

**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN SECUNDARIA**



**CARACTERES SOCIOCULTURALES Y ARTÍSTICOS DE LOS
SIKURIS COMO TRADICIÓN EN LA FESTIVIDAD VIRGEN DE LA
CANDELARIA PUNO – 2015**

TESIS

PRESENTADO POR:

María Milagros Guerra Chana

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN
EDUCACIÓN, CON MENCIÓN EN LA ESPECIALIDAD DE CIENCIAS
SOCIALES**

PROMOCIÓN: 2015 - II

PUNO – PERÚ

2017

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN SECUNDARIA



**CARACTERES SOCIOCULTURALES Y ARTÍSTICOS DE LOS SIKURIS COMO
TRADICIÓN EN LA FESTIVIDAD VIRGEN DE LA CANDELARIA PUNO – 2015**

MARÍA MILAGROS GUERRA CHANA

03 JUL 2017

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN
EDUCACIÓN SECUNDARIA, CON MECION EN LA ESPECIALIDAD DE
CIENCIAS SOCIALES**

APROBADA POR EL SIGUIENTE JURADO:

PRESIDENTE

:

Dr. Jorge Alfredo Ortiz Del Cárpio

PRIMER MIEMBRO

:

M.Sc. Salvador Mamani Chaiña

SEGUNDO MIEMBRO

:

M.Sc. Lilia Maribel Angulo Mamani

DIRECTOR

:

M.Sc. Lor Vilmore Lovón Lovón

ASESOR

:

M.Sc. Lor Vilmore Lovón Lovón

Área: Educación cultural y sociedad
Tema: Identidad Cultural

DEDICATORIA

A Adrián mi hijo que
da sentido a mi vida...

Con mucho cariño y aprecio a mi familia...

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a mi alma mater la Universidad Nacional del Altiplano de Puno y la Facultad de Ciencias de la Educación, institución donde me forme profesionalmente.

A mis docentes con más sincero agradecimiento de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Especialidad de Ciencias de Sociales.

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS.....	8
RESUMEN	9
ABSTRACT	10
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I	14
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	14
1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.....	14
1.2. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA.....	16
1.2.1. DEFINICIÓN GENERAL.....	16
1.2.2. DEFINICIONES ESPECÍFICOS.....	16
1.3. LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN REALIZADA.	16
1.4. DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA.	17
1.5. JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA.....	17
1.6. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	18
1.6.1. OBJETIVO GENERAL.....	18
1.6.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	18
CAPÍTULO II	19
MARCO TEÓRICO	19
2.1. ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN.....	19
2.2. SUSTENTO TEÓRICO.	20
a) PUNO CAPITAL DEL FOLKLORE.	23
a) LA DANZA.	25
b) LA MÚSICA DEL SIKU.....	28
c) LA FLAUTA	33
2.3. GLOSARIO DE TÉRMINOS BÁSICOS.....	37
2.4. OPERACIONALIZACIÓN DE UNIDADES.....	40
CAPÍTULO III	41
DISEÑO METODOLÓGICO DE INVESTIGACIÓN.....	41
3.1. TIPO Y DISEÑO DE INVESTIGACIÓN.....	41
3.2. TÉCNICAS E INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS.....	43
3.3. PLAN DE TRATAMIENTO DE LOS DATOS.	44

3.4. POBLACIÓN INVESTIGADA.....	45
3.5. UBICACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LA POBLACIÓN.....	45
CAPÍTULO IV.....	49
ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN.....	49
4.1. ASPECTO SOCIAL DE LOS SIKURIS.....	49
4.1.1. ASPECTOS HISTÓRICOS.....	49
4.1.2. PREPARATIVOS DE LA FESTIVIDAD DE LA VIRGEN CANDELARIA.....	84
4.1.3. LOS SIKURIS EN LA FESTIVIDAD DE LA VIRGEN CANDELARIA DE PUNO.....	90
4.1.4. MODALIDAD DE LOS SIKURIS EN LA FESTIVIDAD DE LA VIRGEN CANDELARIA:.....	91
4.1.5. SIKURIS INSCRITO A LA FEDERACIÓN REGIONAL DE FOLKLORE Y CULTURA DE PUNO (FRFC) 2015:.....	103
4.1.6. TIPOS O ESTILOS DE SIKURIS.....	109
4.1.7. ORGANIZACIÓN SOCIAL: CARGOS Y FUNCIONES.....	118
4.2. ASPECTO CULTURAL DE LOS SIKURI.....	121
4.2.1. RITOS.....	121
4.2.2. SIMBOLISMO EN EL SIKURI.....	124
4.3. ASPECTO ARTÍSTICO DE LOS SIKURIS.....	127
4.3.1. VESTUARIO.....	127
4.3.2. MÚSICA.....	131
4.3.3. DANZA.....	131
4.3.4. INSTRUMENTOS.....	132
4.3.5. CONSTRUCCIÓN DEL SIKU.....	139
4.3.6. COREOGRAFÍA.....	151
4.4. ASPECTO EDUCATIVO DE LOS SIKURIS.....	152
4.4.1. INTERCULTURALIDAD.....	152
4.4.2. IDENTIDAD CULTURAL.....	153
4.4.3. EL SIKURI EN EL PROYECTO CURRICULAR REGIONAL.....	156
CONCLUSIONES.....	158
SUGERENCIAS.....	161
BIBLIOGRAFÍA.....	163
ANEXOS.....	167

LISTA DE CUADROS

Cuadro n° 1 . Unidad de análisis, ejes y sub ejes.	40
Cuadro n° 2. Familias y tipos de caña.	141
Cuadro n° 3. Materiales utilizados en la confección del siku.....	148

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Antaras Nasca.....	52
Figura 2. Representación del sikuri por Valencia (1984).	53
Figura 3. Vaso moche el sikuri.....	54
Figura 4. Dibujo moche representando al sikuri.	54
Figura 5. Pictografía de un vaso moche representando al sikuri.....	55
Figura 6. Sikumoreno.	129
Figura 7. El sikuris con traje popular.	130
Figura 8. Flauta de Pan.....	134
Figura 9. Siku.....	136
Figura 10. Antara.	139
Figura 11. Arka e Ira.....	145
Figura 12, Amarrado final del siku.....	145
Figura 13. Caña.....	147
Figura 14. Bombo.....	151
Figura 15. SIKURIS. Integrada por diferentes edades.	156

RESUMEN

La presente investigación estudia los caracteres socioculturales y artísticas de los sikuris como tradición en la festividad Virgen de la Candelaria de Puno, investigación realizada durante el año 2015. La festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno es una ceremonia religiosidad y ritual más importante del sur peruano y uno de los espacios más significativos que expresan el sincretismo festivo y ritual de América Latina. La metodología de investigación es de tipo cualitativo y diseño etnográfico e histórico, la técnica utilizada de la investigación es la observación participante, entrevista y biblioteca a cual está sustentada en base a documentos históricos de fuentes primarias y secundarias, que contribuyen al estudio de la historia de la cultura andina. El objetivo general formulado busca describir las características socioculturales y artísticas de los sikuris como tradición en la Festividad Virgen de la Candelaria Puno-2015. Según los resultados de la investigación se establece que las características del sikuris es una manifestación ancestral andina altiplánica peruana, que se practica actualmente en la festividad de la Virgen Candelaria de Puno, es de carácter sociocultural porque es una expresión heredada, que se practica colectivamente, tiene fines rituales, perdura en la comunidad andina y es una manifestación artística ya que tiene una organización adecuada en cuanto a sus instrumentos, vestuarios y coreografía que dan una muestra de gran expresión artística utilizando principalmente el Siku, que es un instrumento de música de viento de la cultura andina de origen ancestral, cultivada por diversas culturas pre-inkas e inka del pasado histórico peruano, su carácter más esencial es el dualismo y el colectivismo.

Palabras claves: andina, arte, danza, música, religión, ritual, Siku.

ABSTRACT

The present study studies the socio-cultural and artistic characteristics of the Sikuris as a tradition in the Virgen de la Candelaria festival in Puno, a research carried out during the year 2015. The festivity of the Virgen de la Candelaria in Puno is a major religious and ritual solemnity South Peru and one of the most significant spaces that express the festive and ritual syncretism of Latin America. The methodology of research is qualitative and ethnographic and historical design, the technique used in the investigation of participant observation, interview and library which is based on historical documents of primary and secondary sources, which contribute to the study of history Of the Andean culture. The general objective formulated seeks to describe the sociocultural and artistic characteristics of the sikuris as a tradition in the Virgen de la Candelaria Puno-2015 Festival. According to the results of the research the sikuris important sociocultural and artistic manifestation had its own development in the Andean area of the Puno highlands, created and perfected over the years, which was acquiring a particular connotation, both at the musical level and in its shape. Its most essential character is dualism and collectivism.

Key words: Andean, art, dance, music, religion, ritual, Siku.

INTRODUCCIÓN

La festividad de la Virgen de la Candelaria es una advocación a la Virgen María. Los conjuntos de sikuris son los más representativos, que mantienen, recrean y difunden las tradiciones y características de los sikuris originarios expresan su religiosidad a la virgen. La historia de la Virgen Candelaria está unida íntimamente a la historia de las Islas Canarias y especialmente de la isla de Tenerife pues fue el lugar donde se dice que apareció. Debido a que las Canarias eran escala obligatoria en los viajes a América, muchas de sus costumbres fueron exportadas a este continente, entre ellas la adoración a la Virgen de la Candelaria. Actualmente en el mes de Febrero en la ciudad de Puno es ritualidad, fiesta, regocijo y devoción. Es el mes de la virgen, de la *mamita* Candelaria, patrona de la ciudad del lago, y es también uno de los momentos festivos más espectaculares que expresan los puneños.

Uno de los elementos más destacados de la festividad tiene que ver con los concursos de danzas y trajes que se realizan en honor a la Virgen de la Candelaria, hoy organizados por un conjunto de comunidades rurales, asociaciones e instituciones artísticas y culturales locales, agrupadas en la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno. Como es el caso de los sikuris de un solo bombo (siku morenos) fueron los que iniciaron el culto a la virgen, mezclando la fe cristiana con la alegría de la música, ritualidad, agradecimiento a la madre naturaleza,

posteriormente surgen diferentes instituciones folclóricas, convirtiendo el mes de febrero en la fecha donde se desarrolla una de las más grandes fiestas en el sur peruano.

La investigación referida es de importancia en el ámbito cultural, artístico y educativo porque se enfocó en la descripción e interpretación de las características socioculturales, artísticas y su aporte a la educación en el marco del desarrollo y fortalecimiento de la identidad cultural de los sikuris como tradición en la Festividad Virgen de la Candelaria. La investigación realizada brinda la oportunidad de describir, interpretar y analizar el desarrollo de la cultura andina, la festividad de la Virgen Candelaria y los sikuris de esta manera generar nuevas investigaciones.

En cuanto a la conclusión de la investigación se ha identificado que los sikuris son organizaciones de importancia en cuanto a manifestación sociocultural y artística como tradición en la Festividad Virgen de la Candelaria Puno, que tuvo su propio desarrollo en el área andina del altiplano puneño, creado y perfeccionado a lo largo de los años, que fue adquiriendo una particular connotación, tanto en el nivel musical como en su forma. Su carácter más esencial es el dualismo y el colectivismo. “La religión católica incorporó la advocación de la Virgen de la Candelaria a las costumbres del altiplano puneño que tiene sus orígenes en el carnaval andino, se remonta hacia miles de años anteriores y se trata de rendir pleitesía a la santa tierra que viene a ser la pachamama o la madre naturaleza” (Revista el alferado, 2015).

Los objetivos planteados para esta investigación fue: Describir las características socioculturales y artísticas de los sikuris como tradición en la Festividad Virgen de la Candelaria Puno-2015, Identificar el aspecto social y cultural de los sikuris, describir el aspecto artístico de los sikuris e Identificar el aspecto educativo en los sikuris.

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.

La región altiplánica de Puno, es un espacio socio cultural dinámica de tradiciones, costumbres y que alberga gran cantidad de conjuntos o danzas autóctonos como es el caso de Sikuri. La danza y la música como expresión cultural van transformándose en su forma, contenido y organización por influencia o desarrollo cultural del mundo globalizado. El problema de investigación existe es la ausencia de la enseñanza de tradiciones culturales como es el caso del Sikuri, en el marco de la Historia local puneña, que tiene importancia para el fortalecimiento de la identidad cultural de los estudiantes de Educación Básica Regular. Puno es considerado como la capital del folklore peruano y la festividad de la Virgen de la Candelaria fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, la región de Puno posee gran cantidad de danzas entre ellas podemos señalar a los Sikuris que en sus distintas variedades como el imillani, taquile, k'otos, italaque, chiriwano, Ayarachi, Palla Palla y Satiri. Con la práctica de las danzas y conocimiento teórico, los estudiantes de las instituciones educativas desarrollarían con mayor énfasis la identidad cultural.

Estos conjuntos se pueden subdividir en sikuris de varios bombos y sikuris de un solo bombo expresando el sentimiento andino de la población así como la

interpretación por medio de sus profundas y melodiosas notas musicales reproducidas a través del viento. El mundo andino, tiene diversas expresiones culturales, de las cuales se desprenden los sikuris, con sus diversas manifestaciones musicales que expresan su religiosidad a la Pachamama y Virgen Candelaria, de igual manera expresan sentimientos de alegría, tristeza, nostalgia, guerra, costumbres, tradiciones y rituales estrechamente vinculados a la cultura andina.

El sikuris es una danza autóctona expresada tradicionalmente en la festividad de Virgen de la Candelaria, por los pobladores del sector rural y urbano. Todos los conjuntos de sikuris mantienen y difunden las tradiciones así como las características propias de esta danza, que han estado presentes al lado del poblador andino y que son transmitidos de generación en generación.

En tal sentido fue necesario plantear este trabajo de investigación desde la epistemología educativa, el estudio de la danza sikuris ejecutada en la festividad de la Virgen Candelaria por las comunidades y barrios de la ciudad de Puno. A través del diseño metodológico de la investigación cualitativa y etnográfica se describe, analiza las creencias, significado y formas de organización del sikuri en nuestra festividad Virgen de la Candelaria.

1.2. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA.

1.2.1. DEFINICIÓN GENERAL.

¿Cuáles son los caracteres socioculturales y artísticos de los sikuris como tradición en la Festividad Virgen de la Candelaria Puno-2015?

1.2.2. DEFINICIONES ESPECÍFICOS.

- ¿Cómo es el aspecto social de los sikuris como tradición en la Festividad Virgen de la Candelaria Puno-2015?
- ¿Cuáles es el aspecto cultural de los sikuris como tradición en la Festividad Virgen de la Candelaria Puno – 2015?
- ¿Cuál es el aspecto artístico y educativo de los sikuris como tradición en la Festividad Virgen de la Candelaria Puno – 2015?

1.3. LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN REALIZADA.

- Falta de apoyo en el proceso de recolección de dato e entrevistas por las organizaciones culturales.
- Desorganización de algunos conjuntos sikuris que afectó en el levantamiento de información.
- Falta de uso ordenado y actualizado de documentaciones en cuanto a registros, origen de las organizaciones cultural.

1.4. DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA.

La investigación realizada se centró exclusivamente en la ciudad de Puno, que está ubicado a 3810 msnm. Considerada como un área cultural y musical muy rica a nivel nacional e internacional.

1.5. JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA.

Es de importancia la investigación desde un punto de vista teórica, porque Puno como la “Capital folklórica del Perú” y la festividad de la Virgen de la Candelaria declarada por la UNESCO como “Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”, considerada como un área cultural y musical muy rica a nivel nacional e internacional, en tal sentido la investigación toma importancia en torno a los estudios de expresión de la danza y música como es el caso del sikuris y su aporte al desarrollo educativo en el marco de la identidad cultural.

La importancia de la investigación es porque la danza de los sikuris son expresados constantemente en concursos que se vienen llevando a cabo a nivel local como son: el concurso de sikuris para la Festividad Virgen de la Candelaria, el concurso de sikuris en la festividad de la virgen de cancharani, el concurso de sikuris universitario, el concurso regional de sikuris y nivel internacional como el Record Guinness. Los integrantes de los sikuris son de distintas edades, como estudiantes del nivel secundario, primario, superior y pobladores de las comunidades campesinas y urbanas. En el contexto educativo permite a través de la música y la

danza como es el caso del sikuri el desarrollo de la identidad cultural de nuestros pueblos.

El interés científico de la presente investigación y el aporte epistemológico a la educación, se basa en analizar, identificar y describir el sikuri en sus caracteres socioculturales y artísticos de los sikuris como tradición en la Festividad Virgen de la Candelaria Puno y su aporte a la identidad cultural en el marco educativo.

1.6. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.

1.6.1. OBJETIVO GENERAL.

Describir los caracteres socioculturales y artísticos de los sikuris como tradición en la Festividad Virgen de la Candelaria Puno-2015.

1.6.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

- Identificar el aspecto social de los sikuris como tradición en la Festividad Virgen de la Candelaria Puno-2015.
- Describir el aspecto cultural de los sikuris como tradición en la Festividad Virgen de la candelaria Puno - 2015.
- Identificar el aspecto artístico y educativo en los sikuris como tradición en la Festividad Virgen de la candelaria Puno - 2015.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN.

“El folklore del Distrito de Conima y su aplicación en la educación en el año 1972”. Autor Eusebio Enríquez Quispe para optar el título de profesor de Artes, se planteó como objetivo el de destacar la importancia y naturaleza del folklore conimeño así como conocer el folklore y su valor educativo en la formación de la personalidad del niño conimeño. Llegando a la conclusión que el folklore conimeño es variado y enriquecedor resultando factible la aplicación al ámbito educativo se emplea en este trabajo el diseño de carácter descriptivo.

Tesis: “los sikuris en el contexto urbano de Puno. Un enfoque antropológico”; autor Nicanor Efraín Calisaya Cruz para optar el título profesional de licenciado en antropología en el año 2001. El autor nos brinda una visión social de los sikuris urbanos, en el modo como se practica así como la esencia colectiva en la recreación de la danza antes señalada. Partiendo del panorama social de los sikuris urbanos estudiado desde un enfoque antropológico abordaremos un estudio social y cultural agregándole algunos principios andinos presentes en la danza de los sikuris. En conclusión el siku importante instrumento musical que tuvo su propio desarrollo en el área andina del altiplano, creado y perfeccionado a lo largo de cientos de años. El tipo de diseño empleado es el etnográfico e interpretativo.

Tesis: “ORGANIZACIÓN, ARTE, IDENTIDAD E IDEOLOGÍA EN LOS GRUPOS DE SIKURIS METROPOLITANOS” autor Carlos Daniel Sánchez Huaranga, para optar el Grado Académico de Magister en Antropología en el año 2014, metodología de investigación cualitativa, realizó trabajo etnográfico por recolección de datos utilizó el trabajo de campo, observación, entrevista, revisión bibliográfica y estudio de caso. Como Objetivo General se planteó describir, analizar e interpretar la práctica artística y socio cultural del autodenominado Movimiento de Sikuris Metropolitanos de Lima, durante el periodo 1980-2000; para descubrir, entender y caracterizarlas. Llegó a la siguiente conclusión Estos agrupamientos colectivos eminentemente juveniles, se gestan en base al “gusto” por un tipo de música tradicional altiplánica y lo “racionalizan utilitariamente” para manifestarse ideológicamente en base a sus caracteres más esencializados: el dualismo y el colectivismo. Esto les brinda mayores opciones de representar y asumir la defensa de “lo andino” frente a los “males urbanos” como la alienación cultural. El carácter “dual” y la “colectividad andina” les generan mayores argumentos.

2.2. SUSTENTO TEÓRICO.

2.2.1. EL SIKURI O ANTARA.

La existencia de la diversidad de conceptos sobre el Siku o Antara, identificadas en el proceso de la investigación que a continuación presentamos entre las definiciones más relevantes que son los siguientes:

Según Bertonio, (1612) el término Siku del vocablo aymara “Sico” que significa flautillas atadas como los de un órgano. Por otro lado en su diccionario quechua define el “término antara como flautillas juntas como un órgano” (Gonzales, 1689, pág. 28).

“El término genérico, en quechua, es Antara y en aymara Siku. En el Perú, la flauta de pan es llamada generalmente con el término español Zampoña” (D’Harcourt, 1990, pág. 51). Estos instrumentos se componen de dos series de tubos unidos como antaño, pero independientes, siendo las dos series sonoras y completándose mutuamente: una tiene seis tubos y la otra siete. Las dos hileras de tubos dan la gamma diatónica mayor.

Según RALE (2015) define como instrumento musical de viento compuesto por una doble hilera de tubos de longitud decreciente. Es un instrumento musical de viento del altiplano de los andes y que tiene dos partes que son la Arca y la Ira.

El Siku, es un instrumento de música de viento de la cultura andina de origen ancestral, Cultivada por diversas culturas pre-incas e inca del pasado histórico del Perú. En la actualidad se encuentra en el altiplano Peruano Boliviano, parte de Chile y Argentina. La zampoña es un aerófono de soplo. La Función de la zampoña es predominante de carácter ceremonial que está relacionada con las fiestas a santos patronos de las localidades rurales (Apaza, 2007, pág. 32).

Caballero (1998) refiere que la importancia de la antara se acrecienta más por haber sido empleada desde los más remotos tiempos en forma individual y colectiva a la vez, es decir, como instrumento solista, manejado por un solo individuo.

2.2.2. CARACTERES SOCIOCULTURALES DE LOS SIKURIS COMO TRADICIÓN EN LA FESTIVIDAD VIRGEN DE LA CANDELARIA PUNO.

El folklore es la expresión de la cultura de un pueblo: cuentos, música, bailes, leyendas, historia oral, proverbios, chistes, supersticiones, costumbres, artesanía y demás, común a una población concreta, incluyendo las tradiciones de dicha cultura, subcultura o grupo social. También recibe este nombre el estudio de estas materias. Para que una manifestación cultural se considere un hecho folclórico, debe cumplir con alguno o todos de los siguientes aspectos:

- a) Debe transmitirse por vía oral.
- b) Debe ser de autoría anónima.
- c) Debe ser patrimonio colectivo de la comunidad representante del lugar en donde se manifiesta este fenómeno.
- d) Debe ser funcional, es decir, tener alguna utilidad pragmática o cumplir con fines rituales.
- e) Debe ser duradero y perdurable por un tiempo considerablemente largo, como oposición a una moda efímera.
- f) Debe tener variantes múltiples, es decir que no exista una versión oficial del fenómeno sino que se reformule cada vez que emerja.

- g) Existen versiones tanto urbanas como rurales, sin ser necesariamente una superior a la otra.
- h) Debe ser aglutinante, es decir pertenecer o fundar una categoría, corriente, estilo, género o tipo.

En ningún lugar más que en Puno el folklore es el idioma de las multitudes, la singularidad, la brillantez y profusión de las fiestas, danzas, ferias, vestuario, costumbres y artesanías puneñas le han ganado al departamento el título de capital folklórica de América.

a) PUNO CAPITAL DEL FOLKLORE.

El caso de Puno es especial, su historia con caídas y el surgimiento, resplandecen como un verdadero brillo en determinadas épocas, durante el régimen colonial, que sus fabulosas riquezas hicieron de Puno un polo de explotación de los ricos minerales que existían como las minas de laykakota, los puneños quieren a su tierra entrañablemente y no podían quedarse con los brazos cruzados esperando un derrumbe definitivo, han convertido a su suelo en receptáculo de todas nuestras tradiciones de arte y artesanía. De este modo ha resurgido con luz propia la fiesta de la candelaria, maravillosa simbiosis de lo pagano y lo religioso, da fama nacional e internacional y de atracción turística (Bravo, 1980, págs. 31-33).

Afirma Bravo (1980), Puno es capital del folklore nacional, por el interés demostrado por nuestros intelectuales, poetas, artistas, hombres de prensa, radio y

televisión, que hicieron notar el valor intrínseco de nuestro patrimonio cultural, herencia de generaciones, exaltando en primer término sus danzas autóctonas, y el de trajes de luces, cuyo lujo de su vestimenta es vibrante en coreografía y música se ha dicho que hacer de Puno la capital de Folklore del Perú, ha costado grandes sacrificios, esto es en verdad irrefutable, conservar esta capital no ha de ser menos que difícil, frente a los festivales folklóricos que se realizan en otros medios de la república. Sin embargo, diremos que Puno tiene la ventaja de que todo el pueblo interviene en la preparación del espectáculo, en todos sus estratos sociales, con entusiasmo y sin prejuicios, con un mes de anticipación, no es una exhibición de disfraces ni desfiles de bandas de música, si no referirnos a la veneración de la virgen de la candelaria, pro que viene a constituirse en un espectáculo de alta jerarquía que se realiza en esta tierra de los puneños año tras año, en homenaje a la virgen santísima y para la admiración y deleite de los visitantes.

Ostentar el título de capital folklórico del Perú con lleva una responsabilidad y por ende un motivo de orgullo que deberá ser mantenido con la consecución de las motivaciones que se den para la nominación. El ser receptáculo de la atención de un conglomerado de regiones que también pueden aportar méritos suficientes, para tal distinción, hará que fuera de mantener latentes las costumbres, tradiciones y leyendas, sean perdurables en tiempo y espacio. Pero, sin embargo hasta 1986 solamente es considerado en forma teórica y con el título honorífico que Puno sea como la capital del folklore nacional, quizá se deba de velar a través de un

presupuesto especial para que resurja y demuestre al mundo la valía que tiene el departamento de Puno con sus multifacéticos hechos folklóricos.

Un fundamentación concreta para ser considerado Puno como capital del folklore nacional, es que existe una serie de condiciones específicas para optar el título de capital folklórica, condiciones y factores tanto cualitativos y cuantitativos siendo esencial una gravitación telúrica en el medio ambiente popular, que hace posible una participación activa en las manifestaciones folclóricas activas de las diferentes capas sociales.

2.2.3. ASPECTO ARTÍSTICOS DE LOS SIKURIS COMO TRADICIÓN EN LA FESTIVIDAD VIRGEN DE LA CANDELARIA PUNO.

a) LA DANZA.

La danza es el conjunto de movimientos acompasados de los pies y el cuerpo, por lo general al ritmo de algún acompañamiento musical. Estos ritmos pueden ser lentos o en todo caso delirantes (Quelopana, 2009, pág. 30).

La danza es tan antigua como el hombre. En los albores de la humanidad quizás la danza tuvo un origen mágico religioso. De la danza espontánea y sin orden surgen movimientos rítmicos conexos, marcados por el canto y por los instrumentos musicales. Cuando desaparece el miedo a lo sobrenatural en la danza, se produjo un profundo cambio, principalmente en sus características: de la magia paso al rito.

En esta etapa cada lugar desarrolló su modo característico de manifestarla. No siendo ajeno a ello el altiplano. Podemos indicar algunas características que posee la danza:

- La danza expresa por medio de movimientos rítmicos algún tipo de mensaje.
- En la danza se nota un claro dominio de los miembros del cuerpo al compás de una melodía.
- Algunos bailarines resaltan determinadas partes del cuerpo.
- Las piernas y los pies son los miembros más importantes para la danza, los que dan desplazamiento y fuerza.
- Toda danza está acompañada de músicos, cantantes, instrumentos y como hoy en día por equipo de sonido.

Las manifestaciones artísticas culturales elevan la sensibilidad cultural del hombre y crean en él más conciencia colectiva. Las diversas manifestaciones culturales de las comunidades andinas son parte del universo socio-cultural, en que se desenvuelven sus cultores y por lo tanto: los testimonios tienen un gran valor para comprender la conceptualización que hacen su realidad, los símbolos bajo los cuales recrean sus distintas formas de identidad y la capacidad de adaptación y resistencia en un mundo que se transforma aceleradamente.

Al dar un vistazo por el mundo andino, la primera enseñanza que se recibe es que entre la música, la danza y el orden sagrado religioso, hay una estrecha

relación; siendo los primeros, el vínculo de la comunicación, la exaltación de las divinidades y la armonía de hombre con el cosmos.

