente doce músicos con sus respectivos instrumentos, es decir, seis pares de Sikus, distribuidos técnicamente. Este número de músicos al interpretar la melodía, se ubican de manera circular y frente a frente todos los músicos.

Este es el principio colectivo o comunitario de la filosofía sikuri. En lenguaje aimará se dirá "Markakaki Markata", es decir, del pueblo para el pueblo, como habría sentenciado Cesar Vallejo "toda voz genial viene del pueblo y va hacia él".

La organización artística es la representación del trabajo comunal del campesino. "El conjunto de sikuris es el reflejo del modo de trabajo colectivo, solidario que practica el campesino pobre del altiplano"⁸⁷

Ante un problema que se suscite o compromiso a cumplir, se piensa resolver o participar de modo mancomunado o grupal, porque las condiciones de existencia complejas del altiplano así lo determinan

La democracia comunitaria se fundamenta en la participación de todos sus miembros en los trabajos sociales o en las responsabilidades sociales. Ningún miembro pueda evadir encargos, tampoco puede aprovechar su cargo para

⁸⁶ Choy, Emilio (1978) El pensamiento especulativo en la sociedad esclavista de los incas. En: Waldemar Espinoza Soriano. Los modos de producción en el imperio de los incas, Lima, Miantaro. Pág. 101.

⁸⁷ Reglamento de Conjunto de Sikuris de la Asociación Juvenil Puno (Acuerdo V Convención nacional del 16 al 19 de abril de 1992), Art. 05.

realizar actos individuales. Toda decisión y todo trabajo se realizan de manera conjunta en beneficio de todos sus integrantes. Este tipo de democracia subsiste en las comunidades campesinas, pero en la antigüedad fue la forma de trabajo principal.



Autoridades comunales de Samán, expresión de la democracia colectiva andina.



Sikuris Samán

CONCLUSIONES

El distrito de Samán tiene una historia milenaria que se remontan a la época de las culturas de idioma Puquina del altiplano peruano: Caluyo, Pucará y Tiahuanaco, así lo testimonian algunos vestigios materiales que se encuentran en las comunidades de Muni Grande, Muni Chico, Chucaripo y Quejón Mocco. Aun con el avance de los Inkas al Collao debió de mantener algunas tradiciones de base puquina. Después de la invasión española al Perú, Samán quedó establecida como Curato con administración religiosa y, los contornos territoriales actuales del distrito datan de esa época.

La formación del conjunto de Sikuris de Samán tuvo dos épocas. La primera, que fue de 1985 hasta 1987, es la edad fundacional, denominada "Sikuris 27 de junio"; se pusieron las bases de la forma cómo se establece una agrupación de arte cuyo objetivo es la defensa de la cultura quechua aimara, como único género musical los sikuris y su interpretación dancística que representa el trabajo solidario de la vida del campesinado.

La segunda, desde 1998, que es la edad de apogeo, denominada Asociación Cultural Musuj Illary de Samán; su aporte artístico se expandió a otros espacios: defensa de la pachamama y su tradición artística milenaria, reivindicación de la existencia de Samán en otras plazas lejanas al altiplano peruano, armonización orquestal de los sikus, experimentación estética del consumo de una obra de arte que lleva a destinos

liberadores al hombre, que podría establecerse como realismo mágico en la estética.

El realismo mágico de los Sikuris tiene la característica de revelar una concepción dialéctica del mundo. Como la filosofía griega de Heráclito o la filosofía china del Ying Yang, la Ira y la Arca del siku es la dinámica de opuestos entre la hembra y el macho, de cuyo diálogo surge la melodía y el concepto sobre el mundo. Esta unidad dialéctica es el fundamento del carácter colectivo del sikuri y representación de la vida comunal andina.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan (1988) El consumo artístico y sus efectos, México, Trillas.
- ACHA, Juan (1979) Arte y Sociedad, México, FCE.
- AJP (1995) Jak'e Aru. Revista de la Junta Directiva Nacional de la AJP, Año XXV, n. Lima.
- AJP (2009) Jak'e Aru. Revista de la Junta Directiva Nacional de la AJP. Año XXXIX, s. n. Lima, febrero.
- AJP (s/f) Documentos de Convocatoria al IV Plenario Nacional. Junta Directiva Nacional AJP, Puno.
- ALEGRÍA, C. (1942) El mundo es ancho y ajeno. Santiago de Chile, Editorial Ercilla.
- ALONSO, Alicia, et al (1980) Fémína-danza; México, UNAM.
- ARGUEDAS, José María (1967) Puno, otra capital del Perú. Artículo del diario El Comercio, Lima, 12 de marzo.
- ARUQUIPA CERDA, Félix (1995) La Zampoña, método práctico para el aprendizaje práctico de la zampoña, Lima, Editora Magisterial.
- BRENNAN, J. A. (1988) Cómo acercarse a la música; México, Plaza y Valdés editores.
- CALSÍN ANCO, R. (2005) Historia de Azángaro, Juliaca, IPEJAE.
- CALSÍN ANCO, R. (2009) Pueblos andinos y amazónicos en Puno; Juliaca, IPEJAE.