Las danzas han evolucionado de acuerdo al tiempo y al proceso histórico del país, es posible que no se mantengan tan puros, porque van asimilando, se van enriqueciendo y transformando, pero conservando siempre el mensaje ancestral y originario. Muchas de nuestras comunidades andinas aún conservan como una de sus manifestaciones ancestrales y típicas, la danza en su diversidad de formas, estilos, nominaciones y caracteres.

El Perú ostenta la mayor riqueza en estas manifestaciones lo que explica su condición de haber sido la sede más grande del desarrollo cultural precolombino de América del Sur, El Tahuantinsuyo.

La tradición es sustento, es la columna vertebral de nuestra cultura andina, lo moderno refuerza: cuando lo tradicional prima, la identidad con la actividad colectiva se desarrollan y una cosmovisión propia florece; mientras prima lo tradicional, esta después lo moderno, es decir se está reafirmando nuestra identidad cultural andina. Las danzas manifiestan según (Álvarez, 2007; 25) el origen de la vida, de las plantas, de los pueblos, de las civilizaciones; expresan las características del clima, de la fauna; de los procesos productivos (flora y fauna), sociales, políticos, religiosos, guerreros.

Así como los ejercicios del Poder y de la vida política, son versión popular de la historia Las danzas han sido individuales y colectivas; en las primeras el sentimiento es el único factor predominante. Las colectivas; están sometidas a influencias objetivas, esto es en cuanto a su forma exterior; pero en cuanto a sus causas y fines estática y pantomímica.

La danza estática es un fenómeno psicofísico, en donde la exaltación normal al principio termina en forma anormal. La danza pantomímica o de conjunto degenera a veces en la estática y convulsiva. Finalmente la danza se compone de diversos elementos fundamentales, los cuales se interrelacionan, logrando transmitir emociones al público y también para el mismo bailarín.

Estos elementos son:

- Ritmo
- Expresión Corporal
- Movimiento
- Espacio
- Color
- Estilo

b) LA MÚSICA DEL SIKU.

La música ha estado presente en todas las civilizaciones del planeta no hay cultura que no tenga música que exprese sus sentimientos, su estado de ánimo y el altiplano tampoco es ajeno a ello. Entonces es indudable que la música tuvo un origen remoto como el hombre.

La música se define como el arte que tiene el poblador andino de poder combinar los sonidos emitidos por los sikus cuyos elementos son; la melodía, la armonía y el ritmo.

El primero de ellos viene a constituir la combinación sucesiva de los sonidos emitidos por el siku, en tanto que el segundo elemento se define como la combinación simultánea de los sonidos y finalmente el tercer elemento se constituyen como las relaciones de duración y acentuación de los sonidos producidos por los sikus.

El ser humano solo hace música entendible a la medida de su especie. El hombre, hijo infinito universo, ha heredado en pequeña medida esta cualidad humana.

La historia de la música humana siempre estuvo acompañada de instrumentos que para este fin inventó el hombre, también incluye otros objetos sonoros que en sus inicios no fueron destinados a instrumentos musicales, aunque más tarde los incorporó refiere (Bolaños, 2009, pág. 199).

La música si bien está presente en todas la sociedades, los códigos con que se crea e interpreta no son los mismos; aun entre los sectores de una misma sociedad, el sonido musical manifiesta principios de diversidad y diferenciación social, y delimita las fronteras étnicas por lo propio y lo ajeno (Alonso, 2008, pág. 33).

Sonido es todo lo que nos llega al oído, y se produce mediante: ALGO QUE VIBRE, llamado cuerpo sonoro (que puede ser un instrumento musical o no) ALGO QUE LO TRANSMITA, que puede ser el aire, y también el agua o un medio sólido. Y ALGO QUE LO RECIBA, que sería nuestro oído (Cordantonopulus, 2002, pág. 7),

El sonido entonces es producido por que algún cuerpo sonoro vibra, y la vibración que produce genera ondas en el aire, que son las que llega al tímpano. Esto no quiere decir que todos los cuerpos sonoros sean instrumentos musicales, por lo cual podríamos diferenciar dos grupos dentro del sonido:

- Sonido Musical
- Ruido

La música es el arte de combinar los sonidos sucesiva y simultáneamente, para transmitir o evocar sentimientos. Es un arte libre, donde se representa los sentimientos con sonidos, bajo diferentes sistemas de composición. Cada sistema de composición va a determinar un estilo diferente dentro de la música.

Por otra parte (Quelopana 2009; 31) señala que la música está compuesta principalmente por cinco elementos claramente diferenciados: Tono, Ritmo, Armonía, Disonancia Y Melodía.

- **El tono:** Es el timbre del instrumento, entonces podemos indicar que el tono está relacionado con la buena voz e implica que nos referimos al tono de uno o más cantantes.
- **El Ritmo:** Es la frecuencia de sonidos y pausas de la música, separados por

el compás. Sin ritmo y tono no hay música. El ritmo está presente en la melodía, en la armonía y el compás. Toda melodía tiene un ritmo y esta varía según la melodía. Existen ritmos simples, pero otros son complejos, ello dependerá del tipo de música y los arreglos que el compositor o arreglista realice.

- **La Armonía:** Se conforma por acordes, o sea en grupos de tres o más sonidos que se ejecutan al mismo tiempo. La armonía suele dar más sonoridad, más cuando acompaña a la melodía. Su empleo es más complejo y es necesario cierto dominio musical.

La armonía tradicional tiene reglas establecidas conformadas por acordes casi siempre consonantes y que es la que más frecuentemente se emplea, especialmente en la música folklórica y en la popular, también en la música clásica de los siglos XVIII y XIX.

- **La Disonancia.** Por si sola es desagradable y puede crisparnos los nervios y despertar sentimientos desagradables. Es como el sonido que produce al rascar con las uñas una pizarra. No obstante, completamente muy bien con la armonía, ya que si todo en la música es armonía se vuelve monótono y aburrida.
- **La Melodía.** Es el conjunto de sonidos que sugieren una idea completa de la música. Es cuando no nos acordamos de una canción, pero si de una música y entonces comenzamos a tararearla, lo que tarareamos es la melodía. Esta de hecho nos trae emociones, sentimientos que pueden ser tristes o alegres,

amargos o sensuales, algo que no se dice con palabras, solo con la música.

Entonces la música viene a ser el lenguaje de los sonidos. Sin duda la música brinda beneficios tan grandes en el ser humano que muchas veces no podemos entenderla completamente.

La música tanto instrumental como cantada, parece estar bastante relacionada a la celebración de acontecimientos importantes en determinado grupo humano, cultura o pueblo.

Todo intérprete de música Folklórica, ya sea cantante o ejecutante de algún instrumento música (quena, arpa, siku, charango, pinkillo, chakallo, etc.) reproduce los sonidos y cultiva la música anónima heredada de nuestros antepasados, de modo tal que transmiten a sus parientes, dentro de un pueblo a través de muchas generaciones.

Un músico Folklórico en este caso un sikuri ha aprendido y lo ejecuta, generalmente al "oído" con solo ver tocar a otros. Por lo general no conoce la escritura musical ni el pentagrama, no ha aprendido en una academia ni en una escuela, sus cualidades de músico destacan como compositor y cantor, deleita con mucha belleza y expresión.

c) LA FLAUTA.

Todos los tipos de instrumentos, salvo los electrónicos, se mencionan en fuentes antiguas como las inscripciones egipcias y la biblia. El cuerpo humano, generando sonidos, vocales y de percusión, fue probablemente el primer instrumento.

También se utilizaron piedras y troncos huecos para poder generar sonidos. La flauta es uno de los instrumentos más antiguos. Se construyeron de tibias de animales, huesos humanos, marfil, arcilla, piedra, caña, metal y madera.

También se define como un instrumento de viento formado por un tubo con varios agujeros que producen el sonido según se tapa o se destapa con los dedos. Las flautas de pico aparecieron antes que las verticales y las traveseras.

Aproximadamente unos veinticinco mil años a. c. se conocía en una especie de silbato fabricado en hueso que emitía un sonido único. Cinco Mil años después comenzaron a extenderse estos silbatos, pero con unas pequeñas perforaciones laterales que pudieron haber sido orificios de obturación. Quince Mil años a. C., este arcaico silbato prolifero y se consolido. Dos mil quinientos años a. C., la flauta ya tenía unas características muy cercanas a las que configuran las flautas actuales. Entre las civilizaciones mesopotámicas ya se hallaban difundidas dos familias de flautas, las rectas y las traveseras.

2.2.4. ASPECTO EDUCATIVO DE LOS SIKURIS COMO TRADICIÓN EN LA FESTIVIDAD VIRGEN DE LA CANDELARIA PUNO

a) LA EDUCACIÓN INTERCULTURAL Y LOS SIKURIS

En la última década se han observado algunos avances gracias a proyectos financiados por fuentes de cooperación externa, a la participación y compromiso de las organizaciones indígenas y a la presión que han ejercido bancos internacionales ante el Estado Peruano. Sin embargo, la EIB y la educación intercultural en general han estado bastante desentendidas, ya que la labor de la Dirección encargada de esta modalidad educativa no ha generado ningún impacto en el resto del sistema educativo en los últimos años.

Al parecer solo algunos funcionarios del MINEDU parecen ser los únicos preocupados por el tema de las lenguas y culturas en la educación al interior del Ministerio de Educación; así como los especialistas bilingües en las instancias locales, que parecen ser los únicos que tratan de promover la EIB en su zona. Por su parte, los actores indígenas y de organizaciones de base, beneficiarios de la EIB, no poseen el poder político necesario para colocar esta modalidad educativa en la agenda del sector y, en general, en la del Estado peruano, aunque también es cierto que en muchos casos se han manifestado en contra de su implementación (Zavala, 2007, pág. 193).

El Estado por medio de sus leyes que regulan y protegen los derechos de las personas se señala por ejemplo en la ley general de educación que: “La educación es un proceso de aprendizaje y enseñanza que se desarrolla a lo largo de toda la

vida y que contribuye a la formación integral de las personas, al pleno desarrollo de sus potencialidades, a la creación de cultura, y al desarrollo de la familia y de la comunidad nacional, latinoamericana y mundial. Se desarrolla en instituciones educativas y en diferentes ámbitos de la sociedad”.

En ese entender la educación es un derecho fundamental de la persona y de la sociedad en general salvaguardado por la norma de más alto rango. El estado garantiza el ejercicio del derecho a una educación integral y de calidad para todos y la universalización de la educación básica.

Pero esta educación tan promocionada por el estado también requiere de ciertas exigencias acordes a cada realidad, a cada cultura. Entonces es necesario que se apliquen políticas educativas en el sentido de promocionar y fortalecer una educación bilingüe intercultural que se ofrezca en todo sistema educativo para así lograr los objetivos señalados a continuación:

- a) Promover la valoración y enriquecimiento de la propia cultura, el respeto a la diversidad cultural, el dialogo intercultural y la toma de conciencia de los derechos de los pueblos indígenas, y de otras comunidades nacionales y extranjeras. Incorpora la historia de los pueblos, sus conocimientos y tecnologías, sistemas de valores y aspiraciones sociales y económicas.
- b) Garantizar el aprendizaje en la lengua materna de los educandos y del castellano como segunda lengua, así como el posterior aprendizaje de lenguas extranjeras.

- c) Determinar la obligación de los docentes de dominar tanto la lengua originaria de la zona donde laboran como el castellano.
- d) Asegurar la participación de los miembros de los pueblos indígenas en la formulación y ejecución de programas.
- e) Preservar las lenguas de los pueblos indígenas y promover su desarrollo y práctica.

Entonces la educación intercultural bilingüe se encuentra en la obligación de rescatar, difundir, practicar, la revaloración de los elementos característicos del mundo andino como son sus costumbres, creencias, relatos, danzas entre ellas los sikuris. La educación intercultural promueve relaciones de igualdad, cooperación entre personas procedentes de culturas diferentes mediante la enseñanza y aprendizaje de valores, habilidades, actitudes y conocimientos. La educación no es un proceso estático, motivo por el cual a través de la ejecución del siku, se busca transmitir valores propios de nuestra cultura andina. Propiciando así la formación de una educación intercultural que parta de nuestros conocimientos para comprender y transformar nuestra sociedad.

En tal sentido la interculturalidad, en un mundo inclinado hacia la globalización, se constituye como un elemento importante para el mantenimiento y desarrollo de las tradiciones ancestrales de nuestra cultura. No se la debe concebir solo como el respeto hacia otras culturas; debe ser también concebida como el reconocimiento y practica de los valores propios de la cultura originaria andina. Acción que debe constituirse como prioridad dentro del sistema educativo, más aún en una sociedad

con una riqueza cultural tan diversa como la nuestra, donde también, lamentablemente, se puede apreciar actitudes negativas como: discriminación, exclusión, desconocimiento de la historia y valores culturales. Ocasionando una falta de identidad hacia nuestra cultura, una preeminencia hacia el individualismo y el egoísmo. Comportamientos que hacen necesario propiciar una educación que promueve actitudes interculturales, y por supuesto, tenga como base los principios y valores propios de nuestra cultura andina. La misma que le hará más efectiva y funcional.

En ese sentido, la práctica de la interculturalidad se hará de una manera vivencial, permitiéndonos también, desplazar aquellos elementos que propician la colonización mental a través de la enseñanza, aprendizaje y practica de actitudes, conocimientos y valores en la visión occidental; muy por el contrario nos facilitara priorizar elementos y principios propios de nuestra cultura andina, representada en el siku y en el género musical sikuri, para que sea enseñada, aprendida practicada, desarrollada y consolidada en las instituciones educativas de los diversos ámbitos sociales y geográficos de nuestro país.

2.3. GLOSARIO DE TÉRMINOS BÁSICOS.

ACULTURACIÓN: Todos los fenómenos se asunción de elementos culturales por parte de una sociedad a raíz del contacto con otra. Puede ser equilibrada cuando todos los pueblos en contacto asumen libremente elementos de las otras culturas, o desequilibrada cuando hay imposición (Amodio, 1993, pág. 190).

ANTARA: Antara y su derivado Andara son términos quechuas que denominan a algunos tipos de flautas de pan andinas existentes en la zona norte y central del Perú (Valencia, Sikuris en Nazca, 1984, pág. 30).

COMPLEMENTARIEDAD: El principio de complementariedad significa que a cada ente y cada acción corresponde un complemento (Enriquez, 2005, pág. 98).

CULTURA: Se define como un proceso acumulativo de conocimientos (ciencia tecnología, filosofía) formas de comportamiento y valores (morales cívicos) producto intergeneracional de la interacción entre los seres humanos y de estos con la naturaleza. La cultura se mantiene como legado histórico de cualquier sociedad, resultante de las actividades humanas y sociales en la búsqueda de soluciones y satisfactores a las necesidades materiales y espirituales de la vida (Enriquez, 2005, pág. 33).

FLAUTA DE PAN: Son los instrumentos de viento primitivo que consisten en un conjunto de tubos atados en serie (Valencia, 1984, pág. 301).

IDENTIDAD CULTURAL: Siendo cada cultura única en su caracterización, sus individuos tienen conciencia de ser diferentes de otros pueblos. Esta percepción de diferencia se basa en las características profundas y originales de cada cultura, que determinan la identidad del grupo y en parte también del individuo (Amodio, 1993, pág. 46).

INTERCULTURALIDAD: Es el encuentro, que pretende establecer el dialogo entre iguales sin eludir las inevitables diferencias. La interculturalidad va más allá de las relaciones entre culturas. Supone el reconocimiento del “otro” y la afirmación de sí mismo. Es la relación de culturas en conflicto y que concurren en una única y sólida estructura de poder configurada desde la razón colonial (Moya, 2009, pág. 28).

SIKURI: Se entiende por sikuri a la persona que ejecuta el instrumento de viento denominado siku. El sikuri es pues, un músico esencialmente colectivo (Amodio, 1993, pág. 121).

2.4. OPERACIONALIZACIÓN DE UNIDADES.

Cuadro n°1. Unidad de análisis, ejes y sub ejes.

UNIDAD DE ANÁLISIS	EJES	SUB EJES	INSTRUMENTOS
"Caracteres socioculturales y artísticos de los sikuris como tradición en la Festividad Virgen de la Candelaria Puno - 2015"	1. ASPECTO SOCIAL	1.1. Aspectos históricos 1.2. Organización social: cargos y funciones	Ficha de observación.
	2. ASPECTO CULTURAL	2.1. Ritos. 2.2. Simbolismo, dualidad y colectivismo 2.3. Reciprocidad comunal	Ficha de entrevista.
	3. ASPECTO ARTISTICO	3.1. Vestuario 3.2. Música 3.3. Danza 3.4. Instrumentos 3.5. Coreografía	Investigación de biblioteca
	4. ASPECTO EDUCATIVO	4.1. Interculturalidad. 4.2. Identidad Cultural	

Fuente: marco teórico.

CAPÍTULO III

DISEÑO METODOLÓGICO DE INVESTIGACIÓN

3.1. TIPO Y DISEÑO DE INVESTIGACIÓN.

3.1.1. Tipo.

La investigación es de tipo cualitativo, el enfoque cualitativo utiliza la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación (Hernandez, 2010, pág. 8).

3.1.2. El diseño.

El diseño de investigación es el etnográfico. Los diseños etnográficos pretenden describir y analizar ideas, creencias, significados, conocimientos y prácticas de grupos culturales y comunidades. Incluso pueden ser muy amplios y abarcar la historia, geografía y los subsistemas socioeconómicos, educativos, políticos y culturales de un sistema social (Rituales, Símbolos, Funciones sociales, parentesco, migraciones, redes y gran variedad de elementos). La etnografía implica la descripción e interpretación profunda de un grupo o sistema social o cultural (Hernandez, 2010, pág. 697).

Histórico, nos permite estudiar los hechos del pasado con el fin de encontrar explicaciones causales a las manifestaciones propias de las sociedades actuales. Este tipo de investigación busca reconstruir el pasado de la manera más objetiva y exacta posible.

“Este tipo de investigación busca reconstruir el pasado de la manera más objetiva y exacta posible, para lo cual de manera sistemática recolecta, evalúa, verifica y sintetiza evidencias que permitan obtener conclusiones válidas, a menudo derivadas de hipótesis” (Hernández, Fernández, & Bastista, 2006, pág. 21).

Tamayo (1998), afirma las siguientes características de la investigación histórica:

A) Este tipo de investigación depende de datos observados por otros, más que por el investigador mismo. B) Estos datos son de dos clases: fuentes primarias, derivadas de la observación y registro directo de acontecimientos por su autor; fuentes secundarias, cuyo autor informa observaciones realizadas primeramente por otros. Las fuentes primarias son evidencias de primera mano y deben usarse preferentemente. C) Las fuentes deben someterse a dos tipos de crítica: crítica externa, que determina la autenticidad del documento; y la crítica interna, que examina los posibles motivos, prejuicios y limitaciones del autor del documento que posiblemente lo hayan determinado a exagerar, distorsionar u omitir información.

Etapas en la investigación histórica según Tamayo (1998):

- Definir el problema, para lo cual debemos preguntarnos si el tipo de investigación histórica es el apropiado.
- Formular hipótesis u objetivos específicos que proporcionen dirección a la investigación.
- Recolectar información, teniendo en mente su fuente de origen, primaria o secundaria. Usualmente esa información se recoge en tarjetas de tamaño apropiado y codificadas.

- Evaluar la información, según criterios de crítica interna y externa.
- Informar los resultados, interpretaciones y conclusiones, apoyadas en la bibliografía.

3.2. TÉCNICAS E INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS.

3.2.1. TÉCNICA.

a) La observación participante. Esta técnica consiste en la observación de los hechos reales así como el de los naturales que ocurren en el desarrollo de la danza los sikuris en un entorno social, cultural y filosófico. Con ella se pretende observar los hechos reales y naturales de la vida social, cultural y filosófica de la población puneña. EL investigador a fin de lograr sus objetivos tuvo que involucrarse en el curso de los acontecimientos de la danza los sikuris.

b) La entrevista. Las cuales son elaborados con preguntas de carácter estructurado con el fin de conseguir información etnográfica en relación a la danza los sikuris. En esta técnica se trabaja con el apoyo de una guía de carácter general, lo que permitió una gran variedad de respuestas a los entrevistados.

Por medio de esta técnica se obtendrá valiosa información que el investigador requería para un mayor conocimiento de la danza de los sikuris. Todo este proceso de recolección de datos requirió un ambiente de plena confianza a fin de lograr obtener la información buscada. Se aplicó como instrumentos de trabajo el cuestionario de entrevista.

c) Investigación de biblioteca. En la investigación se utilizó como técnicas de exploración la biblioteca, Análisis de documentos, libros, revistas, artículos científicos, tesis, periódicos e informes.

La investigación de bibliote, consiste en la exploración de lo siguiente: Minutas de las reuniones, Revistas, Reportes de programas, Software, Políticas y planes curriculares, Fotografías, Planes que escriben maestros y maestras como guía para las lecciones, Discursos públicos, Reportes gubernamentales, Estudios de alfabetismo publicados, Registros administrativos (por ejemplo, tarjetas de reporte, registros de asistencia), Libros, capítulos, artículos académicos, ensayos de posición, notas, manuscritos, tesis, etc., que son académicos e inéditos (a menudo disponibles a través del internet), cartas, revistas y diarios (Knobel & Lankshear , 2002, pág. 95)

3.2.2. LOS INSTRUMENTOS.

La guía o ficha de observación y el diario de campo para la técnica de la observación participante. Estos instrumentos permitieron registrar los datos de manera inmediata todos los eventos. La aplicación de este instrumento es libre y flexible a fin de poder explorar todo en cuanto a los sikuris.

3.3. PLAN DE TRATAMIENTO DE LOS DATOS.

La información recogida mediante las grabaciones se transcribirá con el objetivo de:

- Estructurar los datos obtenidos organizándolos de manera sistemática.
- Describir las experiencias obtenidas del testimonio de los sikuris seleccionados.

- Explicar en base a los datos recabados la forma como es concebido los sikuris.
- Relacionar los resultados que se obtuvieron con el marco teórico.

3.4. POBLACIÓN INVESTIGADA.

La población o universo de la investigación estará constituido por los conjuntos tradicionales de sikuris que en la modalidad de varios bombos participan en la festividad de la Virgen de Candelaria en el distrito de Puno. Se ha direccionado la población por ser Puno, la capital del Departamento y por tener una gran cantidad de conjuntos de sikuris que vienen a participar a la mencionada festividad.

La investigación estara constituida por dos conjuntos de sikuris que participan en la Festividad Virgen de la Candelaria optando para la selección de la muestra selectiva dando preferencia a los conjuntos más antiguos y representativos. Estos conjuntos son: sikuris Mañazo y juventud obrera, para la recolección de datos se utilizara la técnica e instrumento la guía o ficha de observación y el diario de campo para la técnica de la observación participante.

3.5. UBICACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LA POBLACIÓN.

3.5.1. UBICACIÓN.

La población del presente proyecto de investigación se efectúa en El distrito de puno está ubicado a orillas del lago Titicaca, al sur del Perú, en una bahía sobre una superficie ligeramente ondulada. Está rodeada de cerros machallata, azoguini,

pirhua pirhuani y cancharani a 3,827 msnm. Y a 15° 50´ 15” latitud sur y 70°01´ 18” longitud este.

LIMITES. En el distrito de puno se encuentra ubicado en la zona sur oriental del Perú, extendiéndose en la orilla oeste del lago Titicaca. Presenta una topografía accidentada con la mayoría de sus ciudades ubicadas en zonas altas de la sierra.

Limita de la siguiente manera:

- Por el norte con el distrito de paucarcolla.
- Por el sur con el distrito de chucuito.
- Por el este con el lago Titicaca.
- Por el oeste con el distrito de laraqueri .

3.5.2. DESCRIPCIÓN.

SUPERFICIE. La superficie del distrito de Puno es de 460,063 km². Debido a las características de la zona la flora no es muy variada pero destacan algunas gramíneas, también se desarrollan especies vegetales representativas, como la totora y el llacho de gran importancia socioeconómica. A causa de la eutrofización se ha provocado la abundancia de la lemna sp y el deterioro el lacustre.

OROGRAFÍA. La ciudad está rodeada por los cerros machallata, azoguine, pirhua pirhuani y cancharani.

HIDROGRAFÍA. Está representado por las aguas superficiales provienen de las precipitaciones pluviales, así como los deshielos de glaciares y nevados que forman y dan origen a ríos con caudales permanentes, constituyéndose en afluentes de la hoya hidrográfica del Titicaca que comprende la parte altiplánica de la región formada por 08 cuencas hidrográficas que viene a constituir afluentes del lago Titicaca, estas presentan una Mayor descarga en los meses de diciembre a abril y en el resto de los meses su caudal disminuye; las principales cuencas son: Ramis, llave, coata, Huancané, suches, Illapa, Zapatilla y desaguadero; correspondiendo al espacio provincial la cuenca deñ rio coata.

CLIMA. El clima del Distrito de Puno es frio y seco, con temperaturas que van entre los 5°y 13°grados centígrados, con una esta ción lluviosa de cuatro meses de duración. Las precipitaciones pluviales en el altiplano, obedecen a una periodicidad anual de cuatro meses (diciembre a marzo) ; esta periodicidad, a pesar de determinar las campañas agrícolas, puede variar según las características pluviales del año, originando inundaciones o sequias, así como la presencia de heladas y granizadas.

MUSICA Y DANZA. Puno recibe el nombre de “La capital del folklore Peruano” en razón de que tiene, según el instituto nacional de cultura, 250 danzas pero se sabe que son más de 350. Las danzas, canciones, vestidos y máscaras que representan a personajes surgidos de leyendas centenarias hacen del folklore puneño uno de los más ricos del continente.

Las principales danzas puneñas son:

- La pandilla Puneña.
- Danza nativas o autóctonas: dentro de estas encontramos a los sikuris chacareros, llameritos, yapuchiris, etc.
- Danza con trajes de luces.

CULTURA Y EDUCACIÓN. Las culturas aimara y quechua sobreviven con costumbres y tradiciones propias que desarrollan actividades productivas, sociales y políticas al igual que la población asentada en la meseta del collao dichas culturas, de tradiciones costumbres se han visto enriquecidas con la llegada de los españoles dando nacimiento a una singular mezcla cultural cuya máxima expresión se puede observar en la fiesta tradicional de Virgen de la candelaria, que tiene expresiones artísticas mágicas culturales y que se celebra todos los años en el mes de febrero.

Podemos entonces decir que en Puno está presente una cultura viva que se expresa de diversas maneras. La fiesta de la candelaria, los tejedores de la Isla Taquile los pobladores de las islas de los uros, entre los principales.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN

4.1. ASPECTO SOCIAL DE LOS SIKURIS COMO TRADICIÓN EN LA FESTIVIDAD VIRGEN DE LA CANDELARIA PUNO

4.1.1. ASPECTOS HISTÓRICOS

a) LA ANTARA

Esta construido en arcilla. Consta de unos tubos sonoros de diferentes longitudes para poder reproducir diversas notas. Existen distintos estudios entre los principales señalamos a los siguientes estudios:

Los antiguos peruanos conocieron también la flauta compuesta de una serie de tubos de distintos tamaños y calibres, abiertos por un extremo y cerrados por el otro, en los cuales el sonido se produce soplando como una llave hueca. En la misma flauta que entre los griegos antiguos se llamaba siringa policálamos, y entre los chinos siao, en la costa y en la sierra peruana, se denominaba antara, pero en el altiplano recibe el nombre de SIKU (Caballero, 1988, pág. 72).

Para Caballero (1988), la historia de Antara es como sigue: este instrumento aparece casi en todos los pueblos de la antigüedad, tales como china, Egipto, Japon, Siria, Frigia, Grecia, Roma, Hebreá, así como en islas de Nueva Guinea, Nueva Zelandia, en la Polinesia y entre los Papúas, que poseen verdaderas orquestas de siringas de diferentes tamaños, midiendo la mayor de ellas, la estatura de un hombre, aunque en Bolivia y en el Oriente peruano se han encontrado

especímenes de mayores dimensiones. Esta flauta era, seguidamente, la más antigua porque suponía suma calidad en su ejecución, sin exigir pericia especial.

“Por las prolijas investigaciones realizadas por numerosos autores se supo que en nuestro continente, la flauta de pan existió solamente en América del Sur. Sin embargo últimas excavaciones arqueológicas practicadas en México, han dado luz a muchas siringas precortesianas, de lo cual se desprende que este instrumento fue conocido en toda América antes de la conquista española. El musicólogo Samuel Martí, expone detalles completos de este descubrimiento en su libro “música precortesiana”” (Caballero, 1988, pág. 73).

Para Caballero (1988), en América del Sur, según afirmaciones de los hermanos D'Harcourt, fundadas en observaciones de Erl Nordenskiolt, la flauta de pan se extendió en zona comprendida entre la embocadura del río Magdalena, las fuentes del Orinoco, las Guayanas y el Alto Amazona, hasta la provincia de Tucumán, la serna de Chile, hasta el bosque de Toten, habiendo sido su centro principal el viejo imperio de Tahuantinsuyo. Sin embargo, por las exploraciones realizadas por el folklorista Narciso Garay, se tiene conocimiento de que tal instrumento fue usado también en Panamá. Donde actualmente está en pleno uso por los indios, que adoptan casi el mismo procedimiento de los peruanos y poseen además, una escritura musical ideográfica semejante a la escritura también ideográfica, pero no musical encontradas en las márgenes del Titicaca y en la provincia cuzqueña de Paucartambo.

No cabe duda alguna de que este instrumento encontró su más amplio y completo desarrollo en el antiguo Imperio Incaico; pero su uso se remonta a la más lejana época pre-inca, pues ya aparece representado en la pictografías y decoraciones de la cerámica y tejidos de las culturas Nazca, Chimú y Mochica, que florecieron en la costa peruana muchos milenios antes de cristo, según lo aseveran los más autorizados arqueológicos, habiéndose encontrado dichos instrumentos juntamente con tambores, trompetas, ocarinas y quenas. Todos estos son testimonios que hoy se encuentran en exhibición en los museos de nuestro país y de casi todo el mundo.

La antara Nazca, para Bolaños (1988) citado por Bueno (2009, p. 8) manifiesta lo siguiente, fabricaron la flauta de pan en cerámica; recibieron como herencia musical de los Paracas, antaras con tubos de tres diámetros; los Nasca la convierten en un aerófono popular, por eso que se han encontrado bastantes ejemplares, con embocadura ojival, con tubos de un solo diámetro, estaban quebrados a propósito y conformando el ajuar funerario de la momias.

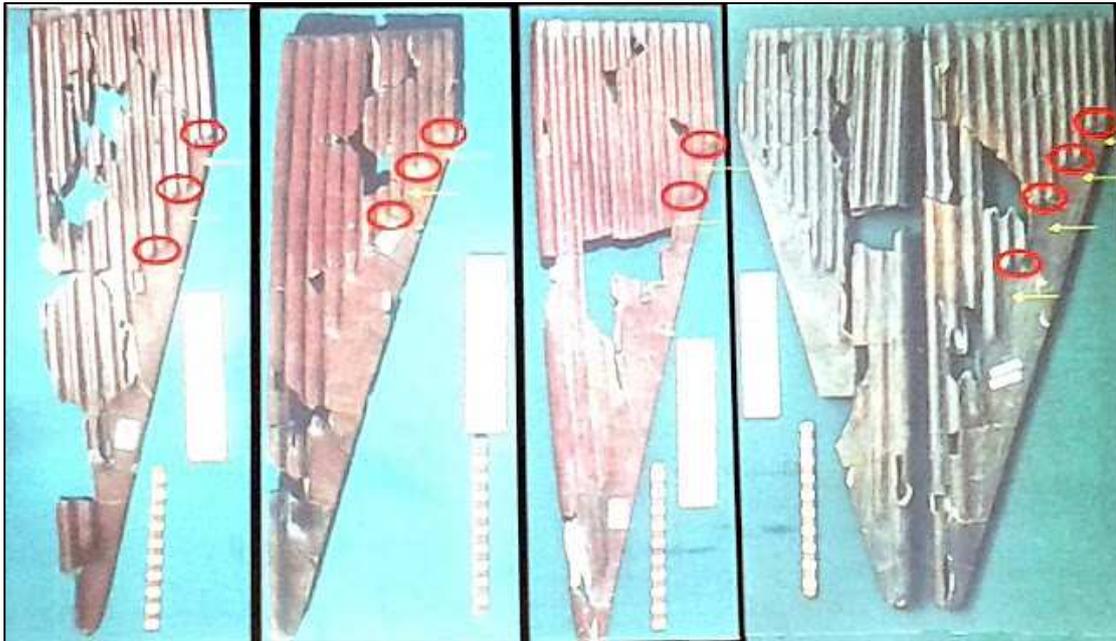


Figura 1. Antaras Nasca. 12 Tubos. Los círculos señalan los pares de tubos, con la misma longitud.

Fuente: Puno cultura y desarrollo (2016).

“El actual modo colectivo, coreográfico y orquestal de interpretarse los sikus en el altiplano, es herencia de una gran cultura preinca de la costa sur del Perú la cultura nazca (200d.c – 600d.c) el autor sostiene que existieron en esa cultura preinca conjuntos de sikuris muy similares a los actuales es decir, habían grupos músico - coreográficos que interpretaban de modo orquestal las flautas de pan (antaras) de cerámica mientras danzaban” (Valencia, 1984, pág. 22).



Figura 2. Representación del sikuri por Valencia (1984).

Según Valencia (1984), las famosas figuras de las pampas de Nazca (líneas de Nazca) son dibujos de un solo trazo, y según una teoría del autor propuesta originalmente en el artículo “el siku bipolar en el antiguo Perú”, podrían haber sido caminos coreográficos que recorrían los conjuntos de sikuris Nazca.

El sikuri en la cultura Moche. La técnica del siku o zampoña, el dialogo musical, es una herencia de cultura moche, cultura pre-inca la costa norte del Perú (200d.c – 800 d.c) en esta cultura existían unos personajes “despellejados” a quienes por alguna razón les extraían los órganos de la cara (ojos, labios, etc.) personajes que suelen representarse en las pictografías de los vasos arqueológicos de esta cultura, tocando sendas flautas de pan en pareja (siku bipolar Moche) (Valencia, 1984, pág. 23).



Figura 3. Vaso moche el sikuri.

Vaso moche con alto relieve representando a dos “despellejados tocando en pareja sendas flautas de pan, las cuales están ligadas por una cuerda que indica su naturaleza bipolar (vaso 1/2806. Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima)

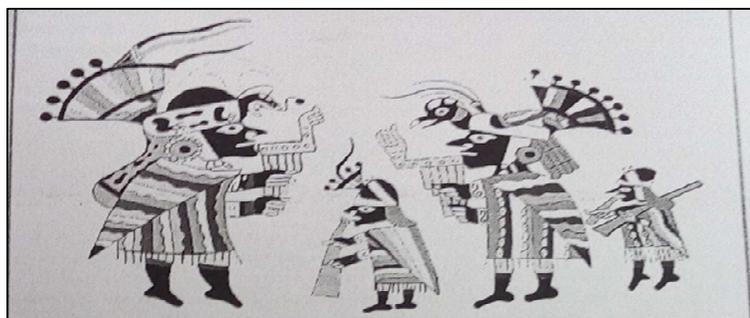


Figura 4. Dibujo moche representando al sikuri.

El dibujo de un vaso moche localizado en el museo etnológico de Berlín representa un conjunto musical mochica compuesto por un siku bipolar y dos trompetas. Nótese que los tañedores del siki bipolar son de mayor tamaño y están con vestidos más elaborados denotando la preeminencia del siku bipolar respecto a los otros instrumentos.



Figura 5. Pictografía de un vaso moche representando al sikuri.

Pictografía de un vaso moche en que el claramente, se reproduce a dos músicos tocando el siku bipolar nótese la cuerda que liga los instrumentos componentes del siku, y que una de las zampoñas es más pequeña que la otra.

Según Caballero (1988), en el periodo inkaiko su empleo era general y probablemente no habría pueblo que lo desconociera. Garcilaso de la Vega afirma que era propio de las Ccollas (Aimaras), y según él, se componía de 4 a 5 tubos atados a par. Al respecto dice el cronista: “tañían los indios Ccollas o de sus distritos en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par, cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos”. El padre Cobo, refiriéndose a la fiesta llamada Situa, escribe: “hacían un baile particular de esta fiesta, y los que entraban en el venían vestidos con unas camisetas coloradas largas hasta los pies, unas diademas de pluma en la cabezas, tañendo unos cañutos pequeños y grandes puesto a modo de órganos”.

Los viejos cronistas hacen frecuentes referencias de este instrumento y lo llaman antara, su nombre quechua es anthara de Huamán Poma de Ayala, quien expresa como el General Rumiñahui mando fabricar en Quito, una antara de los huesos de un hijo del emperador Huayna Ccapac. Pero quien describe muy perfectamente es el padre Cobo; sin embargo, transparente ser muy mal poseedor del idioma nativo, como casi todos los demás y poco observador. “Antara, dice, es otro género de flauta corta y ancha”. Más adelante continua “Usan también en sus bailes tocar un instrumento compuesto de siete flautillas, poco más o menos, puestos como cañones de órgano, juntas y desiguales que la mayor seria larga un palmo y las demás van decreciendo por su orden: llaman a este instrumento Ayarachic, y tocando puesto sobre el labio bajo y soplando en las dichas flautillas” (Caballero, 1988, pág. 73).

Efectivamente, se llama también ayarachi, no ayarachic, en las provincias peruanas de chumbivilcas (Cuzco) y Lampa (Puno). Los Qcollas de la región del altiplano le denominan siku, y a sus ejecutantes, sikuris.

Las antaras encontradas en las tumbas, están construidas de metal, madera, hueso, caña, piedra y terracota. Son particularmente notables las antaras de Nazca que son de terracota pintada, pulidas y primorosamente decoradas, que así transparentan una extraordinaria personalidad artística.

Sus dimensiones y número de tubos son variables, pero las boquillas son siempre elipsoidales, inclinadas una hacia las otras, para dar facilidad a la ejecución.

Nos menciona Caballero (1988), sobre el EMPLEO PASADO Y PRESENTE DE LA ANTARA, de la siguiente manera:

En los tiempos antiguos la antara fue intensamente cultivada y en forma verdaderamente artística a juzgar por su extraordinaria dispersión, por su delicada factura, cuya técnica no han sido igualada en la actualidad; por el número tan variable de tubos, de acuerdo con la tesitura y el número de notas, escalas y otras particularidades de ciertos géneros de cantos; por los modos y tonalidades que registra por la plenitud de sus sonidos, en fin, por la forma orquestal en que se le empleaba, con un sentido extraordinariamente moderno, sin habersele excluido el papel de solista.

Al respecto que el otro a manera de órgano. Al respecto las siguientes frases de Garcilaso de la Vega no necesitan comentario “tañían los indios Ccollas, o de su distrito en unos instrumentos hechos de cañuto de caña cuatro o cinco cañutos atados a la par, cada cañuto tenía un punto más alto, que el otro, a manera de órgano. Estos cañutos atados eran cuatro, diferentes unos de otros. Uno de ellos, andaba en puntos bajos, y otro en más altos y otro en más y más, como las cuatro voces naturales, triple, tenor, contralto y contrabajo.

“Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera y luego el otro en otra consonancia a, y el otro en otra unas veces subiendo a los puntos altos y otras bajando a los bajos, siempre en compas”.

De las pictografías, decoraciones en los tejidos y en las representaciones de la cerámica, así como el examen de los mismos instrumentos antiguos, aparece que en aquellos tiempos habían antaras de una sola fila que se bastaban a sí mismas y otras que se agrupaban siempre por pares, para ser manejada por un solo individuo o por dos. También existían antaras con perforaciones en los tubos para aumentar el número de notas y generalmente estaban hechas de piedra o madera su uso ha desaparecido completamente.

La antara actual no se diferencia de la antigua ni en su forma material ni en su manera de ejecución. Pero se nota evidente decadencia, en cuanto a su fabricación, variedad y escalas. Así pues el material empleado hoy, es únicamente la caña, y su afinación en lo absoluto es diatónica.

En el Perú en la región cusqueña, las cuatro partes principales de una banda de antaras se denominan: Uña, que en idioma qheswa significa cría o pequeña. Es la que se compone de los instrumentos más pequeños. Ancuta o mediana; malta algo mayor o joven, y Mama o Matriz, madre. Cada una de estas partes se componen de dos series de antaras; la primera, recibe el nombre de ira y la segunda arka, así compuesta la banda; la escala de cada parte tiene esta disposición:

IRA: Re, fa, la, do, mi, sol, si, re.

ARKA: do, mi, sol, si, re, fa, la, do.

La primera parte de uña, produce las notas más agudas; la siguiente o sea la ancuta, Malta y Mama, dan cada una la octava baja de la que procede. Algunas veces aún se añade otra parte, la denominada Hatun Mama en idioma qheswa y Taica-irpa, en aimara, que respectivamente significan gran madre, madre conductora. Son instrumentos de gran tamaño que hacen el papel de bajo.

En Bolivia, donde el instrumento toma el nombre de SIKU, se distinguen tres géneros principales: el siku laquita, el chirihuanco y el taquiri, con afinación semejante a los modos del canto gregoriano, llevando una escala Dórica la primera; hipogrigia la segunda, y Eolica la tercera. Además cada parte de estas bandas, de grande a pequeña se denominan: taica, malta, licu, chiri, tuto.

Las bandas de antaras, o sikus siempre se acompañan para marcar el ritmo con tambores de varios tamaños y un bombo. Los primeros tambores llevan por encima de la piel de chivo o parche unas cuerdas tendidas diametralmente; las que a su vez son atravesadas trechos menudos, por unos palitos como los fósforos. Estas cuerdas que dan al tambor una vibración muy particular; se llaman “charchaj” por lo que se les llama charcha.

En Bolivia la ejecución de una melodía en los sikus, se hace como en los tiempos antiguos, solamente al unisono. Pero en el Perú, especialmente en los pueblos de Paratia y Conima, de las provincias puneñas de Lampa y Huancané,

respectivamente, se acostumbra realizarla a tres voces en el sentido armónico moderno.

Caballero (1988) nos señala la IMPORTANCIA MUSICAL DE LA ANTARA, y detalla de siguiente manera:

La flauta de pan inkaika, tiene una importancia extraordinaria. No solo en el terreno de la investigación por sus inapreciables aportes, sino porque en la actualidad, es susceptible de alcanzar mayor perfeccionamiento y desempeñar un rol verdaderamente artístico, colocándose dentro del marco de la polifonía moderna.

El velo de la obscuridad reinante en la historia de la música inkaika, puede ser descorrido en parte, por la antara precolombina que hasta hoy permanece olvidada en los anaqueles de museo, expuesta solamente a la curiosa mirada de turistas, y alguna vez profanada por manos inexpertas. Sin embargo, dentro de su vulgar aspecto y más en los de sus vacíos y polvorientos tubos, ¡cuántos secretos encierra esperando ansiosamente posarse en manos del investigador acucioso, para confiarle, sin reservas, los alcances del pasado musical de aquel pueblo que llegó al mundo, maravillosas expresiones estéticas.

Pero, no todas las antaras pueden presentarse a la investigación en igual medida, ni todas tienen la misma riqueza de recursos. Las de caña por ejemplo, si tienen tubos largos y delgados, producen un solo sonido musical por tubo; en

cambio, si estos son gruesos y delgados, producen dar sonido musical por tubo; en cambio, si estos son gruesos y cortos, puede dar sonidos cada uno. Por esta razón, las escalas resultantes, cuando sus notas o componentes guardan relación entre ellas revelan con seguridad puede decidirse que el instrumento no tenía fines verdaderamente musicales y servía nada más que para marcar el ritmo en la danza o para producir ruidos con los cuales se daba mayor solemnidad a las ceremonias y a los actos rituales.

Este es un detalle en el cual nadie ha reparado. Todos los investigadores que hasta hoy se han preocupado de este instrumento ignoran en lo absoluto oportunidades en que aparece su empleo y sus motivos de uso y sobre todo la forma y manera de arrancarle los sonidos es decir manejarlo y producir música; por consiguiente, desconocen sus recursos y sus diversas finalidades.

Hay algunos instrumentos en que cada uno de sus tubos produce hasta cinco notas, o sonidos diferentes, como es el caso de otra antara Nazca que, en la ciudad de la Paz el museo inkaiko del coronel Federico Diez de Medina, antara que da 40 sonidos.

Es innegable que dentro de su relatividad la antara precolombina es, entre todos los instrumentos inkasicos el único que puede dar una idea clara del desarrollo musical alcanzado en el Perú antiguo antes de su sometimiento al dominio español, pues la música autóctona de aquellos tiempos presentaba ya un cromatismo casi

absoluto, y contemplaba así mismo muchos aspectos que en Europa fueron establecidos en tiempos posteriores al florecimiento y apogeo de la cultura inkaika.

Afirma Caballero (1988), la importancia de la antara se acrecienta más por haber sido empleada desde los más remotos tiempos en forma individual y colectiva a la vez es decir como instrumento solista que manejado por un solo individuo se bastaba a sí mismo y repartido en grupos o miembros diferentes que con sus constantes alternativas o diálogos musicales formaba ya líneas melódicas impecables, llevando al compás con precisión matemática sin auxilio de ningún director de orquesta por eso no es aventurado suponer que este instrumento fue el que con su manera de ejecución colectiva determino el establecimiento de la medida del tiempo, dando por resultado esa admirable diversidad de compases que se descubre en la música autóctona tradicional.

Por estas circunstancias las antiguas bandas de antaras peruanas pueden considerarse hasta cierto punto como las precursoras de la orquesta moderna que comparte un aspecto grandioso y al parecer insuperable por que agrupa en una sola entidad toda clase de instrumentos y formado con ellos ese admirable tejido polifónico no sospechado por las culturas antiguas establece un variadísimo juego de timbres y matices tomando de cada instrumento una parte independiente de la de los demás de conformidad con su naturaleza y efectos expresivos (Caballero, 1988, pág. 78).

b) EVOLUCIÓN DE LA MUSICA Y DANZAS EN EL ALTIPLANO

La música andina se remonta desde la época Preincaica donde las culturas como por ejemplo Nazca, los Mochicas o Chimú entre otras culturas usaban la música muchas veces como parte de sus ceremonias religiosas, para pedir por una buena cosecha, etc. sus letras se basaban en la vida cotidiana y otras en ensalzar a sus dioses y Apus, la música formaba parte de sus vidas por ello en muchas de las excavaciones arqueológicas se encontraron instrumentos como bocinas, sonajeros, flautas de pan, quenás o silbatos, tiempo después estos instrumentos siguieron siendo utilizados en la época dorada de América Latina, el imperio incaico o tawantisuyu, una palabra quechua que significa cuatro territorios, este imperio comprendía desde la región del Cusco (Perú) hasta partes de Ecuador y Chile, fue la época donde reinaban los incas y conquistaron muchas culturas. Existen numerosos estudios sobre la música y la danza en el altiplano puneño a continuación es citada:

“Se puede afirmar que desde hace más de 500 años Puno y todo el altiplano fueron la cuna de danzas y melodías que han destacado no solo por su gran número sino por su calidad y belleza. Y también que el siku y el pinkillo o pingollo eran los principales instrumentos musicales del Collao. Es importante destacar la afirmación del musicólogo Cesar Bolaños para quien “tampoco se encuentran referencias precisas del uso de la antara como instrumento musical inca” (Palacios , 2013, pág. 25)

Durante la conquista, los intentos de los españoles por destruir los iconos culturales de la civilización inca tropezaron con la vitalidad de esta última. El pueblo indígena mantuvo muchas de sus costumbres y creencias y, según el cronista Polo de Ondegogo, “para eludir prohibiciones eclesiásticas, en ocasión del corpus christy (que se ha celebrado siempre en fecha cercana al Inti Raymi de los incas), aprovechaban las celebraciones españolas para llevar a cabo las suyas propias”. La gente siguió entonando sus takis o cantos, sin ceder ante las amenazas del conquistador (Palacios , 2013, pág. 26).

El dogmatismo religioso y la obsesión “por extirpar la idolatría” dieron lugar a diversas prohibiciones y castigos dieron lugar a diversas prohibiciones y castigos. En su libro extirpación de la idolatría del Perú, el sacerdote jesuita Arriaga se jacta de haber castigado, desde febrero de 1617 a julio de 1618 “a 679 ministros de idolatrías” y se refiere a “603 huacas principales que se les han quitado y 3418 compas (sic)”. En 1614 las constituciones sinodales del arzobispado de Lima emitieron la siguiente ordenanza: “para que con la ayuda de nuestro señor, sean suprimidas las ocasiones de recaer en la idolatría y que el demonio no pueda continuar ejerciendo sus triunfos, es preciso no consentir mas todo aquello que tenga lugar en dialecto local o en lengua general, las danzas, los cantos, o taquis antiguos y se deberá vigilar que sean quemados los instrumentos de ese uso, tales como los tamborines, cabezas de ciervo, antaras, etc.”.

Según Palacios (2013), siglos más tarde en la Republica, las prohibiciones, aunque formalmente abolidas, dieron paso a una suerte de discriminación contra la

música y danza suerte de discriminación contra la música y danza andinas, motivada por prejuicios raciales, sociales y económicos. De hecho, la polca y el vals, de origen austriaco, y la marina de origen español, amén de las danzas de origen africano, han gozado y aún gozan de preferencia en el canon nacional. Se hace pues muy difícil aceptar que nuestra identidad cultural está divorciada de nuestras verdaderas raíces históricas. Existe entonces el deber de revalorar la música andina en tanto ella representa el vínculo lo más perdurable con nuestro pasado.

La danza y la música altiplánicas se manifiestan principalmente en las fiestas lugareñas, estas son su escenario natural. Las fiestas en el altiplano generalmente celebran las pascuas, los carnavales, el santo o virgen patrón o patrona del pueblo y otras fechas del calendario de la iglesia católica. De este modo, las fiestas altiplánicas aparentemente están relacionadas con la fe cristiana o católica. Sin embargo como diversos estudios lo confirman, el sincretismo religioso está presente especialmente en las comunidades y pueblos campesinos. La celebración de las fiestas del calendario católico es casi un pretexto para los rituales en homenaje a la pachamama (madre tierra), a los apus (espíritus tutelares), a los achachilas (lugares sagrados) y a los tótem de antiguas creencias prehispánicas. Así mismo, las fiestas campesinas celebran acontecimientos relacionados con el ciclo agrario como la siembra y la cosecha y otros eventos importantes de la vida rural (Valencia, 2006, pág. 19)

Afirma Valencia, (2006), las fiestas esperadas con ansiedad por los pueblos campesinos, son celebradas con alborozo y fe cada año. Todos se divierten en calles, plazas y viviendas, abundan el licor y las comidas típicas. Las fiestas se

inician, generalmente con las vísperas que duran hasta el alba, y donde muchas veces se queman fuegos artificiales en noche de verbena. En el día principal de la fiesta, se celebra una misa solmene en la iglesia principal del pueblo y luego tiene lugar la típica procesión que lleva en andas la imagen o efigie del santo que se festeja. Los festejos continúan a lo largo de la semana siguiente del día principal hasta los correspondientes cacharparis (despedidas), realizados por las diversas comunidades barrios y agrupaciones participantes, con los cuales se da termino a las fiestas hasta el año siguiente.

Las fiestas tradicionales son un microcosmos donde se manifiestan intrínsecos comportamientos, símbolos y conceptos del mundo andino. En las fiestas está presente, por ejemplo la idiosincrasia colectiva nativa, Asimismo la solidaridad de grupo y el fraccionalismo relevados por diversos estudiosos como características fundamentales de la cultura andina, según Albó (1974) citado por Valencia (2006, p. 19), son nítidamente expresadas en las fiestas tradicionales por los conjuntos de música y danza. Cada comunidad, cada pueblo, y aun cada barrio o comparsa se manifiestan comunitariamente en las fiestas, a través de un conjunto o comparsa de danza y música que rivaliza con otras de distinto origen. En las fiestas también afloran diversos sentimientos y motivaciones que en lo recóndito del alma andina se conservan y buscan exteriorizarse, sea algún culto o los dioses primigenios autóctonos o la representación de su vida cotidiana ligada al ciclo agrario y el júbilo por la cosecha y aun la protesta al sistema que los oprime y la ridiculización de sus opresores.

c) ASPECTO HISTÓRICO DEL SIKURI EN EL ALTIPLANO PUNEÑO.

Tiahuanaco una de las sociedades prehispánicas que ha abarcado gran parte del territorio altiplánico durante el horizonte medio (600 a 1 200 d.C.) se ha caracterizado por su iconografía que presenta unos personajes que flanquean al icono principal en la portada del sol, los ayarachis de Paratía tienen semejanza a dichos personajes, llevan una montera con plumas, tienen una capa semejando unas alas, la cinta ancha que cae en la espalda con espejos, algunos tienen picos de cóndor como lo manifiesta Luna citado Bueno (2009, p. 13) tres etnias están representadas en este monolito Qollas (ayarachi), los Lupakas (chiriwano) y los Uro (lakitas) que son los que ejecutan el siku hasta nuestros días.

Afirma Fortun (1970), D Harcourt (1990), Iribarren (1949), Pérez (1987) y Bolaños (1988) citado por Calisaya (2015, p. 311), el siku nace desde la época pre-cerámica en el altiplano peruano, y su origen se remonta a los instrumentos musicales de piedra, hueso, plumas de cóndor, madera, arcilla cocida, caña y metal de las que se valieron nuestros ancestros para poder realizar sus labores de subsistencia como la caza y domesticación de animales, la recolección de especies animales y vegetales, la pesca, así como, para el desarrollo de sus actividades religiosas culturales. La correspondencia cronológica más antigua al menos de los sikus de piedra, datarían alrededor de los 7,000 a.d.n.e. (aunque no existe unanimidad al respecto por parte de los arqueólogos involucrados). De este periodo procederían los sikus de piedra que se encontraron en distintas zonas del altiplano norte, centro y sur, y excepcionalmente en la costa.

Calisaya (2015), durante la etapa del formativo se desarrollaron diferentes reinos locales (estos reinos estuvieron conformados de la siguiente manera:

- En el extremo septentrional los khanas y canchis
- Área nuclear pukinas uros kollas lupakas y pakajes
- Ubinas
- Carancas
- Quillacas
- Soras mitmas
- Conferencia charca: charcas, chuis, caracarás y chichas.

Principalmente en el área del lago Titicaca, los que han dejado rastros de una intensa actividad musical e innovaciones tanto en la estructura morfológica como en los materiales usados en la producción del siku. Dentro de este proceso de transformación secuencial, se introduce otros materiales que determinan la aparición de sikus contruidos a base de hueso según Janusek, (1993) citado por Calisaya (2015, p. 312), madera con tapones afirma Núñez (1962) citado por Calisaya (2015, p. 312) y otros de cerámica arcaica. El mayor descubrimiento del conjunto instrumental antiguo ligadas a la música, corresponde sin embargo a los dos horizontes culturales más importantes del altiplano: Pukara al norte y tiwanaku al sur. Los mismos que fusionaron los distintos círculos de cultura entre ellos la música, lo que les permitió en el tiempo constituirse como un foco civilizatorio caracterizado por el dominio Geosatelital, el desarrollo Agropastoril, el desarrollo

Arqueoastronómico, la ingeniería vial e hidráulica y el desarrollo de la estructura social, económica, y política.