- CALSÍN ANCO, R., (2008) siku, un legado Puquina, en Pandilla puneña. Revista N° 10, Juliaca.
- CANO, Washington (1952) Estudio geográfico histórico y sociológico del Lago Titicaca; Argentina, Edic. Moreno.
- CUENTAS ORMACHEA, E. (1982) El Ayarachi: expresión Musical de un Rito Autóctono. En Boletín de Lima, N° 20, Año 4, Lima, Marzo.
- CHOY, Emilio (1987) Antropología e Historia; Lima, UNMSM.
- CHURATA, G. (1987) El pez de oro. 2 tomos; Puno, CORPUNO.
- DALLAL, A. (1988) Cómo acercarse a la danza; México, Plaza y Valdés editores.
- DIETERICH, H. (2002) Identidad nacional y globalización. México, Editorial Quimera
- DIETERICH, H. (2008) Nueva Guía para la Investigación Científica. Lima, imprenta Sánchez.
- DUNCAN, Isadora (1968) Mi vida. Buenos Aires, Imprenta Americana.
- ELMORE, Karin (2000) El lenguaje de la danza., En: El Perú en los albores del siglo XXI-4; Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- ENCINAS, J. A. (2007) Un ensayo de escuela nueva en el Perú. Puno, Fondo editorial de la Facultad de Ciencias Jurídicas y políticas, UNA. Puno.
- FERNÁNDEZ, Aliz. (1973) La estética y la música, Quito, s. e.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1982) La soledad de América Latina. Discurso al recibir el premio Nobel de literatura.
- GUAYASAMÍN, O. (2003) La capilla del hombre, Quito, Fundación Guayasamín.
- HEGEL, J. G. F. (1908) Estética; Madrid, Daniel Jorro editor.
- HERÁCLITO, PARMÉNIDES y EMPÉDOCLES (s/f) La sabiduría presocrática. Arequipa, Editorial San José.
- HIDALGO, H. H. (1980) Metodología de investigación de las artes populares. Quito, IADAP.
- HUMALA, J. (1988) Voces. Suplemento del periódico La Voz Lima.
- HUMALA, W. Entrevista en la Web: Aldeas Urbanas.
- INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA (2003) Lineamientos y programas de política cultural del Perú 2003-2006. Lima, Consejo Nacional de Cultura.
- INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA (2004) Resolución Directoral Nacional N° 824/INC. Lima, 14 de noviembre.
- KELLE, K. (1969) El arte. México, Editorial Grijalbo.
- LANGEVIN, André (1990) La organización musical y social del conjunto de Kantu en la comunidad de Quiabaya (provincia de Bautista Saavedra) Bolivia. En: Revista Andina, Lima, Julio. Año 8, N° 1.
- LUMBRERAS, L. G. (1992) Somos subdesarrollados no sólo frente al capitalismo avanzado sino también frente al Tahuantinsuyo.
- LUMBRERAS, L. G. (2000) Historia de la América andina. Quito, UASB.
- MARIÁTEGUI, J. C. (2002) Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana; Lima, editorial Amauta.
- MAZZI HUAYCUCO, V. (1994) Presentación de Juan Yunka; Lima, Ediciones Kollana.
- MONTOYA, R. (1988) ¿Quiénes somos? Lima, Mosca azul, editores.