Según Calisaya (2015), la variedad de instrumentos de sikus que se ha comprobado que han llegado a utilizar 6 tipos de sikus a saber, siku monotonal, siku bitonal, siku tritonal, siku cuatritonal, siku pentatonal y siku sexsatonal. Hecho que a la vez ha permitido la generación de distintos ritmos al comienzo de índole reflejo naturalista y posteriormente del orden gregario étnico, en la época de la colonización Hispana.

Conforme que lo registra el cronista mestizo Garcilaso (1985) citado por Calisaya (2015, p. 312) en los siguientes términos: “De música alcanzaron algunas consonancias, los cuales tañían los indios kollas, o en su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par; cada cañuto tenía un punto más alto que el otro. Uno de ellos andaba en puntos bajos y otro en más altos y otros en más y más, como las cuatro voces naturales: triple, tenor, contralto y bajo. Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera y luego el otro en otra consonancia y el otro en otra, unas veces subiendo los puntos altos y otras bajando los bajos, siempre en compás. Los tañadpres eran indios enseñados para dar música al rey y a los señores vasallos que, con ser tan rustica, no era común sino que la aprendían y la alcanzaban con su trabajo.

En efecto resulta sumamente importante que el cronista Garcilaso de la Vega destacando el origen del siku haya señalado su empleo específicamente entre los kollas, aunque este instrumento para la época en que se la detecta deviene transformado con cañutos de caña y aparentemente más desarrollado en su estructura musical; pues, el mismo cronista precisa que los tocaban amarrados por pares denotando un estilo contrapuntístico hasta en cuatro voces naturales: soprano, contralto, tenor y bajo, ya unas en consonancia de quinta alternando con otras y otras consonancias alguna orquestación temprana (Calizaya J. D., 2015, pág. 312).

Afirma Calizaya, (2015), lo que es más admirable, aquellos instrumentos morfológicamente presentaban las mismas características tipológicas de aquellos sikus primigenios de piedra talco, lo que fundamentalmente ha demostrado que se mantuvieron los patrones constructivos ancestrales, en un radio de amplio espectro que incluye parte del Altiplano, Argentino, Chileno, Boliviano, y el mismo altiplano del kollao desde donde se habría originado el proceso del desarrollo del siku, a través de un puente cultural que se habría dado entre nexos de los horizontes Pukara, Chavin, Tiwanako, Wari, Nazca, Pachacamac e inca los que a su vez no dejaron de resaltar sus sellos diferenciales en la producción artesanal que el siku en su desarrollo se imprimió.

Proceso que tiene varias investigaciones entre ellas una que ha dejado bien establecido que “Desde la época prehispánica la zona de difusión de la flauta de pan, parece haber estado en la región del Titiqaqa y el sur del Perú, comprendida

la costa, y otras que determinan tanto la procedencia del siku “el siku era propio del kollasuyo durante el incanato” afirma Palacios (2008, p.36) citado por Calisaya (2015, p. 312), como el respectivo proceso de difusión en los siguientes términos: “la flauta de pan en tiempos del imperio Incaico tenían su asiento en el Altiplano del kollao . El kollao era un foco de este instrumento como afectivamente lo es en la actualidad” según Valencia (1989, p. 19) citado por Calisaya (2015, p. 312).

Que los sikuris tienen su origen en una danza peninsular que se baila al compás de una banda de músicos que era una de las muchas variantes del baile de los "morenos" o "negros". Los indios imitaron esta danza y sustituyeron la banda de música con la "Phusas" o antara, que es el instrumento típico y el más perfecto de los indios kollas. El doctor Francisco Pastor, profesor universitario puneño, que ha estudiado el folklore kolla, está de acuerdo con la explicación. Los sikuris salen vestidos de lujosísimos disfraces bordados en hilos de oro y plata, tachonados de piedras brillantes y de cuentas de cristal. Se observa una evidente influencia del vestido de luces de los toreros en estos disfraces; y lo extraordinario es que los talleres donde los hacen están en Bolivia, en la Región india más lejana de la influencia española. Y los vestidos que lucen que lucen los sikuris de Puno y principalmente los conjuntos que bajan a los pueblos de las quebradas o se improvisan entre las colonias de indios kollas, son en realidad de segunda mano, restos o deshechos de los opulentos trajes que son estrenados en la gran fiesta de Copacabana (Vásquez, 2015, pág. 5).

Para Vásquez (2015), el bailarín sikuri genuino es la imagen de una sota de oros del naípe español, y los indios, hoy mismo, les llaman "sotas" a los personajes típicos de esta danza. El "sota" lleva en la cabeza un gorro dorado y un penacho de

plumas rojas y blancas. Este disfraz ha degenerado mucho hoy y el conjunto mismo ha admitido personajes extraños pertenecientes a otras danzas. Todos los bailarines tocan zampoña o "Phusas"; un bombo acompaña a los sikuris. La música de la danza es un huayno del altiplano, de aire marcial. Cada bailarín toca una sola nota, y entre todos, como las flautas de un órgano, forman la melodía de la danza. Tocan bailando, pasan por las calles en tropa; mientras caminan danzan suavemente, pero al llegar a las esquinas el bombo truena más alto, los bailarines forman círculo y danzan a saltos, mirándose las caras y aproximándose unos a otros como para acompañar mejor las notas; y suben cada vez más el ritmo del huayno y la danza termina en un zapateo violento y alocado.

“A principio de la década del setenta, habían conjuntos tradicionales como los ayarachis de Sandía y Paratía, los chiriwanos de Yunguyo y Huancané y entre los sikuris destacaban Qeni Sankayo y Qantati ururi de Conima; los cuales no llegaban a la ciudad de Puno, aunque excepcionalmente el segundo aparecía en la ciudad, cuando el abogado Vicente Mendoza Díaz los traía, para bailar por las calles con su cholita hasta llegar a su estudio en el jirón Lima” (Bueno, 2009, pág. 14) .

“En la ciudad de Puno sola habían los siku morenos o phusa morenos, entre los que destacaban los sikuris del barrio Mañazo, Sikuris Juventud Obrera y los sikuris Panificadores, del barrio Independencia, no se conocían otros conjuntos ya que la Festividad de la Candelaria estaba en su inicio” (Bueno, 2009, pág. 14).

Afirma Vásquez (2015), en los últimos años los conjuntos de sikuris bailes indios han ido perdiendo su pureza. La tradición perdió su rigurosa autoridad y surgió una nefasta libertad de mezclar los personajes de unos bailes con los otros. Aunque parezca contradictorio, el interés demostrado por los turistas y viajeros ha contribuido no poco a esta degeneración de las formas genuinas de las danzas, por el afán de improvisar y ostentar; por otra parte, la campaña incansable de los adventistas contra las danzas y las fiestas ha contribuido al relajamiento de las formas puras y antiguas.

A esto hay que agregar la influencia de las carreteras y la civilización. El indio pierde la mítica conciencia de sus bailes, se desintegra del contenido religioso y profundo de las danzas, de su valor ritual; y cuando no ve ya sino la forma externa; trata de acomodarla a su sentido nuevo de las cosas, vacío, intrascendente y ostentoso, adultera los disfraces, mezcla los personajes de las danzas; atenta, con toda la audacia de su inconsciencia, contra las formas esenciales de las antiguas y sagradas costumbres y ritos.

Así se ha mezclado a los sikuris con los "diablos". Los "diablos" que acompañan a los sikuris son de origen muy reciente; dice Julián Palacios que fueron creados hace unos veinte años por los obreros de Puno para solemnizarla fiesta de la Virgen de la Candelaria. Estos diablos preceden a los sikuris y les abren camino entre la multitud, blandiendo pequeños tridentes, danzan a saltos y no tocan zampoña; se cubren el rostro con

impresionantes mascararas que semejan cabezas de león armadas de grandes cuernos (Vásquez, 2015, pág. 7).

d) ORIGEN DE LA FESTIVIDAD DE LA VIRGEN CANDELARIA EN PUNO.

La festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno es uno de los motivos celebratorios más importantes del sur peruano y uno de los espacios más significativos que expresan el sincretismo festivo y ritual de América Latina. Nacida de la advocación a la Virgen María durante el período temprano colonial, la fiesta es hoy una notable expresión del profundo sentido religioso de la población altiplánica peruana y de la manera en que espiritualidad e identidad se fundan en un escenario especialmente intenso de celebración.

El culto extraordinario que se practica en honor a la Virgen de la Candelaria proviene en buena parte de occidente y se impulsó con fuerza desde las Islas canarias –justamente patrona de las islas-, que por siglos fue el paso obligado de las naves que partían de la península ibérica con destino a América. Nuestras informaciones nos permiten saber que por los inicios del siglo XV se habla de unos 95 años antes de la conquista de Tenerife en 1496- la imagen de la Virgen de la Candelaria apareció en una cueva de la hoy Villa de la Candelaria, imagen que después de un rico e increíble historial de peripecias domina hoy el santuario de la Basílica del mismo nombre (Guzmán, 2016, pág. 11).

Según (Mamani , 2014, pág. 4), la festividad de la virgen de la candelaria tiene sus orígenes en el carnaval andino, se remonta hacia miles de años anteriores y se trata de rendir pleitesía a la santa tierra que viene a ser la pachamama o la madre

naturaleza, es un agradecimiento por los productos que nos da para nuestra alimentación, que nos da trabajo en el lugar donde vivimos, por tanto la pachamama es el centro de homenaje en el carnaval andino, las actitudes de ese homenaje se realizan con diferentes ritos empezando con la famosa Ch'alla. Dentro de este marco para comprender mejor la festividad de la pachamama de la mamita candelaria utilizaremos algunas categorías conceptuales como por ejemplo:

La ch'alla, es un rito ancestral de permiso y a la vez agradecimiento a la pachamama para empezar una actividad el mismo que consiste en rociar licor natural a la tierra. Que representa ofrenda, saludo y respecto a la pachamama. El rito de la ch'alla siempre se orienta a la salida del sol que en el aymara antiguo se llamaba WILLCA hoy llamado INTI en quechua. Todos los ritos serán colectivas y se realizaron durante el día, por ello, las danzas son representaciones de nuestra vida cotidiana es creación del pueblo que va al pueblo, para el pueblo y por el pueblo por tanto podemos decir pueblo que no danza es un pueblo sin alma.

La anata, significa juego, es un rito de alegría y jolgorio que va unida a la danza o QHACHWAWI con derroche de juventud y alegría donde siempre se observa el elemento vital del agua principalmente gracias a las bendiciones de la lluvia, es más, estas actividades siempre van acompañadas con la música principalmente de instrumentos de viento y percusión como tarqas, pinkillos, etc. Porque el elemento aire complementa para ese agradecimiento de la población a la pachamama. En los carnavales se diferencian tres momentos de alegría que vienen a ser:

- La jisk'a anata. Este ritual se lleva a cabo en el mes de enero y está dedicado al agradecimiento a la pachamama o madre de la creación de toda la vida existente esta actividad es principalmente realizado por los jóvenes y niños de ambos sexos, quienes empiezan con juegos rituales y peleas rituales. Este es el inicio del carnaval hecho por la juventud que significa fertilidad. Conocido en la ciudad de Juliaca como la fiesta de los Ch'ilipilcus.
- Jach'a Anata. Que es el carnaval generalizado de toda la población mayor que significa siempre el saludo y respecto a la pachamama. En juliaca denominado la fiesta de los machu aychas.
- La cacharpaya. Que viene a ser la finalización de los carnavales donde se observa claramente las peleas rituales y los intercambios de prendas de vestir entre hombres y mujeres.

El qhachwawi, se define como un encuentro de los jóvenes y adultos para bailar disfrutar con júbilo en agradecimiento de la madre tierra por habernos concedido productos agrícolas, crías de animales y trabajo fructífero por esta razón en esta fiesta se visita a las wak'as apus chacras etc. Hoy se denomina Qhachwa y así pasa a la lengua quechua y por lenisión hoy se dice Qhaswa.

La advocación a la Virgen de la Candelaria, de la Purificación o Nuestra Señora de la Candelaria tiene su origen en las islas Canarias, actual territorio español, en el siglo XIV, durante las guerras de conquista que los cristianos peninsulares desarrollaron sobre estos territorios insulares, habitados por población indígena *guache*. Su devoción se expandió por toda la península

entre los siglos XV y XVI, acompañada de numerosos testimonios de apariciones y milagros prodigados, siendo, más adelante, introducida en las «Indias Occidentales» durante el proceso de conquista americana. Diversos cronistas evidencian el especial arraigo que la imagen tenía entre los peninsulares arribados a América, los cuales una vez asentados en encomiendas y corregimientos, trasladaron la imagen por diversas partes del Nuevo Mundo. Ello explica que, actualmente, existan decenas de lugares de culto a la Virgen de la Candelaria en toda América Latina (La Serna, 2016, pág. 79).

Para La Serna (2016) en el siglo XVII, la festividad religiosa más importante en todo el altiplano colonial estuvo dedicada a la imagen de la Virgen de la Candelaria consagrada en el santuario de Copacabana. Para el historiador jesuita Vargas Ugarte la importancia de esta imagen será crucial para «completar» el proceso de evangelización iniciado el siglo anterior: Hasta la venida de la imagen a las riberas del lago Titicaca, se había predicado, es cierto, el Evangelio a las poblaciones ribereñas; se habían establecido doctrinas, pero a juicio de los cronistas de entonces, aún persistían en ellas las prácticas idolátricas y su ingreso en la iglesia de Cristo era, como decía el Virrey Toledo, aparente y casi forzado.

Afirma Pintado (2012), primero la Virgen de la Candelaria se entronizó como patrona en un anexo del pueblo Huancané, y luego en la villa de Puno. Vale aclarar que en la segunda mitad del siglo XVIII, se unieron el pueblo de San Juan de Puno y la villa de Nuestra Señora de la Concepción y San Carlos; desde entonces, esa confluencia pasó a llamarse villa de Puno, villa capital o simplemente Puno.

En San Juan de Puno y villa de Nuestra Señora de la Concepción y San Carlos se inició la devoción hacia la Virgen de la Candelaria con presencia de imágenes en numerosas viviendas puneñas. Por ejemplo, en una escritura del 1ro de agosto de 1707, Felipe Valdéz alquiló una vivienda al Marqués de Villa Rica en la que se citaban “dos tabernas doradas con sus imágenes en bulto en el uno de la de un Crucifijo y en el otro de una Señora de la Candelaria”. En otro documento del 29 de febrero de 1752, en una memoria testamental de Catalina Gayoso, se registraba: “Declaro por mis vienes una Caja de la Ymagen de Señora de Copacabana y otra de bulto de la Candelaria sin bestuario [...]” (Pintado, 2012, pág. 1257) .

De los dos documentos anteriores podemos deducir que la devoción hacia la Virgen de la Candelaria se iba acrecentando y a menudo su imagen era considerada un bien valioso. Otro punto a resaltar es que en la memoria testamental de 1752 se considera a la Virgen de Copacabana y a “la Candelaria” como una misma; desterrándose así el prejuicio de que son dos diferentes y confirmando que la de Copacabana es la Virgen de la Candelaria.

Para Vargas (1956, p. 56-57) citado por La Serna (2016, p. 80), desde el día 2 de febrero de 1583, en que asentó sus reales en el pueblo la Virgen de la Candelaria, comenzó la conversión definitiva del Collao y la fama de sus milagros hizo que su influencia se extendiera a las comarcas más distantes.

Para finales del siglo XVIII, la Virgen de la Candelaria estaba ya reconocida, oficialmente, como la principal advocación de la población de San Juan de Puno. Un expediente especialmente significativo, *Inventario de las alhajas y*

demás enseres de la Iglesia Matriz de Puno, de 1800, realizado por el vicario foráneo de Paucarcolla y cura propio de dicho templo, Luis José de Artajona y Eslava, la reconoce como la «patrona de la villa de San Juan», evidenciando el lugar preferencial que esta imagen tenía en la iglesia matriz. Así, el documento señala que en el presbiterio del templo se ubicaba: « [...] Un retablo que se compone de tres cuerpos de madera que es el nicho de nuestra madre y señora de la Candelaria, Patrona de Puno [...] a los lados el nicho de San Juan Bautista y al otro lado el señor San Miguel» (La Serna, 2016, pág. 89)

Afirma Bravo (1987), por el año 1781, la fuerzas rebeldes de Pedro Vilca Apaza de Azángaro denominado el puma indomable había sitiado la ciudad de Puno, cuya defensa estaba a cargo del gobernador Joaquín Antonio Ollerana, quienes habían levantado varios torreones como en los cerros Huajsapata y Orcopata, los vecinos estaban mal armados y la ciudad fue sitiada en dos oportunidades en los meses de marzo y mayo de 1781. Primero por los indígenas rebeldes que estaban a ordenes sitiaron por el lado norte y por las tropas de Pascual Alarapita y Andres Wara por el sur; tanto que por los demás puntos cardinales estuvieron sitiados por los soldados de Pedro Vilca Apaza.

Las tropas del puma indomable, sitiaron por espacio de varias semanas, rodeando la ciudad de Puno, causando pánico en el vecindario, con gritos, toques de pututus, de tambores y llegaron a luchar inclusive en varios sectores del barrio urbano, habiendo logrado capturar el tambo de santa rosa. En esta situación los vecinos se vieron obligados a refugiarse en los torreones, otros tuvieron que huir a las islas, como a Chucuito. Afirma la tradición que uno de los vecinos que se había refugiado en uno de los

torreones había salido por la puerta, en estas circunstancias fue lanzado por la roata de uno de los sitiadores, que lo arrastro para darle muerte, los que observaban de cerca le dijeron que he encomendara a la virgen de la candelaria; en el momento en que fue arrastrado algunas armas personales que había llevado como defensa se le habían perdido, pero al encomendarse a esta virgen morena se le apareció un arma en la mano, un cuchillo, con que corto la reata, salvándose de esta manera, este infortunado español habiéndose librado así de la muerte (Bravo, 1980, pág. 6).

El sitio de la ciudad de Puno cada vez que transcurrían los días se hacía más peligroso, porque cada vez que llegaban más rebeldes indígenas, que desde las alturas de los cerros se lanzaban constantemente al ataque. Ante este temor de morir en las manos de los sitiadores en cualquier momento las autoridades y vecinos acordaron sacar en procesión a la efigie de la santísima virgen de la candelaria, así lo hicieron, en un día de pleno sol, salió la procesión por las calles angostas de la ciudad, en estas circunstancias se produce lo imprevisto y lo que significó un verdadero milagro para los pobladores de aquella época.

El pedestal de la virgen retocado con piezas de plata y detrás de esta imagen había un enorme arco labrado también de plata que estaba colocado sobre su anda, al impacto de los rayos solares brillaron intensamente proyectándose en gran dimensión y produciéndose algo así como un espejismo, al ser visto por los sitiadores indígenas que se encontraban acostados en los cerros que circundaban la antigua ciudad de Puno, daba la sensación de que la procesión era un desplazamiento de un numeroso contingente de soldados españoles que hacían relucir sus armas. Al ver esto, los sitiadores abandonaron el lugar de sus emplazamientos, dejando en

sosiego al pacífico vecindario de Puno, de esta manera se produjo un verdadero milagro de la virgen de la candelaria, desde esta época fue venerada con más devoción y consideración como la patrona del pueblo (Bravo, 1980, pág. 7).

De igual manera según Christian Guzmán Arias, en su texto ORIGEN E HISTORIA DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA, afirma y concuerda con las afirmaciones anteriores.

Quizá el mito más representativo y el más difundido sea el milagro de la Virgen de la Candelaria en tiempos de las luchas entre el ejército patriota contra el virreinal en la villa de Puno; Enrique Cuentas Ornachea relata:

Afirma Cuentas, (1995, pág. 31) citado por Guzmán (2016, p. 11). “Doce mil hombres se apostaron en las alturas de la villa de Puno, cercándola. Los sitiadores eran liderados por el caudillo aymara Túpac Catari, junto con el rebelde Pedro Vilcapaza, de Azángaro, continuador de la lucha de Túpac Amaru. Eran los primeros meses de 1781 y los rebeldes intentaron tomar la ciudad para reducir este bastión del virreinato y preparar su ataque a la actual ciudad del La Paz. El reducido número de pobladores observaba cómo bajaban las huestes desde Huajsapata, Yurac Orqo y Orcapata, en las afueras de la villa. En las pequeñas escaramuzas los habitantes de la villa puneña se defendieron con el mayor coraje posible, pero su inferioridad numérica no les daba mayor chance en la contienda. En su desesperada situación, los pobladores optaron por sacar a la virgen, cuya imagen se veneraba en la iglesia

de San Juan, en procesión. Tras implorarle su protección durante toda la noche, los pobladores observaron, atónitos, cómo los enardecidos sitiadores abandonaron el lugar.”

“Veamos otras dos sobre su aparición: Se cuenta que en las afueras de la mina de Laykakota, en 1675, el español don José Salcedo mandó derribar las casas de los mineros que se encontraban en las bocaminas. Antes que se cumpliera su orden, todos vieron aparecer en el lugar una virgen envuelta en llamas luchando contra el demonio.

Esta visión hizo desistir a Salcedo y desde entonces nació el culto y el nombre de la milagrosa virgen” (Guzmán, 2016, pág. 11).

Según Guzmán (2016), la segunda es el caso que cuenta Dionisio Quispe: "La Virgen con el rostro de una Señora elegante serenísima y con un niño en los brazo apareció en el siglo XVII a un nativo de la zona quien por orden de su amo cuidaba un pequeño caserío ubicado a las riberas de un riachuelo en las faldas del Cerrito Huajsapata. En esos tiempos los españoles sancionaban drásticamente a los nativos que no cumplían con sus trabajos en las minas, así que el hombre se encontraba entre el dilema de obedecer a su amo cuidando el terreno o de obtemperar a las órdenes de los Españoles. La Virgen le pidió el permiso de poder lavar las ropas de su hijo en el río a cambio de cuidarle el predio hasta su regreso. Cuando regresó con su amo, quien no creía en esta historia, encontraron "el busto

de la Virgen, toda vestida de blanco, con un niño en los brazos y sus ropitas aún mojadas".

e) DEVOCIÓN EN LA ACTUALIDAD.

La fiesta de la Candelaria se celebra el 2 de febrero, aunque en algunos lugares, como Tlacotalpan, en Veracruz (México), Suaita (Colombia), Puno (Perú) y Mata de Alcántara (España), se extiende durante varios días generalmente por ser la patrona del lugar. Los actos festivos varían en cada pueblo y ciudad, pero en la Andalucía interior suelen estar centradas en una o varias hogueras, con bailes, comida y bebida alrededor. En esta zona son destacables los pueblos de la Sierra Sur sevillana, en especial Pedrera y Casariche, donde más de 500 hogueras son encendidas en esta festividad con una alta participación de todos los vecinos y gentes venidas de fuera.

El 2 de febrero se celebra universalmente la Fiesta de la purificación de la Virgen; aunque en Canarias la festividad de Candelaria se celebra también en verano, el 15 de agosto, por ser ésta una fecha vinculada a antiguas festividades de los aborígenes canarios (guanches).

La Virgen de la Candelaria, la Mamacha Candelaria, Mamita Canticha, Mamá Candi, entre otros nombres populares, es la patrona de la ciudad de Puno, Perú. Está asociada a la Pachamama (culto a la tierra), al lago Titicaca, las minas y al trueno; además de simbolizar la pureza y la fertilidad. La celebración de la Virgen de la Candelaria de Puno es una celebración dura

18 días y se presentan más de 200 danzas, en estos días se juntan hombres y mujeres, ancianos, jóvenes y niños que no cesan de bailar para la Virgen, agradeciéndole así los beneficios y milagros que les permiten seguir viviendo. En esta fiesta sin igual, la ciudad entera se une en regocijo y en una mar de color, mística y danza, ante un mudo testigo principal como son las frías y tranquilas aguas del majestuoso Lago Titicaca (Guzmán, 2016, pág. 17).

Se inicia la Fiesta de la "Mamacha Candelaria" el 24 de enero y culmina el 18 de febrero como preludeo del Carnaval. En ese lapso se congregan en el lugar, y entregadas en absoluta devoción a la Virgen, unas setenta bandas musicales, algunas compuestas hasta por 300 personas, entre músicos y bailarines.

4.1.2. PREPARATIVOS DE LA FESTIVIDAD DE LA VIRGEN CANDELARIA EN PUNO.

Nos menciona detalladamente el investigador (Guzmán, 2016, pág. 17) en su texto ORIGEN E HISTORIA DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA, lo describe:

a) PREPARATIVOS ENSAYOS:

Luego de haber recibido el año nuevo los puneños se preparan para danzar ensayando durante el mes de enero. Los integrantes de cada conjunto se reúnen para ensayar y acordar las condiciones en que irán vestidos y estar listos para el "Concurso de Danzas con Trajes de Luces", además de prepararse para la "Parada y Veneración a la Patrona de Puno".

En las comunidades ribereñas al Lago Titicaca y en las parcialidades agrícolas y pecuarias, al ritmo de pinquillos, chaqallos, lawak'umus, sikus, bombos y

zampoñas, se alistan los pobladores para participar en el "Gran Concurso de Danzas Autóctonas" que se realiza el día 2 de febrero de cada año en el Estadio "Enrique Torres Belón" de la ciudad de Puno.

Una nueva costumbre es iniciar los ensayos con una misa en honor a la "Santísima Virgen de la Candelaria" en el santuario del mismo nombre, templo al que concurren los integrantes de cada conjunto, y luego de haber saludado a la Virgen de la Candelaria con cohetes y bombardas y al compás de sus bandas, se dirigen a sus barrios y locales de ensayo y empiezan los ensayos.

Un día antes de las albas de la "Octava", los conjuntos se alistan a recibir a la totalidad de las bandas de músicos que los acompañarán en la festividad, dándoles la bienvenida con mixtura, serpentinas, cohetes y bombardas, acompañados de ponches y licores, para posteriormente participar en el pasacalle: un ensayo por las principales calles de la ciudad.

b) LAS NOVENAS:

Se realizan ocho días antes de la fiesta en honor a la Virgen de la Candelaria, se inician cada 24 de enero y culminan el 31 del mismo mes, éstas se llevan a cabo en el santuario de la virgen donde los feligreses acuden al templo para agradecer a la Virgen por las bondades recibidas.

Asimismo, participan de estas ceremonias litúrgicas los representantes de todas las instituciones públicas y privadas, a los que se suman el público en general, quienes acuden al santuario para recibir la bendición de la Virgen María. Las ceremonias que se realizan en tres horarios, ocho de la mañana, doce del mediodía y siete de la noche.

c) UNO DE FEBRERO: ALBAS DE FIESTA.

A partir de las dos de la madrugada, se realiza el estallido de bombardas, que se oyen desde las inmediaciones del cerro Azoguini porque son los alferados del día jubilar quienes saludan desde muy temprano a la Virgen de la Candelaria. Desde lo alto del cerro, las melodías de las bandas de músicos acompañan a los invitados, a quienes agasajan con ponches calientes y licores. Posteriormente, al salir el sol, inician la caminata hacia el santuario para celebrar la Misa de Albas a las seis de la mañana. Terminada la eucaristía, los alferados invitan a los presentes a su domicilio para saborear platos regionales.

d) ENTRADA DE CIRIOS:

Por la tarde, los alferados desde su domicilio y acompañados de autoridades e invitados, se trasladan nuevamente al santuario de la Virgen portando cirios. Los alferados necesariamente deben ser esposos; el esposo lleva el guión y la esposa lleva al niño en sus brazos. Los cirios más grandes y adornados son para las autoridades y los pequeños para los acompañantes. Van acompañados de la banda de músicos.

e) ENTRADA DE KAPUS:

También en la tarde, los alferados de los conjuntos ribereños al Lago Titicaca o comunidades, realizan un pasacalle por las calles de la ciudad, cargando en llamas y burros la leña que posteriormente será quemada en el Atrio del Santuario de la Virgen.

f) MISA DE VÍSPERAS:

Se realiza una misa en el Santuario de la Virgen. Luego de esa celebración, se queman fuegos artificiales en el atrio del templo. Las bandas de músicos invitan a la celebración y allí se sirven ponches a los invitados y amigos; toda esta labor está a cargo de los alferados de la fiesta.

g) DOS DE FEBRERO, DÍA DE FIESTA

Es el día central de la Fiesta. Al amanecer, los conjuntos visitan los cementerios para saludar a los integrantes fallecidos. Se realiza una misa comunitaria a las diez de la mañana; la Misa de Fiesta está a cargo del Párroco del Santuario, allí los devotos rinden homenaje a la Virgen.

Posteriormente, se realiza la procesión por las calles de la ciudad. Terminada ésta, se efectúa el cambio de alferados. Los feligreses acompañan a la imagen de la Virgen de la Candelaria en su recorrido portando velas y acompañados de una banda de músicos. Paralelamente a ello, el Estadio Enrique Torres Belón de la

ciudad de Puno es escenario del “Gran Concurso de Danzas Autóctonas”, donde participan unos 70 conjuntos quienes también danzan a la Patrona de Puno.

Cuando culmina su participación en el Torres Belón, los conjuntos van saliendo rumbo al Santuario de la Virgen para saludar a la Mamita Candelaria. Si el día de la Virgen no cae en domingo, la fiesta se traslada al día domingo anterior al día central de la festividad.

h) LA OCTAVA

La octava de la Festividad de la Virgen de la Candelaria se inicia siete días después del día central. Se realiza igualmente una misa de Albas, entrada de cirios y misa de vísperas, posteriormente se queman castillos, fuegos artificiales, y las bandas de los diferentes conjuntos así como las diferentes agrupaciones de sicuris participan de esta actividad.

La octava propiamente dicha se realiza siempre un domingo, cuyo acto principal es la Santa Misa, acto litúrgico de reflexión cristiana. La procesión se inicia a las dos de la tarde recorriendo las calles de la ciudad; estas actividades están a cargo de los alferados de la octava, acompañados por los devotos e integrantes de los conjuntos.

i) VENERACIÓN.

Los espectadores aseguran sus lugares para presenciar la Gran Parada desde el día previo. El día lunes, directivos de la Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno, autoridades eclesiásticas, civiles, militares y políticas se congregan en el atrio del Santuario.

Por las calles pasan de los conjuntos que danzan al compás de las bandas: las diabladas, reyes morenos, reyes caporales, morenadas, caporales, wacawacas, sicuris, doctorcitos, kullahuadas, llameradas, tinkus, entre otros.

El recorrido de los conjuntos se inicia en la esquina de la avenida El Sol con el Jr. Lampa, avanzando hacia el atrio del santuario. Al llegar al Santuario, saludan a la Imagen de la Virgen y reciben su bendición. Los bailarines piden sus deseos y agradecen por los ya cumplidos, luego continúan su recorrido pasando por la Plaza de Armas hasta llegar al Jirón Branden (Laykakota) donde finaliza el recorrido.

j) CACHARPARI

Se realiza al día siguiente de la veneración y consiste en realizar una misa de despedida en el Santuario de la Virgen de la Candelaria y luego concurrir al local institucional. Allí se danza y se adquiere compromisos para el próximo año. En la tarde, salen danzando por las calles hacia el Arco Deustua, para luego retornar al local institucional donde finaliza la fiesta. Como son numerosos los conjuntos, el

Cacharpari se prolonga de 8 a 10 días. A veces coincide con el domingo de carnaval y la fiesta continúa por 20 días más –pero ya no para la Virgen.

4.1.3. LOS SIKURIS EN LA FESTIVIDAD DE LA VIRGEN CANDELARIA DE PUNO

Los sikuris de un solo bombo (sikumorenos) fueron los que iniciaron el culto a la virgen, mezclando la fe cristiana con la alegría de la música, posteriormente surgen diferentes instituciones folclóricas, convirtiendo el mes de febrero en la fecha donde se desarrolla una de las más grandes fiestas en el sur peruano.

Para Bueno (2009), aparece el primer sikuri en la ciudad de Puno denominado Pukara en base a los estudiantes secundarios del Colegio Nacional San Carlos, integrado por los Hnos. César, Oscar, Guido y Percy Bueno Ramírez; Rodolfo, Fernando y Javier Quinto morales; Heber y Nilton Mamani Paja, Fernando Medrano, Eduard Olvea, Andrés Condori, Mario Colque, Adolfo Flores, Rubén Alcos, Lucio Coila, Francisco Roque y otros que hacen su primera salida un 9 de marzo en la festividad de san Juan de Dios en el año 1978, de la casa ubicada en el jirón Santiago Giraldo 28.

“En el año 1971 se forma el sikuri 27 de junio, en base al sikuri Pukara y a propuesta de los paisanos que llegan de Lima, en homenaje a los sucesos ocurridos en esa fecha, con César Suaña, Jaime Montaña y Walter Soto; apareciendo en etapas posteriores una veintena de conjuntos similares, que incluso llegan a poner

en peligro la práctica del siku moreno; de este conjunto se sigue desprendiendo muchos otros” (Bueno, 2009, pág. 15).

4.1.4. MODALIDAD DE LOS SIKURIS EN LA FESTIVIDAD DE LA VIRGEN

CANDELARIA:

1) LOS SIKURIS DE UN SOLO BOMBO.

Una de las principales razones del nacimiento de los primeros grupos de sikuris, fue de la devoción que tenía la población urbana y de asentamientos aledaños, por la Virgen de la Candelaria, ese fervor religioso que fueron transmitiendo mediante la música de los sikuris.

Los primeros conjuntos constituidos formalmente en la ciudad de Puno fueron: los sikuris del barrio Mañazo, y los sikuris de Juventud Obrera, posteriormente surgen dos conjuntos del contexto rural, sikuris Huaraya y sikuris Checa.

Constituyéndose en las primeras danzas representativas que tuvieron un gran protagonismo en las diferentes festividades religiosas de la ciudad; virgen de la candelaria (febrero); san juan de dios (marzo), “no había más danzas que las de los sikuris Mañazo, Obreros, Huaraya y Checa; como hechos folclóricos” (Bueno, 2009, pág. 28).

En el transcurso de las décadas, con su presencia de estos grupos de sikuris ayudaron al surgimiento de nuevos conjuntos como sikuris Orkapata, Panificadores, Altiplano etc.

Según la revisión de algunos documentos de referencia el primer conjunto fundado es:

a) LOS SIKURIS DEL BARRIO MAÑAZO.

Tiene sus inicios formalmente constituidos en el año de 1892 probablemente como un conjunto de danza y no precisamente de sikuris como manifiesta Rosendo Aza, estuvo conformado por ganaderos, carniceros y matanceros estableciéndose en el actual barrio Mañazo, que anteriormente era un lugar despoblado, lugar de descanso para transeúntes y viajeros. Los sikuris del barrio Mañazo se consolida posteriormente y contribuyen al surgimiento de la diablada, siendo la primera diablada autentica de la ciudad llamado “los sikuris de la diablada del barrio Mañazo”.

Según el portal web del sikuris del Barrio Mañazo (2015) señalo en cuanto a la biografía lo siguiente:

Se dice que la iglesia católica en uno de sus escritos más escondidos que ya había una etnia de indígenas seudo nómadas divididos en grupos que su labor de

costumbre era el trueque, venta de ganado o carne de nuestras especies nativas (llamas, alpacas, guanacos).

Estos grupos se desarrollan solamente en la cuenca del lago Titicaca y el Poopó especialmente con los centros mineros (Phunuy Puchu, rincón de descanso para abreviar), (el Chuquiagomarka y Oruro) de la región kolla en jurisdicción del Tahuantinsuyu. Como se llamaban no existen escritos pero hay una suposición lógica pero subjetiva “llamachutis”, pero este vocablo se perdió cuando hubo la intromisión de especies europeas a nuestro hábitat, el ganado vacuno (el toro) en ese entonces visto por nuestros antiguos como animales negativos en su apariencia lógicamente; durante la colonia, república hasta hoy se les conoce como “los mañazos” puesto que el cambio sufrió a consecuencia de no humillarse ante los españoles (Sikuris del Barrio Mañazo, 2015).

El sacrificar al toro español fácilmente y la sorpresa que tuvieron, por consiguiente y propio peso los llamaron “los mañazos”, por la maña y la valentía que tenían.

Con las políticas colonialistas para el control de la población el español decreta los asentamientos urbanos, por distintos factores en esos tiempos los condados y villas en nuestro caso de puñuypampa o “la Villa de San Carlos Borromeo”. Este factor importante trajo como consecuencia la desaparición de mañazos casi en su totalidad, habiendo datos aun que a finales de los años 1800 se estaba sepultando la historia de los famosos mañazos de la cuenca del lago titikaka, uno de los últimos en desaparecer son los grupos de la región de Oruro existiendo hasta los primeros

años de los 1900 pero ya adoptando otras actividades, desapareciendo totalmente el “ser mañazo”.

La existencia de los mañazos en puñuyupampa a las faldas del Apu Sayhuani rodeado por el Apu Cancharani, Azoguine y su delicado monumento pétreo natural el Huajsapata, contextualizado mágicamente por su espejo de agua el gran Titikaka y el no olvidado “Supay Cancha” mal llamado por los españoles porque era un lugar sagrado para los pagos y sacrificios a la pachamama y al tata inti (para la extinción de nuestras tradiciones y nuestros sitios sagrados monumentaron la catedral de Puno). Casi pseudo ciudadanos fue cambiando lentamente sus actividades pero no dejando el testimonio de tradicionalistas con el sacrificio y respeto a la pachamama.

Por indagaciones del historiador Alejandro Cano sabemos que el templo de San Juan “se mandó a construir en 1591 con el obispo de Charcas Fray Domingo de Santo Tomás”. A devoción de la virgen de la Candelaria en Puno:

En el pueblo de San Juan de Puno y en la villa de nuestra Señora de la Concepción y San Carlos se inició la devoción hacia la Virgen de la Candelaria con la presencia de imágenes pequeñas de esta virgen en numerosas viviendas puneñas. en una escritura de 1 de agosto de 1707, por la cual Felipe Valdez concedía una vivienda en alquiler al marqués de villa rica (hijo del acaudalado minero José salcedo), se consignaba la imágenes en bulto de “la señora virgen de la candelaria” años después, los devotos de la virgen de la candelaria de la villa de

nuestra señora de la Concepción y San Carlos, sobre todo, del pueblo de San Juan de Puno hicieron que la imagen de la Virgen de la Candelaria se cobijara en el templo de san Juan; de esta manera, este templo se convertía en santuario de la Virgen María de la Candelaria (Bravo, 1980, pág. 42).

En ese inicio de la entronización de la virgen de la Candelaria como patrona de Puno, debemos tener presente que no vino por una disposición de los gobernantes, caso de los anteriores patronos (San Juan, nuestra señora de la Concepción y San Carlos), sino que la devoción popular paulatinamente se acrecentaba hasta que finalmente logró imponerse, primero, sobre San Juan, después, sobre los patronos de la villa, la Inmaculada Concepción y San Carlos.

Ya en esos tiempos las ceremonias de respeto y devoción de españoles, criollos e indígenas era evidente, en escritos de la iglesia que están almacenados en la ciudad de la paz dicen que ya había un grupo de indígenas que se reunían para brindar el respeto a la patrona llegando con regalos y entonando música con flautas de pan y tambores durante mucho tiempo. ya acostumbrados a estos indígenas salían en procesión con toda la población devota por las calles y alrededores, visitando a personalidades importantes de ese tiempo en la cual siempre la virgen candelaria estaba acompañada por los devotos indígenas que ejecutaban sus instrumentos nativos; ese era el segundo sincretismo en silencio que tuvimos que pactar gracias a la mamita virgen maría de la candelaria ya que el primero es el

respeto a la iglesia católica española y ellos a nuestras costumbres primigenias con la madre tierra.

Con el pasar de los tiempos ya familiarizados entre dos razas, dos culturas y dos pensamientos con respecto a la visión de nuestro mundo se fue creando un grupo compartido por los criollos e indígenas ese era el mañaceño y el neo ciudadano que hacían fusión para que juntos rindieran pleitesías a la patrona de todos los puneños, ya conocido como Puno y su desarrollo económico era evidente; afines de los 1800 se forma esta nueva historia de los mañazos.

Ya ciudadanos por la extensión urbana ya existen evidencias de una nueva forma de compartir la tradición sincrética de los mañazos. alas albas de 1 de febrero hacían el pago y sacrificio ala pacha mama y al tata inti para luego ir con una entrada de capos hacia el santo lugar de la mamita virgen María de la Candelaria también rindiéndole el respeto, ya con lo que Mañazo sabía hacer, entonando marchas, música ancestral apoyados con los criollos formados ya como una familia mañaceña, se veía la fuerza de este nuevo grupo que en esos mismos años ya los conocían como “la comparsa de sicuris de los mañazos” con el desarrollo urbano divididos en barrios los llamaron “el conjunto de sicuris del Barrio Mañazo de Puno” con la sabiduría ancestral de nuestra cultura, el ahora Mañazo ya sabía que la Virgen de la Candelaria y la pachamama es solo uno dualismo.

Afirma Macedo (2006) oficialmente los sikuris del Barrio Mañazo oficializaron su partida de nacimiento el 02 de febrero del año de 1892 pero es de dominio de los cronistas que este conjunto data de muchos años atrás.

De otro lado mediante las crónicas y escritos realizados por curas y monjes de la época, pudimos enterarnos que los antepasados de muchos de los actuales músicos eran ganaderos y Puno era un paso obligado para pernoctar dado que estos llevaban ganado que traían del cusco rumbo al alto Perú, del mismo modo que dotaban de carne a los asientos mineros existentes en los alrededores de Puno en la época de la colonia, y para acortar las noches estos sacaban sus cañas y se ponían a tocar y componer melodías musicales que a la postre fue la partida de nacimiento de lo que hoy nos regalan el conjunto de los sikuris del Barrio Mañazo (Macedo, 2006, pág. 28).

De lejos es reconocido a los sikuris del Barrio Mañazo como máximo exponente de la música autóctona de Puno, trajo los lauros más resonantes de la historia folklórica a nuestro departamento regalándonos sendos certámenes nacionales y reconocimientos internacionales.

b) LOS SIKURIS JUVENTUD OBRERA.

Se inicia en el año de 1901 siendo su primer nombre sikuris “marineros” por estar integrados por trabajadores de puerto, al año de su existencia sufre un debilitamiento institucional por la prohibición en el uso del nombre, lo que genera su

cambio y cuya denominación fue “sikuris obreros pampeños” y en 1930 cambia de nombre “sikuris juventud obrera” nombre que actualmente se encuentra vigente.

Socialmente estuvieron conformados por; obreros y vendedores de baratijas del mercado central. Junto a los sikuris de Mañazo fueron los propulsores de la vigencia de los sikuris en la ciudad.

c) LOS SIKURIS DE HUARAYA CHECA Y JUVENTUD PANIFICADORES

Son las comunidades aledañas a puno, específicamente de Huerta y Manto, conformado por los estibadores de la ciudad y miembros de las mismas comunidades; fueron los sikuris que tuvieron más presencia del contexto rural, en un contexto urbano.

A partir de la información brindada por el profesor Flavio Condori Chuchi, podemos anotar además la presencia de grupos rurales de sikuris en los alrededores de la ciudad de Puno. Por el sur y de origen aymara estaban los “Ch´eqas”, al centro sur y de origen más bien quechua los sikuris del ayllu “Manto” y al norte los sikuris de la comunidad “Huaraya” también de origen quechua (Uribe, 2011, pág. 13).

Los sikuris Juventud Panificadores integrado por trabajadores panaderos, apoyados en su organización por los dueños de panaderías donde laboraban.

d) SIKURIS DE UN SOLO BOMBO EN EL CONTEXTO URBANO DE PUNO:

- Zampoñistas del Barrio Mañazo.
- Zampoñista Juventud Obrera.
- Zampoñistas del Altiplano.
- Zampoñistas del Barrio Santa Rosa.
- Zampoñistas Lacustre.
- Zampoñistas Juventud Paxa.
- Zampoñistas Arko Blanco.

Las referencias expuestas en el presente trabajo ayudan a tener una clara idea de la vigencia de dos modalidades de sikuris, en este sentido, el presente trabajo de investigación tiene como objetivo el estudio de los conjuntos de sikuris en su modalidad de varios bombos, cuya presencia actual ha permitido recrear y difundir los sikuris como el símbolo representativo de la cultura andina en un contexto urbano.

2) LOS SIKURIS DE VARIOS BOMBOS.

Los grandes movimientos socioculturales que sucedieron a nivel nacional e internacional, permitiendo la formación de instituciones dedicadas a recuperar, cultivar y recrear las principales manifestaciones culturales de los diferentes poblados del país. La influencia de la efervescencia juvenil que recorrió el mundo en la década del 60, Francia 68, Checoslovaquia, Hungría, México, Cuba; determinó en la constitución de una institución que alberga a la juventud puneña en Lima.

Es llamado también “sikuri mayor”, “sikuri de varios bombos” y “jacha sikuri”. Se le considera una expresión profundamente campesina, indígena, del siku, aun cuando existen otras modalidades más tradicionales: chiriguano, taquile y ayarachis (Lampa y Sandía). Si bien se parte de la premisa que estos sikuris tienen sus orígenes en épocas pre colombianas en los ámbitos indígenas, no es menos cierto que a finales del siglo XIX e inicios del XX, han experimentado transformaciones importantes que, sin embargo, las visiones indigenistas y esencialistas las han catapultado como tradicionales. Un ejemplo de esto es que sus evidentes cambios, prácticamente posteriores a la aparición de los misti-sikuris, no han sido tomados en cuenta al momento de esquematizar al sikuri como indígena, tradicional y milenario, frente al mistisikuri mestizo, moderno y urbano (Sánchez, 2014, pág. 89).

“El movimiento de la nueva canción en Chile en tiempos del presidente Allende influyó posteriormente en el Perú en el gobierno del general Velasco; y la acción de grupos culturales como la Asociación Juvenil Puno. Organización de estudiantes puneños residentes en Lima, las múltiples actividades de esta asociación juegan un importante rol en el movimiento urbano del siku” (Valencia, 1989, pág. 27).

Las migraciones existentes, por una parte de la población joven del departamento de Puno a Lima, para continuar estudios superiores y el sentimiento nacionalista introducido en el gobierno de Velasco con el movimiento cultural “inkarri” son los más importantes factores que contribuyeron a la formación de diferentes instituciones dedicadas al desarrollo y vigencia de las tradiciones del sikuri y los sikuris.

La Asociación Juvenil Puno se funda en el año (1970) en la ciudad de Lima, por un grupo de jóvenes estudiantes puneños residentes en la capital; con el objetivo de defender, difundir e investigar la cultura de los pueblos del altiplano. Posteriormente en el año de (1972) se forma el conjunto de sikuris 27 de junio, con el esfuerzo y la dedicación de muchos integrantes a fin de lograr que la presencia de la expresión cultural de los sikuris se imponga en la juventud de Lima, Puno y a nivel nacional.

Este gran paso en el proceso de difusión de los sikuris, repercute en diferentes ciudades como Arequipa, Cusco, Puno, Juliaca, Lampa, etc. Desde 1975 los sikuris de 27 de junio de Lima visitan la ciudad de Puno en diferentes oportunidades, confraternizando con los sikuris de un solo bombo en especial con los sikuris de Mañazo, Juventud Obrera, Panificadores y sikuris del Altiplano.

La confraternidad de dos modalidades diferentes de sikuris en la ciudad repercute en la aceptación de una nueva modalidad de sikuris, introducida en un contexto urbano por un gran sector de la población estudiantil y que determina el surgimiento de diferentes sikuris de varios bombos.

Posteriormente como una necesidad de desarrollar y recrear los sikuris en su propio terruño se forma una base de la asociación juvenil Puno, sobre el trabajo realizado de los sikuris Pukara, cuya denominación final fue: Asociación Juvenil

Puno Sikuris 27 de junio, base Puno (1979) siendo a su vez los primeros sikuris de la ciudad.

La vigencia y consolidación de este conjunto, en su propósito de reafirmar la cultura andina, mediante la música de lo sikuris con los estilos Conima, Huancane y Moho; distinto a los sikuris de un solo bombo, luego surgen nuevos conjuntos.

- Organización cultural armonías de vientos sikuris huj Maya (1979-1980).
- Asociación cultural de sikuris Fuerza Joven (1982).
- Grupo arte y cultura sikuris comunidad Lupaka (1985).
- Asociación cultural Puno Sikuris Wila Huayna (1986).

Este proceso de formación de nuevos grupos de sikuris se fue expandiendo en los diferentes sectores y barrios de la ciudad.

- Asociación de arte quechua aymara sikuris qumara jhata (1987).
- Centro cultural Titicaca sikuris atamari 1988.
- Asociación cultural sikuris nueva generación 1988.
- Grupo de arte Llacta Marka sikuris 19 de marzo 1989.

Estos sikuris actualmente no se encuentran vigentes por problemas de organización institucional, sobre sus bases se fueron formando nuevos grupos:

- Grupo de arte alma aymara sikuris huayna marka 1987.
- Asociación cultural de sikuris orgullo aymara 1988.
- Conjunto de sikuris ciudad del lago 1989.

- Centro cultural nueva era sikuris 27 de junio 1989.
- Conjunto de sikuris nueva expresión rijchari 1990.
- Conjunto de sikuris los cactus Puno 1997.

La festividad de la candelaria se divide en dos fechas, el 2 de febrero día central, fecha donde se desarrolla el concurso de danzas autóctonas, a la semana siguiente se realiza la octava de la festividad, junto a la organización del concurso de trajes de luces.

Los sikuris participan en ambas fechas en la primera fecha los que no lograron clasificarse para la octava de la festividad y en la segunda fecha los que lograron clasificarse en el concurso departamental de sikuris. La participación de los diferentes sikuris en la festividad es un hecho muy importante, porque concentra una gran cantidad de ejecutantes y danzarines, excediendo el centenar de ejecutantes se presentan con el mejor diseño de su indumentaria demuestran un gran nivel musical, etc. En su propósito de impulsar, desarrollar y difundir la manifestación de los sikuris.

4.1.5. SIKURIS INSCRITO A LA FEDERACIÓN REGIONAL DE FOLKLORE Y CULTURA DE PUNO (FRFC) 2015:

Un total de 71 conjuntos participaron del XXIX concurso Regional de Sikuris, clasificatorio para la festividad Virgen de la Candelaria 2016. En el concurso participaron 3 categorías. Según la información de la (FRFC), categoría de un solo

bombo (serie A), de varios bombos (serie B), la categoría Ayarachis (serie C) y que ingresarán en calidad de exhibición (Los Andes, 2015).

a) RELACIÓN DE CONJUNTOS:

1. CONJUNTO DE ZAMPOÑAS JUVENTUD CENTRAL CHUCUITO
2. CENTRO CULTURAL Y DANZA PROYECTO ALPHASUR PEÑABLANCA SANTA LUCIA- LAMPA
3. ASOCIACION JUVENIL CABANILLAS SIKURIS- AJC
4. FEDERACION DE LAS JUVENTUDES BINACIONALES "CHACANA MARKA"
5. ASOCIACION JUVENIL SICURIS "ILLARY HUAYNA"
6. COMUNIDAD DE ARTE Y CULTURA "LUPAKA"
7. CENTRO CULTURAL SIKURIS "SENTIMIENTO QORY WAYRA"- SAN ANTONIO DE PUTINA
8. CONJUNTO SIKURIS JUVENTUD INDOAMERICA
9. ASOCIACION CULTURAL DE SICURIS FUERZA JOVEN PUNO
10. AUTENTICOS AYARACHIS TAWANTIN AYLLU DE CUYOCUYO- SANDIA
11. ASOCIACION DE EXPRESION CULTURAL JUVENIL 29 DE SETIEMBRE- ILAVE
12. EXPRESION CULTURAL SIKURIS INMORTALES HATUN JACHAS PUTINA
13. ASOCIACION JUVENIL SIKURIS 11 DE NOVIEMBRE
14. AGRUPACION EXPRESION CULTURAL DE SICURI Y DANZA BOSQUES
15. CONJUNTO DE SIKURIS GLORIOSO SAN CARLOS- PRIMARIA
16. ASOCIACION EMBLEMATICO CONJUNTO DE SIKURIS Q"HANTATI URURI DE CONIMA
17. SIKURIS UNIVERSITARIO DE LA UANCV
18. SOCIEDAD CULTURAL AUTOCTONO DE SICURIS WILA MARKA DE CONIMA
19. ZAMPOÑISTAS CONFRATERNIDAD ACORA
20. ASOCIACION CULTURAL GENUINOS AYARACHIS DE PARATIA- LAMPA
21. CONJUNTO DE SICURIS "PROYECTO PARIWANAS HUANCANE"

22. TALLER DE ARTE POPULAR “YAWAR INKA”
23. ASOCIACION CULTURAL CHUYMA LUNTHATA CHAKAMARKA-DESAGUADERO
24. ASOCIACION CULTURAL ZAMPOÑISTAS LACUSTRE DEL BARRIO JAE
25. CENTRO DE EXPRESION CULTURAL SIKURIS FUERZA AYMARA- MOHO-PUNO
26. CONJUNTO DE ARTE Y FOLKLORE SIKURIS “JUVENTUD OBRERA”
27. CENTRO CULTURAL DE EXPRESION ANDINA YAWAR WAYNA
28. ASOCIACION CULTURAL “AZIRUNI” ESTRELLA CALAPUJA- LAMPA
29. CONJUNTO DE ZAMPOÑISTAS CULTURAL “ARCO BLANCO”- PUNO
30. CONJUNTO FOLKLÓRICO ASOCIACIÓN DE AYARACHIS SOMOS PATRIMONIO DE LA COSMOVISIÓN ANDINA PARATIA – LAMPA.
31. CENTRO DE EXPRESION CULTURAL “WAYRA MARKA”
32. AGRUPACION CULTURAL MILENARIA DE SIKURIS INTERNACIONAL “HUARIHUMA” ROSASPATA- HUNACANE
33. ASOCIACION DE ZAMPOÑISTAS “SAN FRANCISCO DE BORJA” – YUNGUYO
34. ASOCIACION CULTURAL PUNO SIKURIS WILA HUAYNA
35. EXPRESION CULTURAL MILENARIO DE SIKURIS INTERNACIONAL “LOS ROSALES ROSASPATA “
36. ASOCIACION CULTURAL DE SIKURIS INTERCONTINENTALES LOS AYMARAS -HUANCANE
37. AGRUPACION DE ZAMPOÑISTAS PROYECTO PUNO- BARRIO VALLECITO
38. AGRUPACION JUVENIL NUEVO AMANECER SIKURIS INTI MARKA- COATA
39. SOCIEDAD DE EXPRESION CULTURAL SIKURIS WARA WARA WAYRAS- HUATASANI
40. CONJUNTO “AUTÉNTICOS AYARACHIS DE ANTALLA – PALCA
41. AGRUPACION DE ZAMPOÑISTAS DEL ALTIPLANO DEL BARRIO HUAJSAPATA- PUNO

42. INTERNACIONAL GRUPO DE ARTE SICURIS JUVENTUD LOS K"EPUS-VILQUECHICO
43. ASOCIACION CULTURAL HERALDOS SANGRE AYMARA
44. ASOCIACION SICURIS RAICES ANDINOS LOS QUECHUAS- ASIRAQ
45. CENTRO CULTURAL MELODIAS ILAVE
46. CENTRO CULTURAL SENTIMIENTO SIKURIS L.V.I – LAMPA
47. ASOCIACION CULTURAL SIKURIS SENTIMIENTO AYMARAS CULTA
48. CONJUNTO DE SIKURIS NUEVA EXPRESION DE RIJCHARIY PUNO
49. CONJUNTO ZAMPOÑISTAS JUVENTUD PAXA "JUPAX"
50. ASOCIACION DE AYARACHIS DE CHULLUNQUIANI PALCA – LAMPA
51. ASOCIACION JUVENIL PUNO SICURIS 27 DE JUNIO
52. CONJUNTO DE MUSICA Y DANZAS AUTOCTONAS WIÑAY QHANTATI URURI DE CONIMA
53. ZAMPOÑISTAS NUEVO IMPACTO- ACORA
54. AGRUPACION CULTURAL SICURIS "JUVENTUD ROSALES ROSASPATA"
55. CONJUNTO "SURI SIKURIS CIUDAD DEL LAGO"
56. ORGANIZACIÓN CULTURAL ARMONIAS DE VIENTOS HUIJ MAYA
57. CONJUNTO DE ZAMPOÑISTAS CAJAS REALES CHUCUITO
58. SIKURIS 27 DE JUNIO NUEVA ERA
59. CENTRO DE EXPRESION CULTURAL WAYNA MARKA HUATASANI
60. AGRUPACION CULTURAL SICURIS CLAVELES ROJOS HUANCANE
61. ASOCIACION DE ZAMPOÑISTAS CHUCUITO- JULI
62. ASOCIACION JUVENIL KANTUTAS ROJAS ISAÑURA CAPACHICA
63. ASOCIACION CULTURAL DE MUSICA Y DANZAS LOS OLIVOS
64. GRUPO DE ARTE FOLKLORICO JUVENTUD ZAMPOÑAS Y SIKURIS "8 DE DICIEMBRE"
65. ASOCIACION CULTURAL SIKURIS KALACAMPANA
66. ORGANIZACIÓN CULTURAL "WIÑAY QUTA MARKA"
67. CENTRO CULTURAL SIKURIS SENTIMIENTO QUECHUAS PHUTINA"
68. GLORIOSA JUVENIL PUNO FUNDADORES LIMA
69. CONJUNTO DE SIKURIS DEL BARRIO MAÑAZO
70. ASOCIACION JUVENIL SICURIS NUEVA GENERACION ZONA LAGO ACORA

71. GRUPO DE ARTE 14 DE SEPTIEMBRE- MOHO

Fuente: Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno (FRFC) (2015).