- MUJICA, E. (1997). La cuenca norte del Títicaca y el manejo precolonial de la puna: una visión desde la arqueología. Lima, INDEA.
- NÚÑEZ BUTRÓN, Manuel (1937) Revista "Runa Soncco". N° 3, N° 6, Juliaca.
- PEARL Jam (2000) Binaural. Discofonia.
- PÉREZ DE ARCE, José (1993) Siku. En: Revista Andina, Año 11, N° 2, diciembre.
- PETROVSKI, A. (s/f) Psicología General; Arequipa, UNSA edición popular a mimeo.
- PORTUGAL CATAFORA, Jesualdo (2001) 726 danzas puneñas; Puno, FRFCP.
- RUBINSTEIN, S. L. (1978) Principios de psicología general; México, Editorial Grijalbo.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, A. (1970) Estética y marxismo; Tomo I; México, editorial Era.
- SEATTLE Jefe Indio (1854) Carta de respuesta al presidente de los Estados Unidos.
- SIKURIS 27 DE JUNIO DE SAMÁN (1985) Acta de fundación, 2 de noviembre.
- STANISH, Charles (2005) Formación estatal temprana en la cuenca del Lago Títicaca; en Boletín de Arqueología PUCP, N° 5.
- STRAVINSKY, Igor (1924) Crónicas de mi vida.
- TANTALEAN, Henry (2009) Arqueología desde nuestra realidad. Entrevista en el periódico La Primera, Lima, 01 de febrero.
- TORERO, Alfredo. Lenguas y pueblos altiplánicos en tomo al siglo XVI. Revista Andina N° 10, año 5, N° 2.
- TURINO, T., (1993) La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aimara del sur del Perú. En: Música, danzas y máscaras en los Andes; Lima. Editor, Raúl Romero, PUCP, Instituto Riva Agüero.
- VALENCIA CHACÓN, A. (1982) Jkaktasiña irampi arcampi. Lima, Separata del "Boletín de Lima" N° 22, julio y N° 23, setiembre.
- VALENCIA CHACÓN, Américo. (1985) Método del Siku o Zampona, Lima, Artex Editores.
- VALLEJO, C. (1973) Arte y revolución; Lima, Mosca Azul editores.
- VÁSQUEZ, Ch. (2005) Los procesos de producción artística; Lima, Fondo editorial del Pedagógico de San Marcos.

ANEXOS

Acta de fundación de Sicuris 27 de junio de Samán.

En el local de la Municipalidad del Distrito de Saman, Acaño, horas tres de la tarde del día de hoy se reunieron los señores asistentes de este pueblo, a las 7 orenas, estudiaron como los Ramis, Guezo y Piche para fundar una organización Sicuris 27 de junio de la Asociación Juvenil Puno.

PRIMERO.- Tomando la palabra el Compañero Ramis, hizo una exposición sobre lo que es la Sicuris y por que se crea y tambien sobre la Sicuris que se ha llevado a cabo en la Asociación Juvenil Puno. Integrando a la Sicuris 27 de junio, por lo tanto se acordó entre todos los presentes, llevar la fecha gloriosa del día 27 de junio.

SEGUNDO.- Son gran placer escucharon los señores la exposición del Compañero Ramis Puro y luego como la palabra el Compañero Guezo Huancolla dando algunos detalles sobre el nombre que llevara posteriormente a lo que llamo "Sicuris 27 de junio" Samán.

TERCERO.- El Compañero Picho Huancolla dijo que seria bueno llevar el nombre de Sicuris 27 de junio y pertenecer a la Asociación Juvenil Puno.

Como base Samán, El Compañero Ramis Puro, hizo una exposición sobre lo que es la Sicuris y por que se crea y tambien sobre la Sicuris que se ha llevado a cabo en la Asociación Juvenil Puno.

QUINTO.- Acordamos llevar el nombre de Sicuris 27 de junio, por lo tanto se acordó entre todos los presentes, llevar la fecha gloriosa del día 27 de junio, por lo tanto se acordó entre todos los presentes, llevar la fecha gloriosa del día 27 de junio.

Después de lo tanto para lo cual firmamos todos los presentes.

Handwritten signatures and names including: Ramis Puro, Guezo Huancolla, Picho Huancolla, and others. The signatures are arranged in two columns.

¿Qué es el Siku?

El Siku, es un instrumento musical aerófono que consta de dos hileras de tubos, en forma de escalera, denominadas chacasikus.

Para ejecutar musicalmente un instrumento se requieren dos personas que sostengan cada hilera, de ahí su carácter dual y dialéctico. Para emitir la melodía apropiada de los sikuris en una

representación artística se requiere ó parejas de personas que sustenten su orquestación, de aquí viene el carácter socializante y colectivo de este arte milenario. Su origen se remonta a miles de años atrás de la sociedad andina