Según la entrevista al integrante del sikuris Mañazo Washington Dueñas, (2015), nos señala en cuanto a los tipos de sikuris:

Los sikuris de varios bombos son aquellos en los que se emplean más de un bombo, la interpretación de los huayños es más ligada así como el empleo de trajes netamente típicos como la ojota y se sitúan en la zona norte del departamento de Puno en los distritos de conima, Moho Huancane, Lampa, Sandia es en estos lugares donde podemos encontrar a varios representantes reconocidos de este tipo de sikuris como son:

- Expresión cultural de sikuris “claveles rojos”- huancane
- Expresión cultural milenaria sikuris internacional los rosales rosaspata
- Asociación raíces del pueblo peruano sikuris proyecto pariwanas – huancane
- Grupo de arte 14 de setiembre – moho
- Conjunto de danzas y música autóctona “Qhantati ururi de conima”
- Asociación cultural Genuinos ayarachis paratia – Lampa
- Autenticos ayarachis de antalla palca – Lampa
- Autenticos ayarachis tawantin ayllu cuyo cuyo – sandia
- Asociación juvenil cabanillas sikuris “AJC”

Lo sikuris de un solo bombo son aquellos en los que se emplea un solo bombo que es acompañado de una tarola y un platillo también denominados sikumorenos o phusamorenos a este tipo de sikuris los podemos encontrar en la zona sur del

departamento Puneño en los distritos de acora, Chucuito, Ilave, Juli y Yunguyo.

Señalaremos algunos representantes de los mencionados distritos.

- Conjunto de zampoñistas confraternidad acora
- Zampoñistas nuevo impacto acora
- Conjunto zampoñistas cajas reales chucuito
- Organización cultural “wiñay Quta Marka” ccota platería
- Asociación cultural de arte milenario “Heraidos sangre aymara” ilave
- Centro cultural melodías de ilave
- Asociación de zampoñistas san francisco de Borja – yunguyo
- Sociedad cultural de sikuris fuerza yanaque zona lago acora.

En la ciudad de Puno se aprecia la presencia de agrupaciones de sikuris de los dos tipos: los de varios bombos y los de un solo bombo estos son:

- Conjunto de danzas y música autóctona “qhantati ururi de conima” filial puno
- Asociación juvenil puno sikuris 27 de junio
- Sikuris 27 de junio nueva era
- Organiacion cultural armonía de vientos “hujmaya” Puno
- Asociacion cultural de sikuris “fuerza joven” Puno
- Conjunto de sikuris nueva expresión Rijchany Puno
- Asociacion cultural sikuris kalacampana
- Asociación cultural Puno “ sikuris wila huayna”
- Grupo de arte y cultura “comunidad lupaka”
- Conjunto de sikuris del barrio mañazo
- Agrupación de zampoñistas del altiplano
- Conjunto de arte folklorico sikuris juventud obrera.
- Conjunto de zampoñistas cultural arco blanco

Estas explicaciones fueron detalladas por el integrante y ex presidente de los sikuris Mañazo de la ciudad de Puno Washington Dueñas, (2015).

4.1.6. TIPOS O ESTILOS DE SIKURIS.

El musicólogo Américo Valencia Chacón divide en cinco modalidades al sikuri altiplánico y esta clasificación es la más usada por los grupos de zampoñas:

“... existen cinco modalidades de conjuntos de sikus que principalmente se distinguen por su coreografía, vestimenta, el carácter de la música y danza que interpretan y por la estructura del conjunto (cantidad, tamaño y nombre de los grupos conformantes): 1) Los sikuris de la isla de Taquile, de carácter festivo. 2) Los chiriguanos de Huancané, de carácter guerrero. 3) Los ayarachis de Paratía, de carácter fúnebre. 4) Los sikuris aymaras, de carácter ceremonial y festivo. 5) Los sikumorenos, de carácter festivo” (Valencia, 2006, pág. 25).

De estos tipos de sikuris las más conocidas en el altiplano y las que son desarrolladas por los grupos son las dos últimas: de carácter ceremonial y festivo. Según la entrevista realizada a Julio Cesar Zaga, Inocencio Mamani y Yony Vargas (2015), integrante de la agrupación zampoñistas del altiplano del barrio Huajzapata, sobre los estilos y variedad de sikuris detallamos de la siguiente manera:

a) IMILLANI

Es una danza costumbrista que representa al baile de la quinceañera o su presentación en sociedad. Es estilo de siku es ejecutado en parejas de varones y mujeres, aquellos son los padres hermanos mayores o familiares de la muchacha de quince o dieciséis años que se inicia en las fiestas de la comunidad, donde se la presenta en sociedad y que por primera vez participa en una danza. El atuendo de los varones consiste es una especie de corona con plumas verdes y amarillas, chaqueta negra, camisa blanca pantalón negro con la diferencia de que estos son anchos y partidos en el bota pie, a su vez ellos mismos ejecutan la música en sikus y bombos.

La mujer lleva la cabellera con sin número de trencitas pequeñas, con un adorno en forma de abanico de donde se desprenden gran cantidad de cinta de colores, chaqueta de color rojo con adornos de colores y lentejuelas, pollera amplia de colores vivos y en cada mano un pañolón de colores con los que ejecutan la danza realizando variadas figuras. Los varones se concretan únicamente en ejecutar la música.

b) EL AYARACHI

La danza ayarachi puede considerarse como uno de los estilos del sikuri que se ejecuta exclusivamente en los pueblos cordilleranos de la región quechua como por ejemplo en las montañas de Paratia, en la provincia de lampa. Por el origen quechua de sus creadores y de sus actuales cultores, se supone que en los primeros tiempos

durante el coloniaje y hasta el siglo pasado solo se practicaba en las comunidades cordilleranas.

En estos últimos años los únicos exponentes se concentran en la provincia de Lampa. Los ayarachis visten pantalones largos con una abertura al final de la parte posterior de las piernas, un saco de la tela gruesa con adornos los adornos cubren también los bordes de los pantalones y el resto del atuendo y están compuestos de monedas antiguas cintas de colores formando figuras especialmente sobre el pecho y las mangas. Llevando así mismo ojotas confeccionadas con cuero de llama.

Es muy característico el sombrero severamente adornado con plumajes de cóndor o de avestruz. También destaca el poncho fino de vistosos colores. Una especie de pañolón blanco sobre la espalda las bolsas multicolores en los costados y el bombo y las zampoñas enormes. El ayarachi representa aquel acontecimiento trágico de la caída del imperio incaico. Su presencia en las calles de lampa se parece a las marchas fúnebres cuando muere alguien muy querido por todos.

c) LOS CHIRIWANOS

Se dice que la danza de los chiriwanos aparte de ser una variante de sikuris, es una evocación de la destrucción del Tiahuanaco. El chiriwano es una danza guerrera de música solemne y de una marcialidad originalísima que rememora la destrucción del Tiahuanaco bajo el peso de su invasión. La melodía guerrera de su

música y la actitud aguerrida de los danzantes, infunde un espíritu bélico y despierta temor, como si en su presencia se hiciera real algo amenazador o destructor.

La danza de los chiriwanos está conformada por hombres y mujeres que forman el cuerpo de la danza, el que ejecuta el pututo así como los acompañantes. Los chiriwanos son hombres maduros, escogidos entre los que saben danzar y ejecutar la música del siku; ellos son los únicos que tienen disfraz. En un segundo plano colocan a las mujeres este hecho parece evocar que los nativos siempre actuaban junto con sus esposas.

Los instrumentos con los cuales se ejecuta la música del chiriwano son los sikus, acompañados con varios bombos de rustica construcción unos tocan la zampoña y otros el bombo.

d) LOS CALLAMACHOS

Esta es una danza ejecutada únicamente por varones quienes simultáneamente soplan el siku y tañen el bombo en número variado, vestidos con pollerones blancos, chaqueta negra o de colores y plumaje en un sombrero de forma de alón (aleta). Esta danza se ejecutaba al momento de inhumar a los guerreros muertos en combate y para la ceremonia del entierro de los altos jefes del ayllu, o de un familiar distinguido por ejemplo el tronco de la familia, por ello se le puede traducir como el acto de conducir el féretro del anciano ; su música es triste y melancólica, tiene compases bien marcados que denotan la profunda seriedad del acto, tanto más si

se tiene en consideración, que los movimientos de los danzarines se limitan únicamente a una contorsion adusta del cuerpo, entre uno y otro compas.

e) LOS SATIRIS

Su tradición sería: “los sembradores” esta es una danza que se ejecuta como tributo a la naturaleza, la madre tierra. Comprende seis actos que responden: al reparto de la tierra o señalamiento de parcelas, el barbecho, la siembra, el deshierbe, el aporque y la cosecha, que a su vez comprende lo que se llama el arrastre o “katati” y la “huatiada” o el acto de cocer las papas en hornos elaborados con champas de la misma chacra para calentarlos al fuego y enterrar en medio los tuberculos hasta cocerlos.

El “Qatati” consiste en que el varón toma a la mujer o viceversa, por los brazos o piernas y la arrastra por un buen trecho sobre la chacra, como acto simbólico de gratitud a la tierra que les dio sus frutos. La música se ejecuta en sikus y bombos por los danzarines varones. Su atuendo consiste en un abrigo negro largo, careta tejida de lana y mocasines rústicos de cuero de llama en los hombros quienes además llevan todos los instrumentos de labranza en miniatura.

Las mujeres llevan montera negra forrada en castilla de colores, camisa roja de bayeta y pollera azul marino, ceñida a la cintura con una faja de colores, cubierta de “pullo” (manta) negra, prendida con un prendedor en forma de cuchara que llaman “pichi” muestran la apariencia de una mujer anciana.

f) LOS LOQUE PALLA PALLAS

Esta es una danza satírica y ridiculizante a las autoridades españolas de la época colonial, que solamente puede apreciarse en el departamento de Puno, es bailada alocadamente con movimientos muy jocosos y grotescos de donde proviene el nombre lo que palla palla.

El vestuario está constituido por un sombrero de tres puntas (tricornio en castellano) y Quirismo (tres vientos) en aymara, muy semejante al que usaba el general San Martín, en antaño este era confeccionado con una planta nativa denominada tica, parecida a la puya de Raymundo, pero por su escasa población y la dificultad de conseguirlo hoy en día es fabricado del papel adornados en cada punta con una plata denominada sejjwinkas (especie de paja silvestre de hojas alargadas) que le dan una sensación de tener un plumaje.

Completan el disfraz un pantalón y un saco negro adornados con tiras de papel blanco, colocándose además a manera de rabo en la parte trasera de la cintura una cola larga llena de espinas (sejjwinkas) con lo cual van dando movimientos como si estuviesen peleando uno contra otro. Por otra parte también llevan un bastón debajo del hombro para jalar a las muchachas mironas.

Sus movimientos son jocosos al compás de la melodía, el instrumento con el cual ejecutan las melodías se llaman “chulla sikus” (chulla = solo) el cual es fabricado de una planta herbácea llamada cicuta o perejil, que abunda en estado

silvestre en la zona de Conima de cuyos tallos se fabrica el siku que consta de siete cañas, por lo que es un instrumento unipolar no teniendo la necesidad de ser complementado por otra parte que salga una melodía.

A esta danza se le agrega un personaje vestido de negro (generalmente un niño), adornado con tiritas de papel blanco en todo el cuerpo de la cabeza a los pies y que lleva un bastón abriendo camino a los lo que pallapallas.

g) EL SOLDADO PALLA PALLA.

El soldado palla palla es una danza tradicional del distrito de Conima interpretada por diversos grupos musicales durante la noche de pascua. La vestimenta con la que van en galardonados son: Quepis, saco negro, charreteras, correaje guantes blancos, pantalón negro, escaarpines zapatos negros y una espada, este traje recuerda a los húsares de Junín.

La interpretación musical es con el instrumento del siku tradicional del IRA y ARKA, donde el ira está formado por seis cañas y el arka por siete cañas, además de ello esta danza va acompañados de un bombo y una tarola y el infaltable silbato

Esta danza es una expresión de rememoración y homenaje a los sobrevivientes conimeños que participaron en la batalla de Ayacucho y en la guerra con Chile en el año 1879. Es una danza de ritmo marcial y la parte musical comprende de la marcha del soldado pallapalla y el tipiri huayño muy ligero, representativo del

momento de combate en dicha batalla, cuando entrecruzan armoniosamente sus espadas al compás del huayño.

h) EL HUAYÑO LIGERO

Característico de Conima, que representa la expresión pura y auténtica del alma conimeña. Cabe mencionar que la representación de estas tres partes musicales son nuevas creaciones es decir cada año se van presentando nuevas melodías razón por la cual en Conima nacen los famosos huayños ligeros y calmados que se caracterizan por ser muy alegres, posteriormente estos huayños serán tocados en las fiestas de las cruces de Huancane y en diferentes grupos de sikuris de moho, Juliaca, Puno, Lima y otros conjuntos existentes en el país y el extranjero,

En el distrito de Puno este estilo es interpretado por algunos conjuntos de sikuris como son: el legendario y milenario conjunto de música y danzas autóctonas Qhantati ururi filial Puno así como la asociación juvenil Puno sikuris 27 de junio AJP.

i) TAQUILE

Surge en la isla taquile en el lago Titicaca es ejecutada por jóvenes en el tiempo en que los sembríos están en “hari” (en flor), como una muestra de alegría y agradecimiento a la pacha mama (madre tierra) la vestimenta tiene predominio de color rojo y plumas teñidas con hermosos colores naturales que dan elegancia y prestancia a los danzantes, formando un conjunto armonioso y bello.

Los varones llevan un sombrero adornado con plumas de parihuana de diversos colores, trenzas muy finas, pañolón multicolor en la espalda, camisa blanca, chaleco corto de color negro, pantalón negro sujeto a un chumpi ancho y ojotas.

Las mujeres llevan un sombrero similar al del varón cintas de varios colores sujetos al sombrero, camisa blanca interior, chaqueta negra con adornos, pollera negra, chumpi ancho multicolor, chuspa con flecos, tres pañolones multicolores uno para la espalda y los otros dos en los costados de los brazos, pañuelones blancos en las manos y ojotas.

Es un tipo singular de sikuris pues los músicos forman comparsas con sus parejas que danzan integrando un conjunto coreográfico especial y bellamente ataviado.

Uno de los conjuntos que se ha especializado en este estilo es sikuris de 27 de junio nueva era, este estilo de sikus fue empleado en la isla de amantani y taquile, también lo toca la AJP sikuris 27 de junio.

j) K´OTOS.

Esta danza es muy movida y a la vez alegre siendo ejecutada principalmente en las fiestas religiosas y en homenaje a las cosechas de maíz. La indumentaria empleada es la siguiente, las damas utilizan un sombrero de oveja adornada con borlas multicolores; un rebozo o chuco adornado con cintas; una chaqueta negra

con bordados multicolores, una lliclla blanca donde se llevan los productos a intercambiar, la lliclla lleva prendidos pan, choclo etc.

Como muestra de intercambio y además según se requiera, se cargan mazorcas de maíz o banderines multicolores en señal de fiesta. También llevan un cántaro de barro una pollera extrema adornada con cintas, varias polleras interiores largas de colores una faja multicolor y ojotas forradas que a su vez van adornadas con borlas.

Por otra parte los varones llevan puesto un sombrero pequeño de oveja adornado con cintas multicolores y borlas pequeñas un chullo multicolor un poncho blanco con rayas multicolores, una lliclla generalmente negra en donde se pueda colocar al igual que en las damas, pencas de maíz, una almilla blanca, una faja multicolor, una chuspa grande multicolores, pantalones de bayeta remangadas a la altura de los gemelos, cintas pequeñas y finalmente ojotas.

Su ritmo es muy alegre y cadencioso, los conjuntos que interpretan este estilo son la AJP sikuris 27 de junio y la OCAV hujmaya.

4.1.7. ORGANIZACIÓN SOCIAL: CARGOS Y FUNCIONES

La organización de los danzarines es trascendental, por eso en que en los sikuris de Mañazo se puede apreciar que aún persiste, a pesar de que hoy no tiene una organización tan clara como hace tres décadas atrás. La organización de sus elencos de danzarines es de mucha importancia.

a) LA JUNTA DIRECTIVA

La junta directiva es el organismo de gobierno y dirección, representación, administración y ejecución de actividades que confiere el estatuto y las facultades extraordinarias que le confiere la asamblea general y las instancias correspondientes. La junta directiva, es elegida anualmente aprovechando la despedida de la festividad de la virgen de la candelaria (febrero) en la AJP, será elegida anualmente en asamblea convocada para tal fin. La junta directiva está conformada por los siguientes cargos:

- Presidente
- Secretario de organización
- Secretario de prensa y propaganda
- Secretario de economía
- Secretario de acta y archivos
- Vocales
- Fiscal

El alferado, en otras partes llamado mayordomo, pasante y actualmente presidente, quien es el encargado de organizar la fiesta su elección era voluntaria (devoción) ahora su elección es democrática y se elige un año antes. Su tarea es organizar el conjunto dancístico para su participación en la festividad de la virgen de la candelaria, llamando, invitando, convocando a reuniones y luego ensayos antiguamente también corria con los gastos de comida y para danzarines (Revista el alferado, 2015, pág. 15).

b) FUNCIONES DEL PRESIDENTE.

Según las entrevistas realizadas a los presidentes y expresidentes cuyos testimonios nos permiten conocer las funciones de los actuales presidentes:

En la década de los 80 y 90 hasta la actualidad, el presidente es el que se encargaba de sufragar los gastos económicos del conjunto durante su periodo. Los sikuris mantienen una permanente actividad cultural durante el año, y los gastos económicos son incalculables, cuya organización demanda un fuerte desembolso económico.

Estos gastos ocasionados son por el constante deterioro de los bombos y sikus, los bombos debe ser reparados constantemente y los sikus se adquieren cuatro veces al año (mayo, agosto, setiembre, enero).

La indumentaria que luce cada ejecutante y danzarina es sufragada económicamente por el presidente. La misma situación económica del ejecutante no permite poder aportar, sin embargo su presencia es importante para la organización y la armonización musical del grupo. Muchos presidentes de los sikuris, organizan actividades sociales (parrilladas, rifas, etc.), esto esta complementado con los servicios que presta el grupo en una determinada fiesta.

4.2. ASPECTO CULTURAL DE LOS SIKURIS COMO TRADICIÓN EN LA FESTIVIDAD VIRGEN DE LA CANDELARIA PUNO

4.2.1. RITOS

Los conjuntos sikuris realizan una diversidad de actos rituales según las costumbres de la cultura andina.

El objetivo de agradecer los beneficios que brinda la pachamama y para pedirle una mejor producción para la gestión que se avecina. Los rituales se suelen llevar a cabo en lugares conocidos con el nombre de apachetas, situados en los puntos más elevados de las poblaciones y pasos de montaña, considerados sagrados por ser ahí donde, según los aimaras moran las deidades. Recordemos que la adoración del toro sagrado era común en el mundo antiguo. Su fuente de conocimiento viene de Egipto, Mesopotamia y Grecia donde estos pueblos para agradecer a sus dioses hacían sacrificar a uno de estos animales nobles y fuertes, pidiendo prosperidad y fortaleza, incluso se bañaban en la sangre del animal sacrificado (Revista el alferado, 2015, pág. 9).

Ritual son actos míticos con significado alegórico de permiso o agradecimiento los andinos a hacen rituales para propiciar las fuerzas sobrenaturales con actos religiosos y para ponerse en contacto con sus deidades y pedir protección (Revista el alferado, 2015, pág. 8).

El proceso ritual de los sikuris es de la siguiente manera según la revista el alferado (2015):

a) SAHUMERIO.

Según la cosmovisión andina el primer destello de luz kon ticsi dio paso a la pacha que es el gran generador del cosmos, es fuego puro, los rituales tenían plena sabiduría de la fuerza del fuego, unida al sentimiento del oferente y así conectarse con el espíritu de la pachamama, el sahumero es una forma de dialogo con las deidades donde se usan los cuatro elementos de vida: Agua (para iniciar), Tierra (en la que se hace el ritual), Fuego (con lo que se quema la mesa), aire(encargado de llevar los mensajes).

b) SERENADO DE INSTRUMENTOS MUSICALES

Algunos instrumentos de los puneños tienen un sonido que cautiva y envélese y eso solo se logra con un ritual mítico. Todo parte de un concepto que todo tiene vida o espíritu incluidos los instrumentos de música, este espíritu se adquiere tras el encuentro con deidades sobrenaturales (sirinu) que vive en cascadas o manantiales y según creen es el dueño del buen sonido, aparece en la época de lluvia y desaparece terminando la fiesta de los carnavales. Otro relato indica que la música procede del manqapacha, una evidencia es el ruido que produce el agua al emerger de la tierra a través de ojos de agua (dicen que el agua canta cuando sale).

c) SERENADO DEL SIKU.

Esta es una costumbre ancestral que tiene ribetes mágico espirituales cuentan los ancianos sikurianos que luego de adquirir los sikus se proceden a bañarse con fragancias aromáticas y herbarias que solo ellos conocen, en otros casos las blinda

o curan con grasa de llama (untu) externa e internamente, luego proceden a llevarlas a lugares especiales (ojos de agua) hay los dejan toda la noche a la luz de la luna y al alba los recogen y adquieren un sonido gutural exquisito.

d) RITUAL DE SACRIFICIO.

Los mañazos aun realizan este ritual donde sacrifican reses un jueves antes de la fiesta, el ritual es realizado por el yatiri, quien luego de pedir licencia a las deidades procede a degollar al animal la sangre se recibe en una vasija especial y con su sangre challar o invitar a la madre naturaleza esparciéndola a los cuatro puntos cardinales y rociando con ella a la pachamama.

Enseguida el yatiri introduce su mano hasta el interior del animal, sacando el corazón que es ofrecido a los apus con la sangre recargada de los animales y con mucha misticismo los presentes se entremezclan entre abrazos y augurios para el futuro, diciéndose “que se en buena hora”.

El objetivo de agradecer los beneficios que brinda la pachamama y para pedirle una mejor producción para la gestión que se avecina. Los rituales se suelen llevar a cabo en lugares conocidos con el nombre de apachetas, situados en los puntos más elevados de las poblaciones y pasos de montaña, considerados sagrados por ser ahí donde, según los aimaras moran las deidades.

Recordemos que la adoración del toro sagrado era común en el mundo antiguo. Su fuente de conocimiento viene de Egipto, Mesopotamia y Grecia donde estos pueblos para agradecer a sus dioses hacían sacrificar a uno de estos animales nobles y fuertes, pidiendo prosperidad y fortaleza, incluso se bañaban en la sangre del animal sacrificado.

e) **WILANCHA**

Los andinos realizan ancestralmente ofrendas en honor a la pachamama, sacrificando camélidos para ofrecer su sangre, entre otros se ofrecen hojas de coca, conchas marinas (mullu) y sobre todo el feto de la llama (sullu) todo ello para fertilizar la tierra para que no falta jamás la cosecha y para pedir permiso para pasar la fiesta de la candelaria. La pachamama, el malku y el Katari, conforman la trilogía de la percepción aymara, y sus cultos son las formas más antiguas de celebración a la llegada de los colonizadores la deidad pachamama, comenzó a ser vista como la Virgen María.

4.2.2. SIMBOLISMO DE LA DUALIDAD Y LA COLECTIVIDAD EN EL SIKURI

El siku se toca alternando los sonidos que se hallan en una y en otra parte del instrumento, según sea la melodía. Este efecto se logra por la acción de dos ejecutantes que portan sendas partes del instrumento, conformando así una especie de diálogo musical. Esa es la especial particularidad, del siku, la complementariedad de sus partes. La cualidad de complementariedad del siku,

tanto en la construcción como en la ejecución, tiene una íntima relación con la concepción del cosmos del hombre andino, según la cual sería de carácter dual.

Las dos partes del siku, ira y arka, se corresponden con esa dualidad, son diferentes entre sí, podría decirse opuestas, pero no rivales sino complementarias; no hay jerarquías entre ellas sino reciprocidad. Esa es la esencia del siku y de su música. Otra cualidad distintiva, aunque no exclusiva, del siku es su uso en forma colectiva, en bandas de sikuris. Esta modalidad se relaciona con el alto sentido comunitario de los pueblos andinos que lo utilizan.

“El modelo de siku que se ha popularizado, el que usa o tocan todos los conjuntos altiplánicos urbanos, los migrantes (regionales) (...), es el de dos filas con resonadores, el dual complementario, el “siku pareado” o el “siku bipolar”. Recibe estas denominaciones por estar constituido o dividido en dos partes o polos (llamados filas o hileras) complementarias, por un lado la fila o hilera *ira*, *irquiri* o *irpa* (palabra en idioma aymara que se puede traducir como “macho”, “el que va”, “el que guía”, “el conductor”) y por otro lado, la fila o hilera *arka* o *arquiri* que se traduce como “hembra” o “la que sigue”, la “seguidora”, la “que responde”, y la que normalmente tiene un tubo más que la hilera ira” (Sánchez, 2014, pág. 75) .

“La primera y más importante característica del siku o zampoña altiplánica es su naturaleza bipolar y la técnica derivada de ésta. La técnica del siku es conocida en Aymara como “Jactasiña Airampi Arcampi”, que significa estar de acuerdo el Ira con

el Arca. Consiste en la confección de las frases musicales que componen una melodía mediante un íntimo diálogo, la alternancia de sonidos o grupo de sonidos, hecho por dos instrumentos complementarios, y desde luego, dos intérpretes en vez de uno” (Valencia, 1989, pág. 36).

Afirma Bravo (1980), su indumentaria es desde la más sencilla hasta la más lujosa. En la actualidad se le considera como danza, porque al conjunto de músicos acompañan grupos de danzarines. Los ejecutantes generalmente llevan un chullo con orejeras, otros llevan pequeños penachos de plumas multicolores y en otros casos enormes penachos de plumas de cóndores como los ayarachis de Lampa. Algunos conjuntos visten con chalecos de vistosos colores y otras chaquetas abiertas adornados con bordados de lana de colores o con pedrerías, pantalones negros o blancos o de lana de colores. En otros conjuntos de sicuris los ejecutantes llevan chuspas en ambos lados en forma cruzada de los hombros hacia los costados y por último usan ojotas.

La indumentaria que llevan en su cabeza simbolizan el hábitat de las aves que viven en sus lugares de origen y de acuerdo a los colores de sus plumas se visten los demás atuendos de su indumentaria. Los chalecos o chaquetas de los sicuris simbolizan la riqueza de la destreza que domina en sus bordados desde los más simples a los más complejos. En tanto que los pantalones chuspas y ojotas simbolizan la personalidad innata del hombre andino.

En general los atuendos de esta danza simbolizan la representación más pura y auténtica del alma quechua y aymara. El grupo de danzarines delante de los sicuris dentro de ellos podemos mencionar el diablo, el chachi, o el viejo, el caporal, la china diabla. Cada uno de los nombrados tiene atavíos característicos muy semejantes a los que hemos especificado en varias danzas de trajes de luces. Entre otras figuras tenemos a los graciosos osos, gorilas, cóndores, etc. Los movimientos de cada uno de estos danzarines son en base a saltos vigorosos y a veces con los pies entrecruzados. Hoy en día los sicuris se constituyen por un centenar de integrantes, cuyas notas musicales dependen del tamaño matemático de cada una de las cañas que conforma el instrumento de la zampoña.

4.3. ASPECTO ARTÍSTICO DE LOS SIKURIS COMO TRADICIÓN EN LA FESTIVIDAD VIRGEN DE LA CANDELARIA PUNO

4.3.1. VESTUARIO

La entrevista a los especialistas en las áreas de trabajo de confección de la indumentaria o vestuario nos manifiestan que “primero se realiza un estudio y clasificación sistemática de las diferentes indumentarias que usan los sicuris en sus participaciones en las fiestas de la región. Así mismo la utilización de la indumentaria está relacionado según a la temática musical que se ejecuta.

Muchas veces el vestuario de “gala” es acompañado de diseños a los que aplican la creatividad y la habilidad de algunas figuras iconográficas que existen en el altiplano puneño. Otros sicuris de la ciudad recurren al préstamo cultural de la

indumentaria de algunas danzas autóctonas puneñas (saraqueñas, wifalas, carnavales, etc.) donde lo introducen a los sikuris en forma parcial o completa.

f) TRAJE DE LUCES DEL SIKUMORENO.

La semejanza del vestuario de luces del sikumoreno con el vestuario de la danza morenada, es evidente, y ya mencionamos los orígenes comunes que tienen en los trajes de luces del torero español.

La vestimenta de los sikumorenos en la ciudad de Puno es el traje de luces, que con algunas variantes entre los grupos que lo practican, consiste en:

- 1) Chalecos (de cartón) de colores vivos, bordados con pedrería («el más original») o con lentejuelas y cintas. De los hombros cuelgan charreteras muy bien adornadas y de cuyos bordes cuelgan piedras.
- 2) Pantalón de vestir «elegante», preferentemente blanco o un color claro. Esta prenda es representada con un buzo de tela fina o brillante que asemeje a un pantalón elegante.
- 3) Camisa o «camisón» con las mismas características que el pantalón.
- 4) Sombrero de paño cubierto con tela llamativa. Se adorna con piedras colgantes y un penacho a un costado (de plumas o un material que le asemeje).
- 5) Zapatos o zapatillas blancas que asemejen un calzado elegante.
- 6) Guantes blancos.
- 7) Banderines o pañuelos estampados con motivos de la fiesta y del grupo que cuelgan en la espalda y también de las muñecas.
- 8) Cascabeles pequeños atados en los bordes de los pantalones y/o sobre las zapatillas (Sánchez, 2014, pág. 172).

Esta vestimenta es conservada en sus caracteres generales arriba mencionados; sin embargo, algunos detalles formarán parte del reflejo de la identidad del conjunto; estos pueden ser colores, bordados, figuras, nombres,

escudos, insignias, etc, es decir el diseño interno suele ser parte de la tendencia del conjunto.



Figura 6. Sikumoreno.

Fuente: SIKUIMARCA Alma aymra (2016).

g) TRAJE POPULAR.

Rigurosamente, si hablamos de “ponchos”, deberíamos estar pensando en una vestimenta clásicamente campesina, pero debido a que el poncho andino es una de las prendas que mediante innovaciones en su material y diseños ha podido llegar a novedosos espacios culturales, inclusive hasta mercados internacionales, se trata en la actualidad de una vestimenta que va desde lo profundamente campesino hasta lo más estilizado en las urbes. Generalmente es acompañado por sombreros de paño que es común a todos los estratos sociales.

Estas prendas, en los sectores campesinos, son básicamente de vestir, pero en las ciudades y en especial con los grupos de arte, se ha convertido en un tipo de

vestuario usado tanto por los grupos de sikuris, por los grupos de zampoñadas y también por los grupos de sikumorenos de la ciudad de Puno cuando no visten con los trajes de luces.



Figura 7. El sikuris con traje popular.

FUENTE: MI CANDELARIA (2015).

h) TRAJE SIKURI

Esta modalidad cotidianamente se caracteriza por el uso de vestuario de carácter campesino, el mismo que se narró en el párrafo anterior (ponchos y chullos), con la diferencia que se porta ojotas (sandalias andinas), mientras que los grupos de zampoñadas suelen vestir zapatos. Sin embargo, a lo largo del siglo XX y ya en el fuego de las competencias, se ha convertido el vestuario Puli-puli en una especie de traje elegante o traje de gala, y que la mayoría de grupos de sikuris utiliza en Puno, cuando otorgan mayor relevancia a su presentación artística. Este traje

tiene orígenes desconocidos y los registros más antiguos corresponden a Pierre Verger (1945) citado por Sánchez (2014, p. 174) que a inicios del siglo XX lo consignó en el lado boliviano.

4.3.2. MÚSICA

Las melodías del **siku** son ejecutadas usando la técnica del diálogo Musical entre *irpiris* y *arquiris*. En aymara esa técnica es denominada “*jaqtasiña irpirimpi arquirimpi*” (interacción del conductor y seguidor). Para su interpretación se requiere como mínimo la intervención de doce músicos en pares que van alternando la construcción dual de la música. La característica más importante en su ejecución es su interpretación colectiva, que de 12 músicos ejecutantes va a múltiples de cuatro, explicando proporcionalidad y multiplicidad armónica de la cultura aymara. A esta agrupación de intérpretes se le denomina “Sikuris”, que es la expresión cultural colectiva más antigua de los Andes Centrales y Septentrionales (Vásquez, 2015, pág. 2).

4.3.3. DANZA

Sikuris, es decir, “tocador de siku, a estas agrupaciones musicales también se les conoce como *conjuntos, grupos, tropas, comparsas o bandas de sikuris, de zampoñas, zampoñaris, zampoñistas o zampoñadas*. Estos conjuntos de sikus o zampoñas se acompañan única y exclusivamente con la percusión de uno o varios bombos (algunos usan o se acompañan de la tarola, címbalos o platillos, maracas,

triángulo, campanillas, cuerno o matracas), según sea el “tipo de sikuri” que interpretan:

(...) llaman *tropa* a un conjunto de flautas que tocan la melodía en una armonía de unísonos, octavas y, a veces, de quintas y cuartas paralelas o de terceras y sextas, incluso en paralelismos de acordes más disonantes (cuartas aumentadas, quintas aumentadas, etc.) acompañadas por membranófonos (tambores, bombos, cajas, wanqaras, etc.); por lo general la tropa está conformada por una docena de instrumentos (o media docena, o dos docenas, etc.) (Gerard, 2009, pág. 125).

4.3.4. INSTRUMENTOS

a) LA FLAUTA DE PAN ANDINA.

Américo Valencia a inicios de los años 80 ya había señalado, que de acuerdo al sistema clasificatorio de Erich M. Von Hornbostel y Curt Sachs “el siku altiplánico es un aerófono de soplo, de filo o flautas, sin canal de insuflación, longitudinal, en juego, tubos principales cerrados y en forma de balsa, sin corte en bisel, en escalera, con o sin resonadores, resonadores cerrados o abiertos, forma trapezoidal o rectangular, y tubos principales dispuestos en una fila.” Demás autores siguen la misma línea con algunas diferencias sutiles:

La flauta de Pan (421.112 en la clasificación de Hornbostel & Sachs) es un aerófono o instrumento de viento compuesto por un número variable de tubos (o, en ciertos casos conductos) de distintas longitudes y grosores, generalmente cerrados por un extremo y abiertos o semi-abiertos por el otro. En su extremo proximal, tales tubos pueden ser lisos o poseer biseles simples o dobles; dependiendo de tamaños y cumpliendo los principios acústicos que rigen el sonido de este tipo de elementos, los distintos tubos que componen el aerófono proporcionan diferentes notas y, mediante el empleo de ciertos recursos interpretativos, una serie de variables de armónicos (Civallero, 2012, pág. 40).

Las flautas de Pan acompañan la formación de la civilización andina pues restos de estos instrumentos fueron hallados en la Caral, la primera sociedad andina según Shady (2008) citado por Sánchez (2014, p.65) y ha seguido el camino artístico y social de todas las sociedades andinas que ha existido en el territorio centro y latinoamericano. Sin negar que se trata de un instrumento universal, mundialmente se reconoce su principal asiento en la zona sur andina de los andes sudamericanos, especialmente en la zona altiplánicas y una radio más amplio que compromete los departamentos de Tacna, Moquegua y Puno en el caso peruano, una gran parte del territorio boliviano, el norte argentino (Jujuy) y el norte chileno (Antofagasta y Arica).

Su rol en las sociedades andinas han ido complejizándose a lo largo de la historia, más aún en la colonia cuando, a pesar de los decretos de aniquilarla, se fue amestizando y cubriendo nuevos espacios como las fiestas religiosas. En tiempos de la república se articularon eficazmente a los novedosos festivales y concursos, a finales del siglo XX iniciaron su participación en las actividades y discursos anti hegemónicos por parte de movimientos populares pero además se fueron incorporaron poco a poco al circuito comercial y discográfico. En la actualidad forman parte de la práctica juvenil siendo un elemento de transmisión de nuevas identidades y mentalidades rurales como urbanas.



Figura 8. Flauta de Pan.

b) EL SIKU Y EL SIKURI

Es el instrumento musical de orígenes precolombinos de nombre siku ha originado el término sikuris, es decir, “tocador de siku”. En el altiplano puneño, en la festividad de la Virgen Candelaria, en estos últimos años se ha visto decrecer a los grupos de sikuris a consecuencia de los de morenada, diablada, saya entre otros.

El siku o zampoña es utilizado en el altiplano del Collao de modo colectivo por diversos conjuntos nativos que hacen su aparición en las diferentes fiestas lugareñas. Son los sikuris, jula-julas, ayarachis, surisikus, lakitas, chiriguanos, kantus, pusamorenos, mistisikus, zampoñadas, los que poseyendo diversas particularidades en cuanto a los sikus que emplean, indumentaria, coreografía, y el mismo carácter de la música y danza que interpretan; en general, tañen por parejas, en forma mancomunada sus instrumentos: los sikus; y casi siempre se acompañan por dos o más

instrumentos de percusión que marcan el ritmo de la danza. Algunos poseen también un grupo coreográfico que exclusivamente danzan de manera peculiar (Valencia, 1989, pág. 22) .

El "Siku" (nominativo en Aymara que significa "tubo hueco" (Sikuri = el tocador de Siku), en castellano conocido como Zampoña. Sin duda es uno de los instrumentos más representativos de las culturas Pre-colombinas. Este instrumento que se cultivó y cultiva también en otras regiones de las Islas del Pacífico, Africa y Australia. En Asia, su aplicación evolucionó en la conformación de pequeños órganos, que producen varios tonos simultáneamente. También en Europa se dan vestigios ya en Grecia denominado como Flauta de Pan.

El siku es el instrumento musical de mayor notoriedad en la cultura aymara. Las personas que tocan siku son conocidas como "sikuri" por causa de la combinación de la raíz sustantiva aymara "*siqu*" y el sufijo "*iri*" (agente, actor): *sikuri* (el tocador de siku). En español se le ha traducido a "Sikuri". Un siku común posee quince tubos de caña en dos hileras de menor a mayor diámetro, amarradas en escala que al soplar se emiten determinadas notas musicales. La primera fila posee ocho tubos ("*arquiri*" = seguidor) mientras que la segunda fila posee siete tubos ("*irpiri*" = conductor). Es común también nombrar estas filas por las raíces verbales aymaras "*irpa*" y "*arka*" o "*ira*" y "*arka*" (Vásquez, 2015, pág. 2).



Figura 9. Siku.

Es la flauta de Pan característico del altiplano peruano, lo peculiar es el uso de los resonadores, su dualidad, dos flautas en uno.

La palabra sikuri es quechua. Se supone que viene de la palabra "sijwa", sijwa es el nombre de la especie más alta de la paja brava o ichu; el sijwa es la paja que más suena cuando sopla el viento; sijwa es un infinitivo onomatopéyico que significa silbar como la paja alta de la puna. Julián Palacios, maestro puneño, de puro espíritu indígena, diccionario viviente de toda la sabiduría del indio kolla, afirma que la palabra sikuri denomina indistintamente al instrumento y a los bailarines de la danza que lleva ese nombre. Pero el nombre específico aimara de la zampoña es "Phusas" que viene de la palabra "ppusay", soplar (Vásquez, 2015, pág. 4).

c) ZAMPOÑA.

El término hispano zampoña se acuñó durante la Colonia para designar a las flautas de Pan andinas, principalmente a las del lado del Alto Perú (Altiplano) de manera genérica, y desde el siglo XX es el término que más se ha popularizado (seguido del término siku) englobando (y homogenizando) a casi todas las demás

flautas de Pan andinas. Los españoles, desde su llegada, dieron cuenta y hablaron de las flautas andinas, confundiéndolas unas con otras pues la variedad era de seguro tan amplia como etnias y comunidades había entonces; finalmente las generalizaron simplistamente y terminaron por llamarlas zampoñas.

El musicólogo argentino Carlos Vega (1932) citado por Sánchez (2014, p.71) nos dice sobre el término zampoña que “en España esta voz se aplica a varios instrumentos muy distintos. Uno de ellos es la Flauta de Pan” y que de ahí habría provenido. Los esposos d’Harcourt, hacia 1925, aseguran sobre la palabra zampoña que: “... en España designa una flauta pastoril campesina; también ha servido para designar a la gaita”.

Por su parte Américo Valencia (1982) nos dice que el término fue acuñado por los españoles a su llegada a estas tierras debido a que el siku presentaba similitudes con un tipo de flauta de Pan ibérica. Sin embargo, en la actual historiografía musical española no aparece fácilmente la flauta de Pan llamada zampoña, y la única denominación cercana refiere a un instrumento musical clásico llamado *zanfona* o *zanfoña* (cordófono medieval que es más parecido físicamente a un violín).

d) AYARICHI.

Es el padre Ludovico Bertonio, quien en su *Vocabulario de la lengua aymara* (1612) citado por Sánchez (2014, p.72) define: “Ayarichi: Instrumentos como organillos que hazen armonía”. Y a continuación dice sobre los términos “Ayarichi

phufatha: Tañerle. Sico es instrumento más pequeño”, es decir, *ayarachi phusata* significa tañer el *sico* que es un instrumento de estos ayarachis pero al parecer era más pequeño. Coincide con el padre Cobo respecto al nombre del instrumento, pero señala además que la voz se extiende también para designar la sonoridad de los conjuntos, es decir a la expresión misma: “sicona ayarichi phufatha: Tañer las dichas flautas, cuya armonía se llama Ayarichi”.

Gerard (2004) resalta que el término debió ser el que posiblemente usaban en esa época para denominar a unos tipos de flautas de Pan específicamente, pero no al clásico siku (dual y complementario) sino al de una sola fila y que no tiene “diálogo musical”. Sin embargo, en el caso peruano hay tipos de ayarachis (poblados de Lampa y Sandia) que usan el *siku dual*.

e) **ANTARA.**

El término aparece en el *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú* de González Holguín de 1608, donde dice: “Antara. Flautillas juntas como órgano”. El cronista Bernabé Cobo (1653) Sánchez (2014, p.73) por su parte dice: “Antara es otro género de flauta corta y ancha”, diferenciándola claramente del ayarichic, que define luego en el mismo párrafo de su diccionario. El término también es mencionado en reiteradas ocasiones por Guamán Poma de Ayala en *Nueva crónica i buen gobierno* (lámina 126, 1615: 324) y grafica una lámina donde al parecer se trata de este instrumento aunque no lo menciona directamente.



Figura 10. Antara.

Flauta de Pan de una sola fila o hilera de tubos y mayormente de uso individual puesto que también encontramos conjuntos de antaras que usan varios tamaños de antaras.

4.3.5. CONSTRUCCIÓN DEL SIKU

“En la fabricación de los sikus el trabajo de artesanos y constructores tradicionalmente es relevante en la región Puno, en las provincias de Huancané, Moho, Juliaca, Puno; así mismo existen constructores que han otorgado importancia a la fabricación de este instrumento altiplánico en otras regiones del Perú y Bolivia” (Calizaya & Medrano, 2013, pág. 72).

La disposición clásica del instrumento musical en ARKA de siete hileras, IRA de seis hileras cerrados por uno de sus extremos y simplemente abiertos por el otro (varían la cantidad de hileras según el estilo modalidad que se interpreta).

La materia prima del siku son las cañas y este material es manejable porque permite construir el instrumento en la tonalidad que el constructor prefiera en consideraciones al estilo modalidad para lo que se utilizara esta característica es determinado por la longitud del tubo para producir una nota por su disposición acústica. La física del sonido, refleja esta aproximación para afinar correctamente los tubos del siku, cortan cada tubo a una longitud superior a las obtenidas procediendo después al ajuste de la afinación. (Calizaya & Medrano, 2013, pág. 72).

a) LA CAÑA.

El termino caña tiene varias significaciones en la música, “caña” es la lengüeta fina de madera que vibra para producir música, y la caña que normalmente se utiliza para la confección del siku constituye un tipo de caña vegetal, el mismo que tiene la forma de un tubo vacío de insuflación y de origen tropical.

La caña proviene principalmente de la ceja y selva de nuestro país, presentan una amplia gama de variedades y cualidades que se pueden apreciar tanto a nivel de su textura como en la dimensión de su grosor. En su mayoría pertenecen a la familia de la especie denominada. Arundo donax, las que en el seno de las diversas localidades donde crecen, adquieren otras denominaciones más típicas como las que se puede apreciar en el cuadro N°2.

Cuadro n°2. Familias y tipos de caña.

SUB FAMILIAS ARUNDO DONAX	SUB FAMILIAS CONIUM MACULATUM
Chunqui o chajila, san Juanito (Puno)	Sikuta o kita perejil
Quime, caña verde, Sunchani, (Puno)	Chuqui o chajlla (Puno)
Songo, Sokosa (Bolivia)	
Sokosa de monte (Quillabamba) y Sana (VRAE)	
Castilla (sandía y carabaya) Puno	
SUB FAMILIAS BAMBUSOIDEAE	
Caña colique (sur oeste de argentina, Bolivia y Sur de Chile)	
Bambú, tokoros, carrizo (Puno)	

Fuente: Calizaya & Medrano, (2013)

b) LA CAÑA CASTILLA

Son cañas duras, generalmente huecas, por lo común son plantas muy altas, forman macollos densos, con tallos erectos y sin ramificación basal.

c) EL BAMBÚ

Las “Bambusoideae” poseen tanto plantas herbáceas como leñosas y están presentes de manera natural en todos los continentes a excepción de Europa.

d) LA CAÑA COLIGUE

Pertenciente a la subfamilia de los bambúes (bambusoideae) crece en zonas húmedas de los bosques templados del suroeste de Argentina, Bolivia y del Sur de Chile.

En términos más generales podemos mencionar que en el mundo se han empleado diversos tipos de caña. Por ejemplo en Europa se han fabricado bastantes tipos de instrumentos en base a la caña desde Grecia al pirineo con tubos

de caña mediterránea, En sur América usan caña de muy finas paredes y gran distancia y en la China y suroeste asiático con bambú, Etc.

Hasta las dos últimas décadas, las cañas para fabricar los sikus en la región Puno, eran provenientes de la provincia de Sandía y Carabaya, lamentablemente este vegetal, está en extinción, por la falta de una política de protección Medio ambiental y por efecto de los cultivos alternativos a la hoja de coca que se vienen dando en la zona, actualmente la caña es proveniente de: chanchamayo, el VRAE, Quillabamba, Quincemil, Madre de Dios, San Gabán, Sandía, Carabaya y Bolivia, dada la demanda que genera la actividad musical en el altiplano.

e) INSTRUMENTOS DE TRABAJO

Los maestros constructores del siku, dentro de sus actividades normalmente utilizan una serie de instrumentos para la confección, tales como: Varillas de medición tradicional, metro, cutter industrial, lija metálico N° 100, sierra con arco, tijeras, conos de nylon y pabilos de algodón, diapason, lápiz de color, mesa de madera y casilleros multidimensionales para cañas. Etc.

f) AFINACIÓN

En Puno fundamentalmente se usan cañas de castilla y bambú que pasa por una selección rigurosa de las cañas que deben tener paredes finas, resistencia, sensibilidad a la vibración, diámetro perfecto y seco.

Se cortan los tubos aprovechando los nudos para el lado cerrado, manejando la distancia más larga recortando el borde hasta conseguir la nota elegida, perforando los nudos intermedios con una varilla de metal, broca larga de pared, etc.

Es parte del proceso la refinación de las zonas de los nudos por el interior con un baston adicionado con limas o lija. Existen constructores que utilizan cera, vela, parafina, plastilina, masilla, que permite precisar y fijar la nota.

Los diámetros de los tubos dependen de la longitud de la caña, variando el diámetro desde 1cm para los tubos más agudos hasta 1,5 – 1,6cm, para los medianos y hasta 2,5 cm en sikus muy bajos.

Una vez que las cañas ya están atadas (Arka – Ira) se procede la afinación final, de modo que se evita las alteraciones y/o fallas en la afinación sin embargo algunos constructores tienen la habilidad de hacerlo inversamente.

La fijación del sonido en el siku es relativo por que interviene varios factores en la producción del sonido por el sikuri, como la posición de los labios, el ángulo de sujeción y la forma de soplar o producir el sonido, que afectan la afinación de los instrumentos.

En todos los instrumentos musicales, el material utilizado para su fabricación está condicionado por el clima y la zona, donde los constructores prevén este

aspecto, para evitar deterioro del instrumento o alteraciones en la afinación, en el siku influyen las variaciones de temperatura y de deshidratación que debe ser controlada. Cuando la caña emite un sonido más agudo que el deseado, en este caso se regula temporalmente su afinación, con la incorporación en el tubo con arenilla, semillas, arroz, o simplemente pequeñas piedras.

g) ARMADO DE LOS TUBOS

Cada constructor tiene un estilo propio en el acabado final de un arka/arca o Ira por lo general se atan entre sí, a una o varias piezas transversales de la misma caña, se fijan por medio de unas tiras de mimbre que rodean los tubos y que son apretadas contra estos por medio de cuerdas finas, fijación que permite relativa movilidad de las cañas que sirven para alinearlos a gusto de sikuri. En la zona de Huancané, son atados a láminas de caña en forma longitudinal.

h) LOS HILOS QUE UTILIZAN SON VARIADOS

Lana natural o artificial, algodón, nylon o seda, dependiendo del material de la caña (castilla, bambú u otros) además se debe tomar en cuenta las variaciones de temperatura cuando se arman los sikus que serán de uso en zonas cálidas, el siku va atado con cierta tensión, en cambio cuando la temperatura es baja (frio) se atan sin presión para evitar el estrangulamiento de las cañas, que comúnmente se presentan cuando revientan las cañas.

i) DISPOSICION.

En los sikus, la mitad de las notas de escala se fijan por un lado ARKA y la otra mitad por otro IRA, de esta manera su disposición permite el trenzado musical, creando un efecto estereofónico natural.

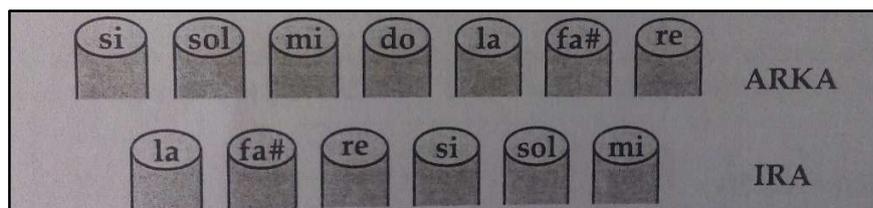


Figura 11. Arka e Ira.

Se ataran separadamente ambas filas como si de dos instrumentos se tratara formas de fijar las cañas para su acabado final:

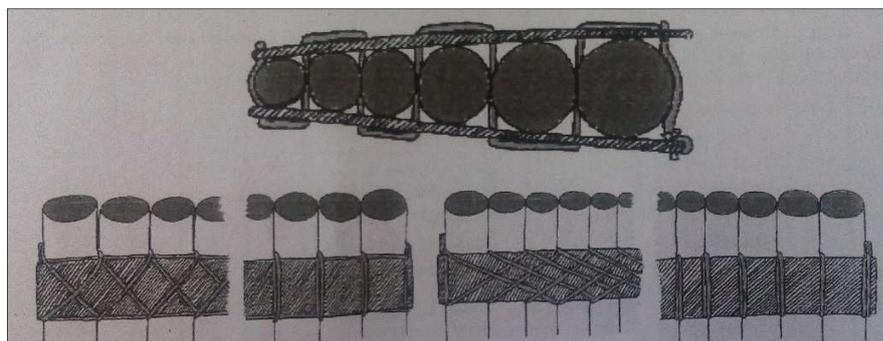


Figura 12, Amarrado final del siku.

Otro detalle del acabado final corresponde a la parte superior de la caña, la misma que rozara con el labio, tiene que estar suavizada con una lija fina, para que no dale los labios. En la parte inferior de la caña, algunos constructores lijan la base de tubo donde está el nudo de la caña, para impregnarle una presentación más estética.

Finalmente cuando ya se tiene el siku, terminan pintándolo con barniz o una laca especial, esto con perspectiva comercial turística, sin embargo es preferible mantener la naturalidad del instrumento para mejor claridad sonora y tímbrica.

j) MATERIAL PARA LA CONFECCIÓN DE SIKU

Estos instrumentos de material orgánico, tienen la desventaja de que se deterioran con el tiempo, por eso que no hay sikus de épocas tempranas, solamente muy tardías.

La caña crece en la región de la selva alta, ceja de selva o *yunga*, estas zonas están comprendidas en los valles de San Gabán y Tambopata en las provincias de Carabaya y Sandia del Departamento de Puno, respectivamente; la explotación de estos productos se ha realizado desde la época preinca (Lupacas), lo que se puede evidenciar por la presencia de gran cantidad de centros arqueológicos en la ruta, que dejaron topónimos como Uruwasi en la zona de extracción, posiblemente fueron los *uros* quienes se encargaban de estas labores.

Los que explotan estos productos son expertos, entre ellos destacan la Familia Quilla, quienes previo denuncia ante el INRENA, especifican el sitio exacto donde van a extraer la caña.

La planta es una graminácea que pertenece a la tribu de las bambuzoideas, se le conoce con diferentes nombres, en Uruwasi los lugareños nos dieron el nombre de *ch'ullco* a la caña delgada y amarilla y *pipo* a la gruesa y verde.

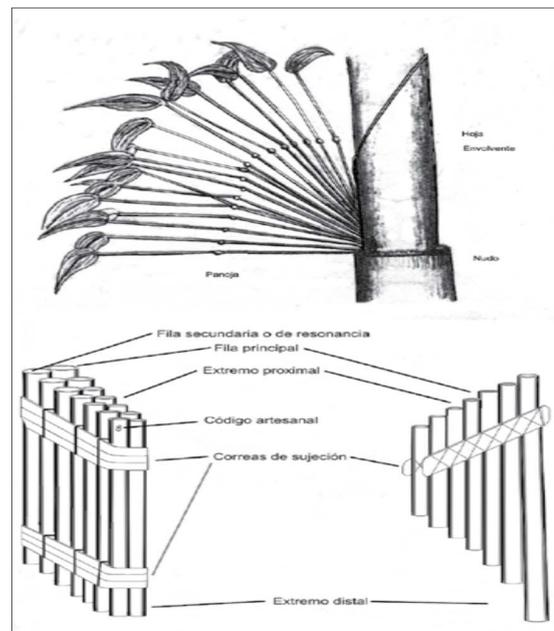


Figura 13. Caña.

Se la encuentra en las cumbres de los cerros en zonas húmedas o circundantes a los manantiales, razón por la cual muchas de ellas contienen agua en el tallo; éste llega tener más o menos 10 metros de largo, encorvándose por su propio peso, es por eso que algunos tubos están curvados; en la base del tallo tiene un diámetro de 22 mm. Y hasta 6 mm., en el extremo. Los tubos no exceden los 65 cm. De largo llevando panojas (en cada nudo).

Cuadro n°3. Materiales utilizados en la confección del siku.

MATERIALES	USO
✓ Sierra	✓ Corte de la unión proximal de los nudos en la vara de caña.
✓ Cuchilla	✓ Corte del extremo proximal de la caña
✓ Lija	✓ Pulido de los bordes de la caña
✓ Cintas de caña	✓ Correa para unir los tubos de caña
✓ Cordel	✓ Para el tejido de los tubos de caña
✓ Agua de romero	✓ Lavado de los tubos de caña.

Fuente: Calizaya & Medrano (2013).

Los especialistas en los sikuris, la habilidad y la experiencia que el artesano puneño demuestra en la confección de sus instrumentos musicales, indumentaria y la gran creación musical, son factores que determinan su capacidad creativa que luego repercute en el ingenio que demuestran los integrantes de los sikuris en determinadas áreas de trabajo.

Arreglo de sikus, es el instrumento musical que más daño sufre deteriorándose con más frecuencia por la fragilidad del material y su uso constante. Los especialistas empiezan con los trabajos más simples, con el lavado de los tubos de caña en alcohol, limpiando las impurezas que se encuentran en el interior de los tubos de caña, así mismo utilizan la cinta adhesiva para reparar las rajaduras simples de los sikus. Este sistema de aprendizaje ayuda que el ejecutante se especialice en cortar los sikus y su correspondiente amarrado.

k) CONFECCION DE BOMBOS

Nuestra investigación nos permite conocer que el grupo que más trabaja y donde los especialistas han adquirido mayor experiencia son los confeccionistas de los bombos. Cada sikuris confeccionan sus propios bombos, lo cual se diferencian en el uso de los materiales sus dimensiones y por la calidad en su acabado, el especialista en la confección de los bombos seguirá experimentando en querer lograr un sonido ideal para los bombos.

Por otra parte cada conjunto de sikuris tiene una o varias personas expertas en el proceso de armado de los bombos quienes se encargan de abastecer a su conjunto así como de encargarse del mantenimiento de estos instrumentos.

Para la fabricación de los bombos se requieren:

- Un recipiente de jebe en el que se hace fermentar orines donde posteriormente se hará dormir los cueros de chivo.
- Tiras delgadas de cuero de chivo humedecidas en orines para unir el cuero con los aros de madera que formaran las bases del bombo
- Triplay para poder realizar los bordes del bombo, estos bordes varían según cada conjunto.
- Cordel que permitirá unir las dos bases del bombo
- No obstante hay algunos conjuntos de sikuris que ya no emplean el cuero como base sino material sintético, similar al de las bandas.
- Pintura o barniz para acabado final del bombo según el conjunto.

La antara o siku actual no se diferencia de la antigua ni en su forma material, ni en su manera de ejecución pero se nota evidente decadencia en cuanto a su fabricación variedad y escalas, así pues el material empleado hoy, es únicamente la caña y su afinación en lo absoluto es diatónico (Caballero, 1988, pág. 74).

Por otra parte cada conjunto de sikuris tiene una o varias personas expertas en el proceso de armado de los bombos quienes se encargan de abastecer a su conjunto así como de encargarse del mantenimiento de estos instrumentos.

Para la fabricación de los bombos se requieren:

- Un recipiente de jebe en el que se hace fermentar orines donde posteriormente se hará dormir los cueros de chivo.
- Tiras delgadas de cuero de chivo humedecidas en orines para unir el cuero con los aros de madera que formaran las bases del bombo
- Triplay para poder realizar los bordes del bombo, estos bordes varían según cada conjunto.
- Cordel que permitirá unir las dos bases del bombo
- No obstante hay algunos conjuntos de sikuris que ya no emplean el cuero como base sino material sintético
- , similar al de las bandas.
- Pintura o barniz para acabado final del bombo según el conjunto.



Figura 14. Bombo.

4.3.6. COREOGRAFÍA

La observación y el testimonio de los entrevistados, (especialistas) nos permite explicar que la coreografía es el elemento complementario figural de la música, mediante movimientos ordenados y simbólicos que realizan los sikuris.

El ritmo musical es el que determina las formas de movimiento utilizados en una presentación, teniendo un desplazamiento ordenado y secuencial durante el tiempo que dura la presentación en un escenario.

Los elementos utilizados para el diseño coreográfico, pertenecen a la misma naturaleza, siendo representaciones simbólicas del universo cosmogónico andino como: círculos, rayos solares, vientos lluvias, estrella, remolinos, etc. El especialista

realiza los esquemas mediante la graficación de los elementos naturales mencionados orientados a secuenciar el ritmo musical de los sikuris.

4.4. ASPECTO EDUCATIVO DE LOS SIKURIS EN LA FESTIVIDAD VIRGEN DE LA CANDELARIA PUNO

4.4.1. INTERCULTURALIDAD.

En la actualidad, la cultura andina juega un rol fundamental en el proceso de la sociedad peruana. Esta continúa desarrollándose no sólo en las remotas comunidades y pueblos de la sierra, sino también en las ciudades de la costa, y principalmente, en las zonas marginales de Lima, abrazando vastos sectores populares y capas medias. La moderna cultura andina se expande en todo el país, constituyéndose en el componente mayoritario del pueblo peruano, y en el principal elemento de afirmación de su identidad.

Hay que tener presente que en un mundo globalizado, el conocimiento aymara constituye un aporte valioso para la Humanidad. No quiero entrar en discursos chauvinistas y decir que la cultura aymara aporta al Perú, (...) las culturas andinas y aymara, no sólo aportan al Perú sino más aún, a la Humanidad entera. Más aún en estos momentos que en Europa no se camina sino más bien se corre detrás de la sabiduría de las culturas que han sabido entretejer lo individual y lo colectivo, lo unitario y lo múltiple, lo simple y lo complejo. Las fronteras se diluyen, la comunicación y los cambios entre las culturas son posibles y más rápidos (Clemente, 2014, pág. 56).

Para Clemente (2014), el sikuri, es una manifestación que denota interculturalidad, por su acercamiento a otras culturas con posibilidad de difusión en los medios donde está presente. "La interculturalidad se refiere a la interacción comunicativa que se produce entre dos o más grupos humanos de diferente cultura.

4.4.2. IDENTIDAD CULTURAL

El ser humano hace su historia a través de su propia práctica social, siendo a la misma vez producto de este proceso. Sus costumbres y tradiciones, así como las prácticas artísticas de cada comunidad, revelan una relación permanente entre la cultura producida por un sujeto que es parte de una comunidad y como esta lo condiciona y transforma a la vez.

La configuración de cuerpo entendido desde un punto de vista holístico es dinámica y permanente, permeada constantemente por las condiciones y particularidades de las prácticas sociales de la comunidad.

Los sikuris del altiplano puneño que están presentes en la festividad de la Virgen Candelaria realizan "escuelas o enseñanzas gratuitas" obedeciendo a sus fines y principios de "difusión del sikuri". Es decir, buscan masificar o difundir el sikuri entre las nuevas generaciones, pensando en una forma de culturización positiva. Pero en realidad se trata de una estrategia necesaria para la captación y formación de integrantes para sus conjuntos.

Estas “enseñanzas” van dirigidas hacia la población juvenil del entorno donde se hallan asentados (barrios, universidades, colegios) bajo los discursos de “rescate de lo nuestro”, “formación de la identidad cultural”, “cultura popular”, etc. Sin embargo, el argumento real y efectivo.

Los Sikuris dan inicio al proceso de difusión consciente de la música del sikuri en las universidades, centros educativos, comunidades, centros poblados, etc., en cada tribuna dan un mensaje de sus ancestros, de su milenaria cultura, denuncian injusticias cometidas contra el campesinado y, oponiéndose a la penetración cultural foránea, nos dirán que sus sikus y la música que brotan de sus cañas son tanto o mejor que la música importada.

La fiesta de la Candelaria por ser una vivencia enriquecedora al cultivo del desarrollo del espíritu humano, además porque permite la adquisición de altos niveles de sensibilidad cultural que fortalece la inteligencia y la integración social sencillamente porque los seres humanos somos musicales, y en el caso del desfile de la Mamita Candelaria por las diferentes calles de la ciudad precedidos por los estandartes que los identifican así como las figuras representativas en los disfraces y simbologías de los animales (osos, conejos, gorilas) y los personajes tradicionales reflejados como la muerte, el ángel, el sol y otras apariencias visuales hasta el extremo de expresar semejanzas del cotidiano diario común.

Desde luego, los SIKURIS o también grupo conocido como Sicus, son una

danza auténticamente de la zona altiplánica perteneciente a un estrato social aymara que florecían en numerosos asentos mineros. Es muy interesante el instrumento musical porque consta de dos partes: Ira, el macho y Arca, la hembra, que se necesitan para conseguir melodías, por ello se toca en parejas y acompañada de una tropa, la junta de varias parejas que se integran para existir. Dicha dualidad refleja la concepción esencial de la vida, es un ponerse de acuerdo, entre recibir y devolver.

El acto de soplar el instrumento se encuentra asociado a la génesis, la energía y la magia, encarna el proceso de las cañas escogidas de la Pachamama (la tierra) convertidas en Siku (instrumento) hasta la exaltación que al producir el soplo y aliento lo transforma en Sikuri (música), que nuevamente con la música retorna a la Pachamama para propiciar una adecuada cosecha, este sincretismo cultural es la expresión de la vida, el cielo y la eternidad, por eso cada Sikuri o zampoña instrumento pentafónico compuesta por una o dos filas de cañas con más de 1,000 años existencia, trasciende en lo artístico y evoluciona en lo espiritual.



Figura 15. SIKURIS. Integrada por diferentes edades.
Fuente: imagen. <https://goo.gl/kmBpNg> [Consulta 20.10.2016].

4.4.3. EL SIKURI EN EL PROYECTO CURRICULAR REGIONAL PARA EL FORTALECIMIENTO DE LA IDENTIDAD CULTURAL.

El Sikuri como danza, es una de las artes más antiguas, regionalmente extendida y con una fuerte vigencia en la actualidad, que forman parte del patrimonio cultural del pueblo puneño y, por ende, un poderoso canal para la expresión de su identidad cultural. Se expresa el pensamiento, las creencias, y los sistemas de valores.

El Proyecto Curricular Regional resalta o considera la música y la danza en el Marco Pedagógico como área Artística: *Sumaq ruraykuna paqarichiy/ Jakäwinaka uñstäwinaka k'achachaña / Vivencia y creatividad.*

“El área se considera como la expresión viva de nuestra cultura, donde se expresan los sentimientos y vivencias del hombre andino, para el continuo desarrollo de sus capacidades creativas, habilidades, actitudes y destrezas; brindando a los estudiantes la oportunidad para expresarse, utilizando los diversos lenguajes artísticos como las artes plásticas, música, danza y teatro” (PCR, 2009, pág. 92).

La música, como toda manifestación artística, es un producto cultural. El fin de este arte es suscitar una experiencia estética en el oyente, y expresar sentimientos, circunstancias, pensamientos o ideas. La música es un estímulo que afecta el campo perceptivo del individuo; así, el flujo sonoro puede cumplir con variadas funciones (entretenimiento, comunicación, ambientación, etc.). Así en la educación regional interactúan la etnomusicología con formas actuales de creación (PCR, 2009, pág. 92).

“La danza o el baile son la ejecución de movimientos acompañados con el cuerpo, los brazos y las piernas. La danza ha formado parte de la historia de la Humanidad desde tiempo inmemorial. Es la síntesis del poblador puneño y es práctica social permanente” (PCR, 2009, pág. 93).

CONCLUSIONES

PRIMERA. Los sikuris importante manifestación sociocultural y artística como tradición en la Festividad Virgen de la Candelaria Puno, que tuvo su propio desarrollo en el área andina del altiplano puneño, creado y perfeccionado a lo largo de los años, que fue adquiriendo una particular connotación, tanto en el nivel musical como en su forma. Su carácter más esencial es el dualismo y el colectivismo. La religión católica incorporó la advocación de la Virgen de la Candelaria a las costumbres del altiplano puneño que tiene sus orígenes en el carnaval andino, se remonta hacia miles de años anteriores y se trata de rendir pleitesía a la santa tierra que viene a ser la pachamama o la madre naturaleza.

SEGUNDA. El sikuri es una manifestación social porque se transmitirse por vía oral, es patrimonio colectivo de la comunidad, es funcional, cumple con fines rituales, es duradero y perdurable en el tiempo, por tal motivo es reconocido como Patrimonio Cultural de la Nación, porque el siku es un instrumento que ha evolucionado con la cultura andina, desde hace 7,000 años, y ancestral de los andes que se escuchan en las calles, plazas y diversos escenarios de celebración muy especialmente en la festividad de la Virgen Candela, de igual manera esta práctica cultural tienen presencia en Lima, Ginebra, Buenos Aires, París, Santiago de Chile, Washington DC, Cali, Roma, Nueva Jersey, Tokio, Helsinsky,

Berlín, Madrid, y otras ciudades del mundo. El sikuri es una práctica o manifestación cultural viva con creación artística, musical y humana, que permite combatir valores individualistas, la injusticia social, la subordinación cultural y la alineación artística.

TERCERA. Los sikuris en el aspecto artístico como tradición en la Festividad Virgen de la candelaria de Puno es organizado adecuadamente sus instrumentos, vestuarios y coreografía que dan una muestra de gran expresión artística utilizando principalmente el Siku, que es un instrumento de música de viento de la cultura andina de origen ancestral, cultivada por diversas culturas pre-inkas e inka del pasado histórico del Perú. En la actualidad se encuentra bien asentada en el altiplano Peruano y en la Festividad de la Virgen Candelaria. Sus características artísticas son: el dialogo musical y el colectivismo.

CUARTA. En el aspecto educativo los sikuris y su presencia en la Festividad de la Virgen de la candelaria de Puno, desarrollan la práctica de identidad cultural y la interculturalidad que apunta a describir la interacción entre dos o más culturas de un modo horizontal y sinérgico. Esto supone que ninguno de los conjuntos se encuentra por encima de otro, una condición que favorece la integración y la convivencia armónica de todos los individuos. Los sikuris y su práctica de valores de colectividad, dualidad, fraternidad, hermandad y los principios andinos desarrollan y

fortalecimiento de identidad andina principalmente en los estudiantes de Educación Básica Regular y educación superior además son los integrantes de las agrupaciones los sikuris.

SUGERENCIAS

PRIMERA. A las universidades de la Región de Puno e institutos superiores de formación artístico, se recomienda investigar sobre la importancia de la manifestación sociocultural y artística de los sikuris en el altiplano del sur andino con la finalidad de rescatar y valorar el aporte que dieron a la cultura en la identidad, manifestación religiosa, a la educación, manifestaciones andina.

SEGUNDA. A las Facultad de Educación de las universidades de la Región de Puno e institutos superiores de formación artística insertar en sus estructuras curriculares y priorizar asignaturas con contenidos de la cultura andina, e Identificar el aspecto social y cultural de los sikuris como tradición, no solo en la Festividad Virgen de la Candelaria Puno, sino en distintos eventos organizados a los largo del espacio andino.

TERCERA. A los investigadores de las instituciones de nuestra región y estudiantes del pre grado y post grado, se sugiere en el aspecto artístico de los sikuris, tomar mayor énfasis del estudio o investigación de la música o melodía, de los instrumentos, que muestra un pasado histórica de gran importancia para mayores estudios.

CUARTA. A las instituciones educativas de Educación Básica Regular y educación

superior se recomienda o se sugiere una mirada menos marginal de arte y de la cultura andina, con ello generar mayor cobertura de este tipo de prácticas culturales en los estudiantes. Esta manifestación cultural del sikuri aporta a la educación en cuanto en la formación de valores donde muestra sociedad tiene problemas en este aspecto.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, M. (2008). *La invención de la Música indígena de México*. Buenos aires: SB.
Buenos aires, Mexico: SB.
- Amodio, E. (1993). *Cultura* (Vol. I). La Paz: UNICEF.
- Apaza, R. (2007). *El Siku en la cosmovisión aymara*. Puno: El altiplano.
- Bertonio, L. (2006). *Vocabulario de la lengua aymara*. Arequipa: El lector.
- Bolaños, C. (2009). (2009), *Tiempo y obra de cesar bolaños. Reflexiones acerca del sonido*. Lima: Remanso.
- Bravo, E. (1980). *Festividad de la Candelaria*. Puno, Perú: Instituto de Investigación para el Desarrollo del Altiplano.
- Bueno, O. (22 de Agosto de 2009). *TRASCENDENCIA DEL SIKU*. Obtenido de Bibliote de la Casa del Corregidor. Puno, Perú:
http://casadelcorregidor.pe/colaboraciones/_biblio_Bueno.php
- Caballero, P. (1988). *La música Inkaika. sus leyes y su evolución histórica*. Chirre S.A.
- Calizaya, J. D. (2015). *Puno Itenerario Cultural*. Puno: Editorial Altiplano E.I.R.L.
- Calizaya, J., & Medrano, F. (2013). *Sikus y Sikuris*. Puno: Meru E.I.R.L.
- Civallero, E. (30 de Noviembre de 2012). *Flautas de Pan. En, Revista Folklore, fundación Joaquín Díaz*. Obtenido de Edición digital Anuario 2012:
<http://www.funjdiaz.net/folklore/anuarios/rf2012.pdf>
- Clemente,Z.B.(2014). LOS SIKURIS: GLOBALIZACION Y POSTMODERNISMO.
Arte y Cultura, 54-137.

- Clemente, Z. B. (ENE-JUN, 2014). LOS SIKURIS: GLOBALIZACION Y POSTMODERNISMO. *VID@RTE V.1, N.1.*, 1-6.
- Cordantonopulus, V. (2002). *Curso completo de teoría de la música*. Lima: Chirre.
- D'Harcourt, R. (1990). *La música de los incas y sus supervivencias*. Lima: El altiplano E.I.R.L. Ltda.
- Dueñas, W. (15 de agosto de 2015). Tipos de sikuri en la festividad Virgen de la Candelaria. (M. M. Guerra, Entrevistador)
- Enriquez, P. (2005). *Cultura Andina*. Puno: El altiplano E.I.R.L. Ltda.
- Gerard, A. (2009). *Sonidos "ondulantes" en silbatos dobles arqueológicos: ¿Una estética ancestral reiterativa?* (Vols. vol. 39, N°1.). España: Revista Española de Antropología Americana.
- Gonzales, D. (1689). *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru*. Lima: UNMSM.
- Guzmán, C. (12 de Octubre de 2016). *Documents.mx*. Obtenido de Reseña Histórica de la Fiesta de la Virgen de la Candelaria: <http://documents.mx/documents/resena-historica-de-la-fiesta-de-la-virgen-de-la-candelaria.html>
- Hernandez, R. F. (2010). *Metodología de la investigación*. México: Ultra S.A. .
- Hernández, R., Fernández, C., & Bastista, P. (2006). *Metodología de la investigación*. México: MC GRAWHILLI INTERAMERICANA EDITORES, SA C.V.
- Knobel , M., & Lankshear , C. (2002). *Tres Enfoques para la Investigación Educativa*. México: Editorial UNAM.

- La Serna, J. C. (2016). *Religiosidad, folclore e identidad en el altiplano*. Lima, Perú:
Impreso en los talleres de Punto & Gráfica S.A.C. Av. Del Río 113, Pueblo
Libre.
- Los Andes. (23 de setiembre de 2015). *Portal regional Puno los Andes*. Obtenido de
<http://www.losandes.com.pe/Regional/20160923/99747.html>
- Macedo, A. F. (2006). *Historia del conjunto sikuris del Barrio Mañaza*. Puno:
Universal E.I.R.L.
- Mamani, L. (4 de Febrero de 2014). Homenaje a la Festividad de la Mamita
Candelaria 2014. *Arusa*, 18.
- Moya, R. (2009). *Interculturalidad, Educación y Ciudadanía*. La Paz: Plural editores.
- Palacios, V. (2013). *Música puneña*. Puno: Municipalidad Provincial de Puno.
- PCR. (2009). *Proyecto Curricular Regional Puno*. Puno: EDITORIAL ALTIPLANO
E.I.R.L.
- Pintado, C. (2012). Celebración a la Candelaria. En C. Pintado, *La Candelaria en
Humahuaca. Islas Canarias (España)*. Puno (págs. 1252-1272). República
de Argentina : Fondo Nacional de las Artes.
- Quelopana, J. (2009). *Fiestas y costumbres peruanas; la música el canto y la danza
en el Perú*. Lima: San Marcos E.I.R.L.
- Revista el alferado. (2015). Candelaria: Génesis rituales interpretaciones. *El
alferado*, 1-75.
- Sánchez, D. C. (2014). "ORGANIZACIÓN, ARTE, IDENTIDAD E IDEOLOGÍA EN
LOS GRUPOS DE SIKURIS METROPOLITANOS: Procesos sociales y de

- cultura juvenil en Lima (1980-2000)*". TESIS Para optar el Grado Académico de Magister en Antropología. Lima: UNSM.
- Sikuris del Barrio Mañazo. (15 de Diciembre de 2015). *BREVE HISTORIA PRIMIGENIA DE LOS MAÑAZOS*.
Obtenido de <http://sikurisdeldbarriomanazopuno.blogspot.pe/>
- Uribe, E. (12 de Noviembre de 2011). *APUNTES PARA LA HISTORIA DEL SIKURI PERUANO*.
Obtenido de <https://es.scribd.com/document/205507879/APUNTES-PARA-LA-HISTORIA-DEL-SIKURI-PERUANO>
- Valencia, A. (1984). Sikuris en Nazca. *Revista Puno*, 2-32.
- Valencia, A. (1989). *El siku o zampoña. Perspectivas de un legado de un legado musical preincaico y sus aplicaciones en su desarrollo de la música peruana*.
Lima: IDEMP. Artex Editores.
- Valencia, A. (2006). *MÚSICA CLÁSICA PUNEÑA*. Lima: Artex Editores E.I.R.L.
- Vásquez, G. (14 de Agosto de 2015). *Puno cultura y desarrollo*. Obtenido de <http://punoculturaydesarrollo.blogspot.pe/2012/08/conjunto-sikuris-manazo-en-lima.html>
- Zaga, J. C. (22 de agosto de 2015). Tipos de sikuis en el altiplano puneño. (M. M. Guerra, Entrevistador)
- Zavala, V. (2007). *Avances y Desafíos de la educación intercultural*. Lima: MERU.

ANEXOS

ANEXO 1

CUESTIONARIO DE ENTREVISTA**LOS SIKURIS EN LA FESTIVIDAD VIRGEN DE LA CANDELARIA – PUNO****I. DATOS PERSONALES.**

- 1.1. Nombres y Apellidos:
- 1.2. Edad:
- 1.3. Estado Civil:
- 1.4. Sexo:
- 1.5. Lugar de Nacimiento:
- 1.6. Lengua Materna: castellano () Quechua () Aimara ().
- 1.7. Grado de Instrucción:

II. DATOS GENERALES AL CONJUNTO QUE PERTENECE.

- 2.1. Nombre Completo del Conjunto:
- 2.2. Años de Difusión musical:
- 2.3. Lugar de Procedencia:
- 2.4. Tipo de siku que toca:

III. DE LOS INSTRUMENTOS Y MÚSICA

- 3.1. ¿Cómo interpreta usted el siku?

- 3.2. ¿Qué estilos de sikus ejecutan en su conjunto y que instrumentos adicionales emplean?

- 3.3. ¿Cómo es la distribución de los sikus para cada estilo?

- 3.4. ¿Qué corte de siku emplean y donde los obtienen?

- 3.5. ¿Cómo confeccionan sus instrumentos musicales y su vestimenta?

IV. OTROS ASPECTOS

- 4.1. ¿Cómo ha ido evolucionando los sikuris a través de los años en cuanto a su vestimenta y su forma de ejecutar el siku?

4.2. ¿En qué tipos de fiestas se ejecutan los sikus?

4.3. ¿Cómo se organizan socialmente los sikus en la fiesta de la virgen de la candelaria?

4.4. ¿Por qué se baila el sikuris y a quien se rinde culto con esta danza?

4.5. ¿Te gusta ejecutar los sikuris y por qué?

4.6. ¿Cuánto tiempo tienes?

4.7. ¿Cómo es el desarrollo del conjunto en el escenario y en las calles?

4.8. ¿Cómo se preparan para poder participar en algún evento?

4.9. ¿Por qué motivos ejecuta el siku?

4.10. ¿Realizan alguna coreografía y que expresan en ello?

4.11. ¿Quién es el encargado de organizar, selecciona y crear los temas musicales?

4.12. ¿Realizan algún ritual antes de algún evento y que elementos emplean?

ANEXO 2

GUIA DE OBSERVACIÓN (INICIO DEL ESTUDIO)

Fecha: Lugar: Conjunto:
Observador:

I) **ACTIVIDADES:**

1.1. ¿Qué acciones realizan los conjuntos de sikuris antes de participar en la Festividad virgen de la candelaria Puno?

1.2. ¿A partir de que día empiezan la celebración de la Festividad Virgen de la candelaria Puno?

1.3. ¿Qué acciones realizan los conjuntos el día central?

1.4. ¿Qué vestimentas emplean los sikuris de varios bombos?

1.5. ¿Cómo se baila la danza los sikuris de varios bombos?

1.6. ¿Conocen el instrumento musical llamado SIKU?

1.7. ¿Existen una clasificación de los instrumentos musicales?

1.8. ¿Cuál es la característica de los bombos de cada conjunto de sikuris y que emplean para tocarlos?

1.9. ¿Qué diferencia hay entre los sikuris de un solo bombo y los de varios bombos?

1.10. ¿Qué cortes de sikus emplean los conjuntos y cuentas estos con resonadores?

1.11. ¿Existen una diferencia entre el empleo de tropas de sikus con y sin resonadores?

1.12. ¿Cómo preparan los sikus antes de ejecutarlos?

1.13. ¿Cómo preparan los sikus antes de ejecutarlos?

1.14. ¿Qué acciones realizan mientras ejecutan el siku?

1.15. ¿cuentan los conjuntos de sikuris con órganos de gobierno (organización administrativa)?

ANEXO 3

FICHA DE ANÁLISIS DOCUMENTAL

Ficha de revisión bibliográfica:.....

Biblioteca:.....

Autor:	Ciudad:
Titulo:	Editorial:
Tema: Resumen del contenido	
Responsable:	Conclusión: