



ZAMPOÑA  
DE COLORES



# ZAMPOÑA DE COLORES

## Práctica del siku en el aula

Libro para guías

*Sobre los autores:*

### **Alcor Pickett Von Marttens**

Nacido en Santiago, en el año 1987. Obtuvo su Magíster en Musicología Latinoamericana de la Universidad Alberto Hurtado en el año 2018; es licenciado en Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, docente, compositor y músico con estudios en guitarra, y luthier en *Zampoñas Luriri Santiago*. Su investigación ha abordado las prácticas musicales tradicionales y populares como la de los chinchineros y lakitas de Chile. Ha ejercido como profesor titular y tallerista en establecimientos de educación primaria y secundaria en las regiones Metropolitana y Valparaíso. Desde el 2008 a la actualidad, ha participado como integrante en diversos conjuntos de lakitas como *Lakas del Araksaya* y *Lakitas los Joyas*, ambas agrupaciones de Valparaíso; *Lakitas San Juan* y *Lakitas Santa Ana*, de la Región Metropolitana; y *Lakitas del Carmen de Conchi Viejo*, de la Región de Antofagasta.

### **Catalina Castro Felicori**

Nacida en Santiago, en el año 1988. Licenciada en Música y Profesora de Música titulada el año 2014, de la Pontificia Universidad Católica; ha desarrollado su experiencia docente como profesora de música titular y tallerista, con estudios en musicología; compositora con estudios en canto y experiencia en música coral en diversos escenarios, y como multiinstrumentista en conjuntos de música popular y de raíz folclórica. Desde el año 2011 practica la música lakita, participando como miembro fundadora del conjunto mixto *Lakitas Nuevo Milenio*, la comparsa femenina y de disidencias *Lakitas Kullallas*, y *Lakitas Santa Ana*, de Santiago; así como también participando en el conjunto *Lakitas del Carmen de Conchi Viejo*, de la Región de Antofagasta, y como invitada en el conjunto femenino *Lakitas Hijas de Kimal*, de San Pedro de Atacama.



ZAMPOÑA  
DE COLORES

# ZAMPOÑA DE COLORES

## Práctica del siku en el aula

LIBRO PARA GUÍAS

# **Zampoña de colores**

## **Práctica del siku en el aula**

### **Libro para guías**

Autores: Alcor Pickett von Marttens y Catalina Castro Felicori

Cultores colaboradores: Claudio Campos Escobar

Juan Carlos Fernández Galleguillos

David Soza Godoy

Ilustraciones: Magdalena Pickett

Diseño y diagramación: Macarena Álamos

Edición: Patricia Casanueva y Ángel Villalobos

ISBN: 978-956-4106-78-6

Ninguna parte de este libro, incluido el diseño de la portada, puede ser reproducida, transmitida o almacenada, sea por procedimientos mecánicos, ópticos, químicos o electrónicos, incluidas las fotocopias, sin permiso escrito de los autores.

El proyecto cuenta con financiamiento del Fondo del Patrimonio Cultural.

Se terminó de imprimir esta

PRIMERA EDICIÓN

en Santiago de Chile

en julio de 2022.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE



# **ZAMPOÑA DE COLORES**

## **Práctica del siku en el aula**

**LIBRO PARA GUÍAS**

**Alcor Pickett von Marttens y Catalina Castro Felicori**

Con la colaboración de los cultores Claudio Campos Escobar,  
Juan Carlos Fernandez Galleguillos y David Soza Godoy



*Con respeto y gratitud a las  
comunidades originarias, antiguos  
lakitas y portadores de estos saberes  
ancestrales.*

*Con cariño y gratitud a todos quienes  
hicieron posible que este proyecto  
se realizara: a nuestros padres y  
hermanos, amigos, cultores lakitas  
y amigos en la música; a nuestro  
equipo de trabajo, quienes nos han  
acompañado y apoyado con la entrega  
generosa de su dedicación y sabiduría  
en este proceso.*

*Para los niños y niñas de Chile. Para  
los profesores. Por una educación  
intercultural, inclusiva, respetuosa,  
cariñosa y creativa.*



## ÍNDICE

<b>SALUDO INICIAL</b>	<b>7</b>
<b>PRESENTACIÓN</b>	<b>8</b>
<b>OBJETIVOS DEL MÉTODO ZAMPOÑA DE COLORES</b>	<b>10</b>
<b>BIOGRAFÍAS DE LOS CULTORES</b>	<b>11</b>
<b>I. APUNTES HISTÓRICO-SOCIALES DE LA ZAMPOÑA</b>	<b>20</b>
<i>A) COSMOVISIÓN ANDINA Y TRADICIONES LAKITAS</i>	<i>20</i>
<i>B) PERÍODO PRECOLOMBINO</i>	<i>24</i>
<i>C) PRÁCTICA TRADICIONAL DEL SIKU</i>	<i>26</i>
<i>D) PRÁCTICAS POPULARIZADAS: LA NUEVA CANCIÓN CHILENA Y BOOM ANDINO</i>	<i>36</i>
<i>E) TRANSFORMACIONES: PRÁCTICAS METROPOLITANAS, EMERGER FEMENINO, LAKITAS DEL CENTRO Y SUR</i>	<i>39</i>
<b>II. INTRODUCCIÓN A LA PRÁCTICA DEL SIKU</b>	<b>46</b>
<i>A) TÉCNICA PARA LA EJECUCIÓN DEL SIKU</i>	<i>46</i>
<i>B) DIAGRAMA TRENZADO</i>	<i>50</i>
<i>C) EJERCICIOS</i>	<i>53</i>
<b>III. REPERTORIO</b>	<b>60</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>74</b>

## SALUDO INICIAL

Estimado/a guía:

En tus manos tienes una herramienta pedagógica que facilitará, tanto el aprendizaje musical de tus estudiantes, como tu propia labor docente.

A través de los contenidos que verás a continuación, podrás transmitir a los y las estudiantes un saber ancestral: el aprendizaje musical de la zampoña y, también, el aprendizaje histórico de dónde proviene este instrumento junto a sus costumbres.

Este material pedagógico está pensado para aportar en la iniciación de los estudiantes en la práctica de la zampoña, entregando las herramientas para la conformación de un conjunto instrumental que, opcionalmente, puede incluir acompañamiento rítmico y armónico con otros instrumentos, como guitarra o teclado. En este libro encontrarás el repertorio en forma de partituras con referencias para acompañamiento rítmico y armónico, así como sugerencias para guiar la realización de las actividades. También hallarás contenido histórico respecto del origen de la zampoña y de su desarrollo en los territorios andinos. Este material sirve también para el abordaje de otros contenidos teóricos en clases, según tu propia iniciativa pedagógica.

Por otra parte, en el *Libro para estudiantes* los contenidos teóricos se presentan resumidos y esquematizados, además de estar apoyados por un cuento ilustrado; en tanto que los contenidos para la práctica de la zampoña son representados a través del *diagrama trenzado*, lo cual facilitará su aprendizaje musical.

## PRESENTACIÓN

El presente texto corresponde al *Libro para guías* de la metodología que titulamos igual que el instrumento que lo acompaña: **Zampoña de colores**. Este es un método pedagógico que busca la incorporación del *siku*, *lakita* o zampoña al aula escolar, queriendo principalmente transmitir un saber ancestral que se simboliza y, a la vez, se hace práctica en la forma trenzada de interpretar la zampoña: el *ayni*, palabra quechua que significa “reciprocidad” o “mutualismo” en nuestra lengua.

“Zampoña” es el nombre mestizo que se le otorgó al *siku* aymara o a la *antara* quechua en el proceso colonizador, el mismo instrumento musical que en el norte de nuestro país se conoce como *phusa*, *siku* o *lakita*, el cual guarda poca similitud con las zampoñas europeas. Se incorpora a la familia organológica de las flautas de Pan: instrumentos de viento o soplo con canal de insuflación, relacionados al elaborado con varios tubos de caña que tocaban los faunos o el semidiós Pan de la cultura griega. Sin embargo, hay una gran diferencia entre las flautas de Pan europeas y sus hermanas americanas: el *siku*, *phusa* o *lakita* son variantes de un sistema musical único en el mundo, en el cual la escala musical diatónica es dividida entre dos personas. Sus dos partes, *Arka* e *Ira*, son interpretadas por dos personas alternadamente, trenzando su sonido para crear una melodía en donde el uno necesita del otro, símbolo del ancestral *ayni* o *apoyo mutuo* que genera una comunión entre sus practicantes.

En la cosmovisión andina, la música de las zampoñas está estrechamente ligada a la naturaleza, siendo fiel acompañante en las tradiciones ancestrales que los pueblos andinos han mantenido durante generaciones, a través de ritos que se realizan para agradecer y pedir a la naturaleza por el alimento, los animales, los ancestros y los ciclos propios de su comunidad. En la cosmovisión andina la naturaleza se comprende como un complemento en la que se requieren mutuamente el aire, el sol, el agua y la tierra; del mismo modo, en la zampoña se da esa disposición de compartir y ayudarse. Como en la naturaleza, la música de lakitas tiene una armonía y un equilibrio complementario.

Este método es una herramienta que transmite el patrimonio cultural inmaterial de los pueblos originarios del norte de nuestro país (Aymara, Quechua, Lickanantai), aspecto que es fundamental para el desarrollo cultural de nuestras futuras generaciones dentro del marco de una educación intercultural. Para esto, contaremos con la colaboración de tres cultores tradicionales, originarios del norte de nuestro país, quienes son portadores de este patrimonio cultural. Ellos transmitirán, a través de su voz y experiencias,

gran parte de los contenidos y repertorios, además de colaborar en la validación de la información dispuesta en el *Libro para estudiantes* y el *Libro para guías*.

Este método transmite la enseñanza musical de la zampoña trenzada a las aulas de clases de una forma didáctica y sencilla. Para llegar al resultado que presentamos en estas páginas, en primera instancia tomamos como inspiración al “Método audiovisual para Zampoña” del folklorista boliviano Ernesto Cavour, el cual propone un diagrama que otorga a cada tubo un número para facilitar la decodificación. Aún así, este sistema deja fuera la graficación de los tiempos musicales. En búsqueda de perfeccionar este diagrama, nuestra propuesta también se inspira en el método “Música en Colores”, desarrollado por la compositora y pedagoga chilena Estela Cabezas para la enseñanza de instrumentos individuales como metalófonos, canto y flautas dulces en la enseñanza básica, el cual incorpora la graficación del ritmo y, a su vez, facilita la decodificación a través de la asignación de colores a cada una de las notas de la escala musical.

**Zampoña de colores** nace como un método que evoluciona estas ideas a través de la creación de una herramienta que llamamos *diagrama trenzado*, un sistema diseñado específicamente para la práctica de la zampoña en parejas, como instrumento dual, y su diagramación a través de la asignación de colores a cada nota musical, indicando la altura y duración del sonido que cada participante deberá interpretar de manera alternada.

Con el fin de resaltar la característica patrimonial del *siku*, los colores que utiliza este método son los de la *Whipala*, o emblema que representa actualmente a los pueblos andinos.

Los contenidos del método abordarán, por un lado, **la comprensión histórica y social** que contextualiza al instrumento. La zampoña ha transitado por múltiples civilizaciones y culturas: desde el inmemorial Caral, pasando por los Nazcas, Paracas, Moches, Tiwanaku, Incas, Aymaras, Lickanantai, la conquista española, la colonia, la mediatización y su rol en la identidad de las naciones latinoamericanas de la actualidad. Su recorrido es milenario y el tener conciencia de ello le otorga un valor trascendental al instrumento.

Por otro lado, para generar un vínculo con esta historia es necesario transitar por un repertorio **que recoja melodías tradicionales de distintas latitudes del norte de nuestro país**. Para esto, hemos escogido un repertorio variado, tradicional y popular, pensado tanto para la práctica del *siku*, como también para acompañarlo con canto, percusión e instrumentos armónicos.

Finalmente, otro elemento importante del método es la incorporación de una serie de actividades que permitirán a los profesores y estudiantes procurar una **correcta interpretación técnica, tanto del método como del instrumento**.



## OBJETIVOS DEL MÉTODO ZAMPOÑA DE COLORES

- A través del aprendizaje musical de la zampoña, acercar a los niños y niñas de manera profunda a los saberes ancestrales de la cultura andina, la tradición e identidad que entraña la práctica lakita. Acercarlos al ayni, a quererse a ellos mismos, a tener valores de reciprocidad, apoyo mutuo, respeto, colaboración y conciencia ecológica, a través del cuidado de la Madre Tierra o Pachamama.
- Entregar esto mismo a las comunidades educativas, a través de una herramienta pedagógica que perdure y permita que niños y niñas aprendan a tocar la zampoña; que aprendan de su cultura y se conviertan en defensores de nuestras culturas originarias.
- Contribuir a una educación musical intercultural, que incluya los saberes del patrimonio cultural de nuestros pueblos originarios.

Claudio Campos, Juan Fernández y  
David Soza

*Maestros lakitas y cultores  
tradicionales*

Alcor Pickett y Catalina Castro

*Autores y cultores lakitas  
metropolitano*

## BIOGRAFÍAS DE LOS CULTORES

### Claudio Campos Escobar

Nació el 28 de mayo de 1962 en la ciudad de Iquique (Región de Tarapacá), en El Colorado, un barrio popular de pescadores en donde antiguamente se asentó el pueblo Chango.

Su padre trabajaba en los Ferrocarriles del Estado y su madre era de la pampa salitrera, de la Oficina La Victoria. Cuando Claudio era pequeño, las pesquerías producían a todo dar y había una gran nube de contaminación con olor a harina de pescado. Se crio en un sector popular, en donde los hijos de pescadores iban a pie pelado al colegio. Estudió en la Escuela de Hombres N° 16 de Iquique, allí cursó de kinder a 8° básico.

*En la escuela no tuve educación musical. Éramos puros varones en el barrio más “fregao” de Iquique. Nuestra escuela era como una cárcel, no podías pasar por el centro del patio, ya que era faltar el respeto; había niños en octavo que tenían 19 años. Otros cuidaban a los más chicos para que no les pegaran. Cuando chico tenía compañeros que desaparecían por meses puesto que eran pescadores.*

Desde niño, Claudio tuvo interés por el arte y la cultura. Su padre siempre escuchaba música andina antes de irse al trabajo y también tuvo gran influencia de sus abuelos de nacionalidad boliviana y peruana. Cuando estaba en el colegio, la Municipalidad de Iquique creó un proyecto deportivo llamado “Plan Masivo” y más adelante la “Escuela de Cultura y Difusión Artística”, hoy “Escuela Violeta Parra”, como alternativa para los niños que gustaban del arte y la música, a cargo del profesor Eduardo Carrión. Claudio se inscribió en estas clases, a sus nueve años, conociendo por primera vez la zampoña.

*En 1972 se hizo un encuentro de alcaldes y regidores de todo Sudamérica. El alcalde era Jorge Soria Quiroga, quien mostraba un especial interés por la educación, el folklore y el deporte; él quiso que todas las escuelas mostraran algo folklórico y nosotros, como escuela artística, debíamos llevar algo de la zona. Dos meses antes, el profe Carrión armó una tropita de lakitas de unos 20 niños, en donde estaba yo. Nos aprendimos tres temas: un huayno, una cumbia y una marcha. Yo me sentí feliz representando a mi escuela... una de las cosas que recuerdo es que mi madre fue a reclamar al profesor: “Oiga, profesor, por qué usted le está enseñando esa música a mi hijo, cuando él vino a aprender cueca, sajuriana”. Mi madre fue criada en la pampa, mi abuelo era ingeniero, eran de “élite” en la pampa. Era muy clasista la cosa en la pampa salitrera. Mi mamita con los años después me dijo: “Quién iba a pensar que te ibas a ganar la vida con este instrumentito”.*

Cuando el profesor Carrión les enseñó a tocar lakitas, lo hizo tal como se aprende en la precordillera y en el altiplano, oralmente o de oído: “Escuchen y vayan soplando”. En un par de meses aprendieron tres temas. Dentro de ese grupo de niños estaba Luis Saavedra Lagos, quien fue su compañero hasta octavo año básico, actualmente su gran amigo y compañero integrante en el conjunto *Lakitas Hijos de Huarasiña*. Cuando pequeños, con Luis se juntaban para soplar zampoñas después de la escuela todos los días, por toda la tarde, dejando a los vecinos “aburridos” de su práctica.

Ya en 1º medio, como estudiante del Instituto Comercial de Iquique, Claudio comienza a perfeccionarse en la práctica de la zampoña, integrando el Conjunto Folklórico del Instituto, interpretando música autóctona con tarkas y zampoñas. Por esos años, Claudio junto a otros amigos fueron invitados a tocar para acompañar al *Baile de Pastorcitos de la Señora Norma Pinto*, participando en la Pascua de los Negros, festividad de origen colonial que se celebra cada 6 de enero en el pueblo de La Tirana:

*Era un baile enorme, de unos 80 bailarines. Venían de la Oficina Salitrera Victoria. La señora caporala llegó a vivir a Iquique y ahí continuó con su baile. Llegamos a tocar y conocí al caporal del conjunto de lakitas que le tocaba al baile: Carlos Zegarra. Ahí aprendimos otras formas de tocar zampoña y otros ritmos. Las primeras veces que salimos a tocar zampoña con el grupo de pastorcitos, eran horas y horas... toda la noche acompañando al baile.*

Carlos Zegarra se transformó en un gran maestro de zampoña para Claudio. Carlos tenía una basta experiencia tocando junto a los únicos conjuntos de zampoña con nombre propio conocidos en ese entonces: los *Lakitas de Jaiña* y los *Lakitas de Cultane*. Junto con transmitirle los temas musicales de estas agrupaciones, Carlos y su padre Claudio Zegarra fueron quienes le enseñaron la cercanía con la ritualidad, compartiendo sus experiencias en torno a las tradiciones y música propias de los pueblos y comunidades de la zona.

En los años 80 empezaron a aparecer más bailes y tropas de lakitas. En ese entonces, desde el pueblo de Macaya, llega Ramón Garrido y forma el conjunto *Lakitas de La Tirana*, donde él mismo hacía sus instrumentos. Claudio empezó a tocar en la agrupación de Ramón y allí conoció las tradiciones de los pueblos de la precordillera, sus fiestas patronales y músicos locales. Además conoció a don Julián García, caporal de los *Lakitas de Jaiña*, quien también ha sido su maestro y referente. Claudio observaba cómo Julián dirigía la tropa, cómo movía la campana. Julián, por su parte, le aconsejaba y también le enseñaba historias y tradiciones de los lakitas.

Años después, Claudio se formó como Profesor de Educación Media Tecnológica, en la Universidad de Tarapacá. Cuando ejercía su profesión en la

escuela, le pidieron que enseñara la asignatura de música, además de otras materias. Junto al orientador de la escuela, don Juan López Moraga, armaron un conjunto de lakitas con niños de la escuela, el cual se llamó *Taller de Lakitas Ike Ike*. Con el apoyo de los apoderados compraron los instrumentos musicales, fabricados por Armando Vilca, caporal de los *Lakitas Chaquetos de Jaiña*. Más tarde, los niños de este taller formarían parte del conjunto *Lakitas Karpas de Jaiña*. El *Taller de Lakitas Ike Ike* salía a tocar a todas las actividades de la Escuela Centenario.

Cuando la Corporación Municipal de Iquique se enteró del taller creado por Claudio, se comenzó a gestar el programa “Revitalización de las Tropas de Lakitas de las Escuelas Municipales de Iquique”. Programa que sería fundamental en la masificación de la práctica lakita en la década del 2000. Claudio nos relata:

*El alcalde me dijo: “Profesor, necesito que me forme tropas de lakitas en todas las escuelas” (que eran 27). Le dije que no había problemas, pero que se necesitarían más monitores, ya que por horario yo solo no podía cubrir todos los colegios; es así que se contrataron otros jóvenes que anteriormente habían aprendido a tocar con Luis Saavedra y mi persona. Yo enseñe en las siguientes escuelas de Iquique: República de Italia, Gabriela Mistral, Centenario de la República de Chile, Escuela de Niñas Javiera Carrera Verdugo, Escuela España, Escuela Santa María de Iquique, Liceo Arturo Prat, Liceo Politécnico y Liceo Bernardo O’Higgins. Luego de esa etapa en Iquique me fui a trabajar a la comuna de Pica; ingresé como profesor de música al liceo Padre Alberto Hurtado Cruchaga, donde se creó la tropita de lakitas Furia Andina, teniendo varias generaciones de estudiantes. Con este grupo se logró grabar la banda sonora del video documental “Conservación de la Diversidad Biológica y Cultural del Salar del Huasco: Un Desafío Presente y Futuro”.*

En la actualidad, Claudio es profesor en la Escuela San Andrés de Pica, además de seguir integrando el conjunto del cual es miembro fundador: *Lakitas Hijos de Huarasiña*, con 37 años de trayectoria; también mantiene una gran amistad con los alumnos que aprendieron junto a él y que hoy conforman una estrecha comunidad de amigos de distintas agrupaciones.

*Mis ex alumnos de los talleres de lakitas se quieren entrañablemente. Son personas de bien, muchachos respetuosos, padres de familia, responsables y de trabajo; los une el amor por la música, por las tradiciones de los pueblos. Además, la música lakita tiene entre sus valores, el respeto por las personas y el medioambiente. Estos valores, derivados de la práctica musical y el respeto por las tradiciones culturales, los ha transformado en buenas personas, buenos padres de familia, buenos amigos... son una*

*familia. Nos saludamos todas las mañanas en el grupo de Whatsapp, es muy bonito y gratificante contar con el cariño y respeto de mis ex alumnos, a veces nos encontramos en los pueblos tocando.*

### Juan Carlos Fernández Galleguillos

Nacido el 7 de octubre de 1969, en la ciudad de Calama, Región de Antofagasta. Hijo de Pedro Fernández Chinchilla, nacido en el pueblo de Santiago de Río Grande<sup>1</sup> y de familia en San Pedro de Atacama, lugar que tuvo mucho intercambio comercial, musical y religioso con el actual noreste argentino (Jujuy), desde tiempos precolombinos. Su madre, Nelly Galleguillos Galleguillos, nacida en el pueblo de Lasana, se crió con su abuelo, el primer fabriquero<sup>2</sup> encargado de cuidar la iglesia del pueblo de Conchi Viejo, antiguo asentamiento prehispánico ubicado en la precordillera de Calama, con un pasado minero desde el siglo XVII.

Su madre, también devota católica, le inculcó a Juan la fe y la disciplina, mientras que su padre le transmitió la música y la tradición.

*Desde que tengo uso de razón, a los cuatro o cinco años conocí el paisaje del desierto, el clima, la vegetación, el campo, los animales: corderos, chivos, llamas, burros... con mi hermana salíamos a recorrer durante las vacaciones, la pasábamos bien detrás del ganado. Mis padres después volvían a sus labores en Calama. Esto también me llevó a conocer la música en distintas formas: caja, bombo, acordeón y zampoña, de esta última me llamó la atención su sonido muy simple, frágil y alegre, como que esta unía la naturaleza en su canto. Mi padre valoraba mucho el sonido de la zampoña, siempre se animaba y bailaba con mi hermana. Me empezó a llamar la atención desde esa edad.*

El padre de Juan era músico de pueblo y participaba en diferentes actividades de su comunidad. Él siempre lo apoyaba en su interés por la música andina, a pesar de que en la escuela se enseñaba principalmente música de la zona central de Chile e instrumentos como flauta dulce.

*Mi papá era músico: tocaba guitarra y el acordeón de botones, no poseía instrumentos pero cuando tenía, los hacía sonar. Su apoyo fue muy bueno. Mi mamá no quería que perdiera clases y me impuso una disciplina fuerte. Con mi padre empezamos a conversar sobre música y sobre su sentido. Él se unía a los grupos, en Río Grande o en San Pedro de Atacama, para tocar.*

<sup>1</sup> Santiago de Río Grande corresponde a un tambo (del quechua *tanpu*): posada, albergue y centro de acopio que servía como lugar de descanso para arrieros, pastores y comerciantes al trasladar el ganado y sus productos de un lugar a otro.

<sup>2</sup> Fabriquero: Custodio de la iglesia. En los tiempos de antiguos yacimientos mineros, se le llamaba "fabriquero" a la persona que hacía el fundido del mineral dentro de las minas. Este concepto se trasladó a la persona importante a cargo del cuidado de la iglesia.

*Lo hacían en la plaza del pueblo o en los ayllus. Luego empezó a visitar pueblos tocando con agrupaciones. Me enseñó lo que hasta el día de hoy intentamos mantener: que, cuando hay una celebración de fe, hay que ir con cariño... y cuando uno va con cariño la gente te atiende de forma excelente. No con un sentido tan comercial o de protagonismo como pasa ahora.*

En esos años de dictadura militar, las costumbres propias de los pueblos andinos estaban prohibidas o vigiladas: tanto los rituales como el uso de la hoja de coca. Las comunidades vivían sus tradiciones de manera privada. Por las características de la sociedad minera, el clasismo en la zona era muy marcado, incluso entre las familias. Juan vivió la discriminación por ser moreno en el colegio. La música andina también era estigmatizada y se consideraba como algo propio de una “raza inferior”, pero había un programa de radio que transmitía esta música y Juan se apuraba a llegar del colegio a la casa para poder escucharlo. Su padre buscaba sintonizar en la madrugada, en una radio con una antena artesanal, música de huaynos<sup>3</sup> peruanos y bolivianos. En una oportunidad, Juan escuchó la canción “Llorando se fue” del álbum “Canto a la Mujer de mi Pueblo”, del grupo Boliviano *Los Kjarkas*:

*Yo quedé fascinado con el ritmo y la alegría. Me transmitió algo que no había sentido antes. Ahí empecé a buscar música de Los Kjarkas... era difícil, pero pude encontrar un casete. Nace un cariño a la forma musical de mi zona. Uno de los grandes amores de la vida, para mí, es la música.*

Cuando Juan cursaba quinto básico, presenció por primera vez una tropa de zampoñeros:

*A Conchi viejo llegó una tropa de zampoñeros y me enamoré de esa música. Estaban en la procesión, sacando a la imagen. Llegaban en un vehículo bien humilde, con poca gente acompañando... yo salía a mirar y escuchar la música y a seguirlos. Empecé a gustar de la zampoña, hasta que un día compramos una. No eran fáciles de conseguir.*

Ya en la enseñanza media, en el Liceo Industrial de Calama, hoy Liceo Politécnico, Juan comenzó a participar del conjunto del Liceo: *Calama Andino*, dirigido por el profesor quechua Roberto Sánchez, procedente de Arica, quien revolucionó la enseñanza de folklore en los liceos.

*El profesor armó un grupo selectivo; ahí conocí a Orlando Guzmán y Pedro Choque. Aprendimos las primeras notas. Un compañero llamado Orlando Cáceres nos enseñó a tocar de oído. Mi primera pareja fue Choque. El profe consiguió unas zampoñas de caña y me pasó unas para practicar en la casa.*

<sup>3</sup> El *huayno* (en quechua) es un género musical propio de la región andina que se extiende a lo largo del Perú, el occidente de Bolivia, el norte de Argentina y el Norte Grande de Chile.

*Con esas cañas mi papá me empezó a enseñar. Empezamos a practicar los temas antiguos de Río Grande y de San Pedro de Atacama.*

En el Liceo, el grupo *Calama Andino* estaba conformado por un grupo de zampoñeros y uno de baile. El grupo de músicos se consolidó y se bautizó con el nombre *Sikuri*, comenzando a participar en distintos eventos. Luego Juan conoció a Fernando González, de raíces en San Pedro de Atacama, músico ya experto que tocaba en el grupo *Lakitas de Calama* y en el conjunto *Zampoñaris*.

*Por primera vez escuché la palabra “lakita”. Desconociendo su significado real, lo primero que me vino a la mente fue asociarlo a la evolución de la zampoña de caña a la de PVC. Él se acercó a nosotros, diciéndonos que tocábamos bien y enseñándonos técnicas para llenar, para encontrar el sonido más correcto... nos enseñó tecnicismos, cortes, a soplar fuerte y parejo... nos retaba harto, era exigente. Posteriormente Fernando se integró a nuestro conjunto.*

Cuando salió del Liceo, Juan comienza a gestar la idea de volver a llevar una tropa de zampoñeros a la fiesta de la Virgen del Carmen de Conchi Viejo, restaurando una tradición antigua que se había perdido durante algunos años. Es así como nace el grupo *Lakitas del Carmen de Conchi Viejo*, con el apoyo de su familia y con muy buena recepción de todo el pueblo, y en especial por sus fabriqueros, subiendo por primera vez a tocar en el año 1988.

*Mi papá en su actividad de transportista fue a Iquique y conoció los estudios Carrero; allí compró unos casetes de lakitas. Mi papá llegó con la sorpresa de que se había hecho amigo de los dueños de estudios Carrero. Y desde allí dio con la dirección de Armando Vilca (caporal de los Lakitas de Jaiña), quien lo invitó a su casa y conversaron harto; le contó que yo tocaba. Ahí mi padre mandó a hacer una tropa en tono La menor. Las incensamos<sup>4</sup>, las challamos<sup>5</sup> por la buena llegada, y empezamos a tocar. Entonces otros jóvenes de otras agrupaciones de Calama comenzaron a pedirnos las zampoñas para sacar la copia para hacer las suyas, y así empezó a llegar a la zona ese tono musical a Calama.*

La primera formación de los *Lakitas del Carmen* duró cerca de tres años, integrada por ex compañeros de liceo y de otras agrupaciones. Luego los integrantes comenzaron a mudarse a otras localidades y a tener familia. Entonces Juan se vio en la necesidad de empezar a enseñar música, para traer nuevos músicos al grupo. Instruyó a unas 35 personas que no sabían nada de música y se las ingenió, mediante un improvisado sistema escrito,

<sup>4</sup> Incensar, sahumar o copalar: Espesar humo de inciensos y hierbas para bendecir.

<sup>5</sup> Challar o ch'allar (del quechua *ch'alla*): Práctica de rociar algo con alcohol en agradecimiento a la Pachamama o Madre Tierra.

para explicarles cómo tocar las melodías; además potenció la fabricación del instrumento con el conocimiento de Rubén Colque y Patricio Castillo del grupo folklórico *Amanecer Andino*, quienes también integraron la agrupación. Hoy en día se han incorporado nuevas generaciones, tanto de la familia de Juan, como de músicos de distintos lugares de Atacama y de Chile que cada año se preparan para tocar junto a los *Lakitas del Carmen* en la fiesta de la Virgen del Carmen de Conchi Viejo.

*Entregar este conocimiento, tal como lo hicieron conmigo... entregarlo a las personas sin mirar a quien. Entiendo que mientras más se conozca esto, lo que nosotros vivimos y sentimos va a sobrevivir. Siento que hemos generado una familia muy hermosa: hemos practicado el ayni, todos nos ayudamos, todos entregan su aporte en su momento, no nos interesa el color de piel... No somos egoístas: entre más gente conozca esto, más va a perdurar... Que la gente sepa por qué está tocando y respete su forma.*

### David Soza Godoy

David Soza es un cultor joven, que nace el 18 de enero de 1986 en la ciudad de Iquique. Su infancia transcurre en la población O'Higgins, lugar que recuerda como una comunidad unida y solidaria, en donde los niños jugaban al caballito de bronce, a las *pillas*, a las escondidas y las naciones, al fútbol con pelotas hechas de *scotch*.

Sus primeros acercamientos a la música vinieron de la mano de su padre Vladimir Soza y su tío Pedro Godoy, quienes tenían una predilección por la música andina y la Nueva Canción Chilena. David recuerda que ellos lo llevaron de pequeño a escuchar la “Cantata Santa María de Iquique” por el grupo *Quilapayún*, a la salitrera de Humberstone. Fue a través de los *Kjarkas*, *Illapu*, *Inti Illimani*, entre otros, que la zampoña empieza a hacerse presente en su vida. Su madre, Ana Godoy, siempre le entregó un profundo apoyo a su gusto por la música. También entre los tíos de David se encontraba José Pastene, miembro - hasta el día de hoy - de los *Lakitas Hijos de Huarasiña*.

Cuando David entra a la escuela, no participaba mucho en las clases de música; incluso recuerda que, años más adelante, un profesor llamado Marcos trataría de enseñarles a soplar las zampoñas, sin tener buena recepción entre los estudiantes.

Fue junto a un vecino y amigo que empieza a practicar sus primeros sopidos:

*Había un amigo del barrio que aprendió con el profe Claudio: Cristofer Arnés. Nos conocíamos de toda la vida; él aprendió a tocar zampoña. Él me empezó a enseñar con unas zampoñas de caña que él tenía... se me hacía difícil aprender y aprendí de a poco. Yo tenía doce años. Yo le compraba unos cubos de helado y él me enseñaba. Me gustaba harto y me costó*

*mucho al principio. Los primeros temas que me enseñó fueron cumbias, del volumen 1 de Los Chaquetos, eran súper complicadas.*

Al tiempo, David se enteraría de que el grupo de lakitas al cual pertenecían los temas que Cristofer le enseñaba, vivía y ensayaba en su misma población, lo que lo marcó para siempre:

*Los Chaquetos fueron el primer grupo que vi. Vivían cerca mío y cuando ensayaban partía a verlos, me gustaba harto escucharlos. Cuando escuchaba a Los Chaquetos ensayando, sonando tan bonito juntos, me daban ganas de pertenecer al grupo. Como niño no sabía por qué, pero me gustaba su sonido. Después entendí que había sanjas, likos<sup>6</sup> y cada uno con su sonido distintivo. Los Chaquetos tenían temas de los Kjarkas, los que cambiaban a cumbia y me gustaba como jugaban con eso.*

A través de su amigo Cristofer, David conoció al profesor Claudio Campos, encargado de la gran tarea de enseñar y formar tropas de lakitas en los colegios de la municipalidad de Iquique. David vio en él al primer gran maestro en la práctica lakita:

*Cristofer me contaba que en otras escuelas ya estaban avanzados en el tema, porque el profe Claudio enseñaba y nosotros no teníamos ese taller en la nuestra. Lo empezamos a seguir por las escuelas; el profe tenía un taxi y en él nos llevaba al taller, íbamos 10 o 12 niños. Al profe Claudio sus alumnos le hacían caso, pues era estricto, paciente y tenía un buen sistema para enseñar. Además, sus zampoñas selladas con masilla epoxica color salmón no se rompián. Yo tenía, en ese entonces, unos 13 años.*

Con el paso del tiempo y con las enseñanzas del Profesor Claudio Campos, David y su amigo Cristofer deciden formar su propio conjunto en la población O'Higgins: *Lakitas Amanecer del Norte*. Tras el esfuerzo de juntar el dinero para adquirir los instrumentos a través de rifas y ventas, más la experiencia de participar en varias actividades de su población, logran conseguir su primer contrato para participar en la fiesta patronal del pueblo de Sotoca. Allí conocería a Milton Vilca, con quien compartía la misma edad. Milton era hijo de Armando Vilca, quien se transformó en un maestro y referente fundamental para David.

*Milton nos empezó a invitar a los mejores de nuestra comparsa a Los Chaquetos, ahí fuimos al pueblo de Jaiña y ahí aprendimos mejor todo lo que se hacía. Armando Vilca nos empezó a invitar y a contratar como músicos. Fui a muchos pueblos con él y terminó siendo el maestro. Sabía harto de cómo sanjeear<sup>7</sup>, cómo emboquillar, él siempre iba más allá. Se ponía a escuchar a cada uno y nos decía qué teníamos que hacer. Era*

<sup>6</sup> Sanjas y likos: Distintos registros del siku dentro de una tropa o juego de zampoñas.

*muy perfeccionista, si alguien iba a tocar en su comparsa tenía que tocar al estilo chaqueto. Ese es el estilo que toco ahora, es con harto chiri<sup>8</sup>. En el tiempo que estuve yo en Los Chaquetos, se hizo una selección de los mejores que tocaban en las escuelas: Chino Raúl, César Arado, Joel Arancibia y se complementó con la gente antigua que seguía en el grupo. La familia de los Vilca eran cuatro en el conjunto. Aprendimos a tocar con más floreado, a adornar abajo las primeras y arriba las segundas<sup>9</sup>. Yo escuché esta forma de hacer chiri en los likos cantantes que tenía el Armando y todos empezamos a tocar así. Al principio eran solo los cantantes, pero después empezamos a hacerlo todos. Para estar adelante de la fila había que luchar, ser constante, saberse los temas. Llegué ahí a tocar sanja con Pedro y bajones<sup>10</sup> con el Armando.*

Ya con una vasta formación y experiencia, David participa en la fundación y desarrollo de varias agrupaciones de lakitas de la ciudad de Iquique. Entre ellas: *Lakitas Real Juventud*, *Lakitas Karpas Jr.* y, principalmente, la agrupación *Lakitas Contrapunto Musical*, en donde concentrará su mayor actividad, grabando junto a ellos su primer trabajo discográfico *Iquique en el Corazón*, en el año 2003:

*Los más jóvenes decidimos salirnos de Los Chaquetos y hacer una comparsa, y ahí nacieron Los Contrapunto. En una reunión en la calle 18 de septiembre empezamos a discutir qué nombre le íbamos a poner, fue en eso cuando llegó el Toño, el timbalero de la comparsa, y nos propuso el nombre Contrapunto Musical, que significa un conjunto de melodías. Nos gustó a todos pues era como el sonido de todos que se unía. Empezamos a salir a los pueblos, a ensayar harto y también teníamos la idea de grabar un CD. Grabamos en Carrero<sup>11</sup>, que era lo mejor para hacer un disco. Todas las semanas había tocatas y ensayos. Era como un trabajo estable.*

Tras años de mucha actividad como lakita en variadas festividades patronales de pueblos, del altiplano a la precordillera y de la pampa hasta la ciudad de Iquique, David se trasladó a Santiago, donde ha participado y entregado su conocimiento en las comparsas de lakitas de la Región Metropolitana. Desde la capital se propone la tarea de transmitir los saberes que ha adquirido en sus andanzas, la música y sus tradiciones:

<sup>7</sup> Sanjeear: Acción de tocar la sanja.

<sup>8</sup> Chiri: Adorno musical en el que un sonido largo, correspondiente a un tubo, se fragmenta en figuraciones rítmicas más cortas y rápidas.

<sup>9</sup> A las partes de la zampoña, *arka* e *ira*, también se les llama segunda y primera, respectivamente.

<sup>10</sup> Bajones o toyos: Registro grave de la zampoña, una octava más abajo de la sanja.

<sup>11</sup> Sello discográfico de la ciudad de Iquique, su catálogo es extenso en folclor y cumbia de la zona.

*En lo que respecta a la música, me gustaría seguir aprendiendo su teoría y continuar perfeccionándome y capacitándome, ya que ella es algo especial en mi vida. También deseo poder entregar todo el conocimiento que he aprendido en la práctica del siku trenzado, sus melodías y ritmos que pertenecen a nuestros ancestros, quienes dejaron raíces y tradiciones que respetar. Como cultura, es el origen de una música y un instrumento milenario. Ser un representante de la transmisión de esta práctica me enorgullece. Por último, quiero dar un mensaje a la juventud: que cada decisión en la vida tiene sus consecuencias, por lo tanto debemos pensar lógicamente y ser responsables para poder crecer como personas y entender que la vida es solo una. Debemos tratar de que nuestras decisiones sean las mejores.*

## I. APUNTES HISTÓRICO-SOCIALES DE LA ZAMPOÑA

### A) COSMOVISIÓN ANDINA Y TRADICIONES LAKITAS

La expresión musical de los pueblos andinos está estrechamente relacionada con la manifestación de su cosmovisión a través de ritos y ceremonias. En el mundo andino, la música tiene la función de acompañar y ofrendarse dentro de los ritos propios del calendario agrícola y religioso, por ejemplo en las regiones del Norte Grande y Chico, ritos como el floreo de las llamas, la siembra de la quinoa y numerosas fiestas de Santos Patronos.

En el norte de Chile, en cada localidad hay diversas ritualidades, características que se observan entre pueblos de distintas ascendencias étnicas, ya sea Aymara, Lickanantai, Quechua, Diaguita, etc. Sin embargo, el elemento común dentro de la cosmovisión andina es el respeto por la naturaleza y la fuerte comprensión de que el equilibrio y bienestar social y económico de las personas se vive a través de la relación armoniosa con su comunidad y familia, con sus ancestros, sus difuntos, sus espíritus protectores, la devoción a su fe en Dios; todo esto en convivencia afectuosa con la Madre Tierra, las montañas, *Apus*<sup>12</sup> o *Caur*<sup>13</sup>, el agua, y el ganado. El sentido de vivir los valores de gratitud, apoyo mutuo, reciprocidad y dualidad, en donde la unión de cada parte forma un todo, tal como día/noche, hombre/mujer, *arka/ira*<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> *Apu* (del quechua): Palabra para denominar a los cerros y montañas como entidades divinas y protectoras.

<sup>13</sup> *Caur* (del kunza): Montaña.

<sup>14</sup> *Aka/Ira* (del quechua): Así se denomina a las dos partes que componen una zampoña, *Ira* o primera, y *Arka* o segunda.

Como herencia ancestral indígena, en unión con el legado hispánico del cristianismo, en cada pueblo se celebran anualmente fiestas patronales dedicadas a honrar, pedir y agradecer tanto a sus Santos Patronos como a la Madre Tierra y a sus espíritus protectores y ancestros. La música de sikuris, lichiguayos, lakitas y, en ocasiones, tarkas es muy valorada por las comunidades en estas festividades, ya que en su sonido reconocen la música ancestral que ha acompañado las mismas ritualidades a través de tantas generaciones. Todos los ritos andinos están relacionados con la naturaleza y la fe, y en cada rito hay música.

El cultor Claudio Campos nos relata su vivencia en una fiesta patronal en el pueblo de Nama:

*Una de las cosas que más me marcó fue cuando entramos en una ocasión con los lakitas de Ramón Garrido a una fiesta en Nama, donde nos recibieron los alfereces en la entrada del pueblo. Me recuerdo de lo sentido, de lo profundo de esa pawa<sup>15</sup>. En esa ocasión la pawa fue totalmente en aymara, no hubo español... yo no conocía el idioma, así que seguí lo que hacían los demás. El entorno de desierto entremedio de los cerros, la cruz del calvario adornada<sup>16</sup>, los alfereces esperándonos con sus adornos, el que me pasaran una chuspa<sup>17</sup>... yo no entendía nada de eso aún, pero fue muy profundo para mí vivir ese comienzo de fiesta. Luego entramos, tocamos e hicimos el inicio de la fiesta.*

Claudio Campos explica que la profundidad de la música se vive en el compartir con la gente, escuchando sus historias y siendo testigo de cómo respetan sus tradiciones y la naturaleza. Una de esas historias, por ejemplo, es cómo los antiguos creaban sus melodías:

*Los antiguos sacaban sonidos de todas las cosas, sacaban “tonitos”, como les llamaban... de repente escuchaban un pajarito o bien el sonido del agua... gracias a cualquier cosa que sonara especial, los papachos<sup>18</sup> sacaban un tonito para sus zampoñas, sus lichiguayos. Es muy difícil que una persona de pueblo se abra y cuente este tipo de cosas, son conocimientos muy importantes.*

Así, la música de zampoñas tiene una trascendencia que está unida al respeto por las tradiciones y a la identidad de sus pueblos. Como señala Juan Fernández:

<sup>15</sup> *Pawa* (del quechua): Ceremonia ancestral aymara para expresar gratitud a la Pachamama o Madre Tierra.

<sup>16</sup> *Calvario*: En la entrada de los pueblos suele haber una cruz o calvario, en donde se acostumbra challar, saludar, agradecer y pedir que todo salga bien durante la fiesta, antes de entrar al pueblo.

<sup>17</sup> *Chuspa* (del quechua): Bolsa pequeña para guardar hojas de coca.

<sup>18</sup> *Papachos*: Palabra para denominar a los hombres antiguos y sabios.

*Lo que más recuerdo es que todo se hace con respeto, que todo lo que existe tiene vida, todo se hace por un fin, que los antiguos músicos y ancestros siguen en su viaje y siempre nos están mirando. Empezaría por la importancia de la naturaleza que hace que podamos vivir y para agradecer es que entra la música, los colores, la hoja de coca. Es como la tarkeada que toca cuando cae la primera lluvia, para que siga lloviendo. No es tocar por tocar, sino que tiene y genera mucho sentimiento, respeto y cercanía. Todos quieren tocar, pero encontrar el porqué tocas y sentir orgullo de lo que estás haciendo es una de las grandes finalidades. Empecé a aprender que las personas andinas vivían su fe con respeto a las divinidades y que la fe cristiana no está separada de lo natural ni de la defensa de nuestro patrimonio natural, de nuestras aguas. Yo he ido aprendiendo que la zampoña va de la mano con la tierra, el quehacer y las creencias del hombre andino. Es como la guitarra en el campo. Puede haber muchos bailes y orquestas, pero si no llega una zampoña al pueblo andino, es como que si faltara el alma.*

Para participar en una fiesta patronal, las comparsas de lakitas a veces van contratadas por los alfereces<sup>19</sup>, otras veces son encargadas como regalo para la fiesta y también pueden ser originarias del mismo pueblo, participando sin contrato de por medio. El día anterior a emprender el viaje, el grupo se reúne y también realiza un preparativo, una challa, consistente en incensar<sup>20</sup> los instrumentos y a los miembros del grupo. En cada challa se utilizan elementos ancestrales como el *aguayo*<sup>21</sup>, alcohol, humo de incienso y hierbas, hoja de coca, las cuales son utilizadas por cada uno de los miembros del grupo, quienes “*ch'allan*” los instrumentos y piden que durante la fiesta todo salga bien, manifestando sus buenas intenciones para con sus compañeros, usualmente diciendo la frase: “Que sea en buena hora”.

Para aproximarnos brevemente a cómo es una fiesta patronal, el cultor David Soza nos comparte este relato sobre la Fiesta del Espíritu Santo, en el pueblo de Jaiña:

*Al entrar al pueblo se entra tocando huayno<sup>22</sup>. Antes de entrar hay una cruz, el calvario, y ahí uno se baja, se toca una diana, takirari, se hace un saludo, y cuando llega el alférrez a recibir a la comparsa se reparte el pusi<sup>23</sup>,*

<sup>19</sup> Alférrez: Persona encargada de la organización de una festividad tradicional. Los alfereces son nombrados anualmente por la comunidad.

<sup>20</sup> Incensar o copalar: Acción de bendecir algo esparciendo humo de inciensos o copal.

<sup>21</sup> Aguayo: Manta tejida ancestral de los pueblos andinos, de origen peruano. *Lliclla* se usa para denominar a la manta tejida en el norte de Chile.

<sup>22</sup> Huayno o trote: Ritmo musical prehispánico con presencia en toda la zona andina y altiplánica de Perú, Bolivia, Chile, Argentina.

<sup>23</sup> Pusi: Destilado alcohólico típico andino que se usa para *ch'allar*.

*se le da a la Pachamama<sup>24</sup> y se entra tocando huayno al pueblo. El pueblo escucha que vienen tocando los lakitas, que es como lo más tradicional, que viene de la antigüedad, siempre los lakitas venían tocando desde lejos.*

*Llegando al pueblo ahí se entra tocando con los Campos Naturales<sup>25</sup>, cantando y tocando alternadamente. Después se llega a la iglesia, se entra si está abierta y siempre la comparsa se retira de la iglesia tocando una marcha. También, dependiendo del pueblo, se va viendo qué se hace. Si uno llega a la hora de almuerzo, se invita a almorzar al grupo y también se va tocando. Siempre hay música en las misas, que son todos los días, en la mañana, en la tarde y en la noche. Dependiendo de la fiesta, se hace una misa esperando la víspera al día del Santo Patrono.*

Los lakitas están presentes en todo ritual acompañando, por ejemplo, a los alfereces si estos van a saludar a alguna casa o calvario. También son los encargados de custodiar y acompañar con su música cuando las imágenes patronales son sacadas de la iglesia, para una procesión, y cuando son guardadas nuevamente también. Son los encargados de tocar al alba, para dar comienzo a una nueva jornada dentro de la fiesta, las cuales suelen durar tres días.

En estos tres días, los lakitas participan tocando y acompañando a la comunidad en diferentes momentos, que pueden variar dependiendo del pueblo. Algunos de estos son: entrada al pueblo, saludar al Santo Patrono en la Iglesia, pasacalles dentro del pueblo saludando a la comunidad, entrega de Ceras y Flores con las cuales se adornarán la iglesia y al Santo Patrono, Misa de Vísperas, *Waki* o ritual en honor a los ancestros, procesión de la imagen del Santo Patrono por el pueblo y la *Cacharpaya*, o despedida de pueblo, en la cual los lakitas visitan cada casa de la comunidad para agradecer y despedirse hasta el próximo año, al son del *huayno* o trote, en donde son recibidos con cariño, comida y bebida.

Durante la fiesta, los lakitas utilizan vestimentas específicas para cada momento, siempre cuidando su buena presentación. En general, la vestimenta tradicional consta de un sombrero con penacho y cintas, camisa, chaquetilla, pantalón y zapatos negros. Y se conforman de varias parejas de sopladores, las que se separan por diferentes registros. David Soza nos detalla:

*El registro medio es el denominado Sanja, en donde tradicionalmente se ubica el Caporal, quien dirige la tropa con una campana, el primer registro agudo corresponde a los Likos, donde se ubican la mayor cantidad de parejas sopladoras; la pareja de Likos que se ubica junto a las Sanjas,*

<sup>24</sup> Pachamama (del aymara): Significa madre tierra.

<sup>25</sup> Campos Naturales: Canción del repertorio tradicional andino, del autor Hugo Guerrero.

*al comienzo de la fila de sopladores, suele llamarse Liko Cantor. Es muy común que en las comparsas se utilice un registro sobreagudo, al cual se le llama Chuli, además de los Bajones o Toyos, que ocupan el registro más grave dentro de la comparsa. Todos estos registros comparten la misma tonalidad musical, que en sus versiones más tradicionales es Mi menor, con el tiempo se han adaptado tonalidades más altas como el La menor o Sol menor, que es la tonalidad más difundida hoy. Además, forman parte de la tropa de sopladores registros en una tonalidad paralela que aportan armonía, estas pueden estar en intervalos de cuarta, quinta o sexta; en su registro medio se denomina Contra; en el grave, Contra Sanja; y en el menos común registro agudo, Contra Chuli. Es importante destacar que su formación más tradicional es Sanja, Contra, Liko y Chuli, los otros registros se han incorporado con el tiempo. Estos sopladores van acompañados además por instrumentos de percusión, tradicionalmente con bombo, caja y platillos, donde además se han sumado, timbales, congas y huiro.*

Si bien la mayoría de las personas viven y trabajan en las grandes ciudades como Arica, Iquique, Calama y Antofagasta, cada año vuelven a visitar los pueblos de sus ancestros, ubicados en quebradas de la zona, para celebrar a sus Santos Patronos. La comunidad del pueblo se prepara durante todo el año para aportar a la realización de la fiesta, puede ser con dinero o diferentes formas de apoyo: cocinando, llevando músicos y bailes, etc. Todo con la motivación de la devoción, de la fe y la convicción de que todo esfuerzo y toda entrega, otorgada como gesto de gratitud, también será correspondida. Las personas confían en que cada Santo Patrono los ayuda.

### B) PERÍODO PRECOLOMBINO

Las investigaciones arqueológicas en la región andina ubican al siku como uno de los elementos preponderantes en los vestigios funerarios, denotando de esta forma un profundo carácter ritual y simbólico presente también en las representaciones iconográficas de la alfarería de las distintas culturas precolombinas.

A fines del siglo XX, un sorprendente hallazgo considera tres flautas de Pan<sup>26</sup> encontradas en Caral (Perú) como el vestigio más antiguo de este instrumento musical. La ciudad sagrada de Caral fue edificada en Perú 4400 años antes de que gobernaran los Incas, representando la civilización más antigua de América, entre los años 3000 y 1800 a. c., casi simultánea a las de Mesopotamia, Egipto, India y China. El hallazgo de Caral corresponde a tres flautas hechas de una especie de caña llamada carrizo, amarradas en hileras de dos, tres y de cinco tubos, que datan del año 2750 a. c. (Sánchez, 2014).

<sup>26</sup> Flauta de Pan: Nombre organológico para referirse a instrumentos musicales de soplo con canal de insuflación, elaborado con varios tubos hechos en materiales como caña, piedra, hueso, cerámica, etc.



Figura 1. Imagen inspirada en la cerámica Mochica.

*En ella se pueden ver repetidamente a dos tocadores de flauta de Pan, los cuales algunas veces van frente a frente, o lado a lado, y muchas veces una cuerda une a los dos instrumentos. Esto puede suponer que sería una máxima de la representación de la dualidad de la flauta de Pan andina (Valencia, 1983).*

La gran cantidad de iconografías y cerámicas encontradas en la civilización Mochica, señalan a la flauta de Pan como el instrumento musical principal, que debió haber participado en diversas áreas de la vida social y ritual: fiestas, élites gobernantes, guerras y ritos religiosos.

Posteriormente, en la cultura Tiwanaku se desarrolló también un tipo de flauta de Pan de caña, de perfil escalerado, con tubos ordenados por tamaño y unidos mediante cordel, pero por problemas de conservación hoy no se puede contar con su hallazgo y solo se conservan ejemplares de piedra y hueso. A pesar de los escasos vestigios de sikus encontrados, su importancia queda confirmada en la presencia de representaciones de músicos tocando siku, en monolitos de piedra o estatuillas de bronce (Sánchez, 2018).

En Chile, los primeros registros arqueológicos aparecen durante la influencia de la cultura de Tiwanaku en el norte del país, entre el 400 y el 1200 d. c. En el territorio nacional se han encontrado dos tipos de flautas de Pan, desde Arica a Llanquihue: de base escalerada en el Norte Grande y Norte Chico; y de base recta no escalonada desde Aconcagua hasta Llanquihue (Pérez de Arce, 2004).

En Arica se encuentra una mayor cantidad de sikus de caña, las cuales fueron encontradas en las localidades de las culturas Cabuza, Maitas Chiribaya, San Miguel y Gentilar, actual valle de Azapa, sus quebradas y playas (Chamaca y Díaz, 2011).

En la región de Tarapacá ha habido hallazgos de sikus de caña, en la quebrada de Quisma, a las cercanías del poblado de Pica, donde se ha encontrado hileras de siete tubos muy similares a las actuales lakitas, mientras que en el altiplano, en la localidad de Isluga, se han encontrado sikus de doce tubos, similares a las usadas hoy en la práctica de la sicuriada (Pérez de Arce, 2016).

Sobre este tema, Claudio Campos nos señala:

*Lo escuché del profesor Bernardo Bordones, de la Escuela Artística y profesor rural de Nama, quien fue uno de los primeros que formó zampoñeros en Iquique. Él me contó que en el Museo de Nama había una zampoña de piedra y en el Museo de Pica unas zampoñas que deben tener más de 2000 años. En este sector te encuentras con entierros, vasijas,*



*trozos de zampoñas, hay mucho acá. Con el problema de que los Jeeps han abierto terrenos con sus carreras pasando por encima de cementerios indígenas... Hay gente que de forma particular sale a buscar restos de cosas. Las zampoñas del museo de Pica son de caña amarradas con cuero de llamo, de seis y siete tubos.*

En el caso de San Pedro de Atacama, los hallazgos arqueológicos también corresponden a este período, se trata mayoritariamente flautas de piedra o madera, encontrándose pocos ejemplares de caña. Juan Fernández nos relata:

*Cuando estaba el museo en San Pedro de Atacama habían zampoñas de hallazgos antiguos. Daba la impresión de que era la música de los abuelos. Eran cañas pequeñas, seis y siete tubos, o siete y ocho tubos. Arka, Ira. La proporción geométrica de estas zampoñas me pareció similar a la proporción que se usa en la actualidad.*

*En el museo de Calama también había zampoñas de caña. Uno nota que ya tenían escala, sonidos distintos, distintas longitudes.*

Más al sur, en territorio Diaguita y Mapuche, se encontraron algunos ejemplares de madera o arcilla en el Norte Chico, además de una cantidad moderada de flautas de Pan líticas, de piedra talco, desapareciendo los demás materiales usados (Pérez de Arce, 2004).

Los estudios revelan que los hallazgos de la flauta de Pan de caña de la Provincia de Azapa, Tarapacá y San Pedro de Atacama tienen gran semejanza y continuidad con las variedades de sikus usados actualmente en la música tradicional de nuestro tiempo; tratándose de un número variable de seis, siete o ocho tubos ordenados en hileras simples o dobles.

### C) PRÁCTICA TRADICIONAL DEL SIKU

Dejando atrás el mundo de los arqueólogos, definimos las prácticas tradicionales del siku como las prácticas musicales de esta flauta de Pan americana, que han sido transmitidas de forma oral, conservándose y transformándose por varias generaciones, siempre inmersas en una localidad y/o comunidad.

Los relatos comienzan en el ocaso de la cultura Tiwanaku, cuando la región quedó fragmentada en varias etnias. Algunos estudiosos señalan que dentro de estas etnias se propagó la práctica del siku de caña, apareciendo diversos estilos musicales característicos de cada localidad y transformándose a través del tiempo, pasando por el imperio Inca y por la conquista española, llegando hasta nuestros días.

En relatos de cronistas de la colonia se hace evidente la presencia de la práctica del siku en variados sectores del *Tawantinsuyo*<sup>27</sup>, en donde se menciona su característica forma de ejecución trenzada en contextos de celebraciones, funerales, rituales y otras fiestas propias del calendario agrícola para preparar la siembra en tiempo seco, primavera o *Awti Pacha* (septiembre a diciembre). Estas tradiciones fueron transformándose con la influencia de la cultura española, especialmente con la introducción del calendario católico. Así, las ceremonias rituales del calendario agrícola adoptaron imágenes de Santos Patronos por todo el territorio que conocemos hoy como los estados nacionales de Perú, Bolivia, Argentina y Chile.

En **Perú** encontramos estilos de siku que se diferencian principalmente en el carácter musical y la danza que los acompaña. Los cuatro grandes grupos son: los *Ayarachis*, los *Chiriguanos*, los *Sikuris* y los *Pusamorenos* (Valencia, 1983).

Los *Ayarachis* son una danza patrimonial de carácter fúnebre del pueblo Quechua. Entre los *Ayarachis* de Paratia se cuenta la leyenda de haber participado en funerales de la nobleza Inca. La música de los *Ayarachis* es lúgubre, los músicos vestidos con grandes plumas de *suri* (avestruz andina) acompañan los ritmos con su bombo *Wankara*. Por otra parte, los *Chiriguanos* deben su nombre a una etnia guerrera que bajó desde el actual Paraguay hacia las proximidades al lago Titicaca durante el período de los señoríos Aymaras. Los *Chiriguanos* no se acompañan con percusión, los músicos posicionados en dos filas siguen a un banderero, que los guía corriendo y haciendo abruptos giros en otras direcciones, manteniendo un carácter guerrero en honor al pueblo que les da el nombre. Los *Sikuris* son en su mayoría de ascendencia Aymara, su práctica está repartida y es variada por todo el altiplano. De carácter festivo y ritual, destaca el llamado *Sikuri* mayor o de varios bombos, que al igual que los *Pusamoreños*, se concentran mayoritariamente en las festividades de la Virgen de la Candelaria de la ciudad de Puno. Por último, los *Pusamoreños* o *Sikumoreños* son de procedencia mestiza y se dejan acompañar por bombo, caja redoblante y platillos. Son una expresión principalmente de carácter mestizo y festivo (Valencia, 1983).

En **Bolivia**, los principales tipos de sikus son: *Khantus* de la provincia de Charazani, *Italaque* de la provincia de Camacho, *Siku laqueta*, *Jacha siku*, *Suri sikuri* y el *Jula jula*. En Bolivia, el siku predomina en todas las regiones, los principales cultores son los originarios (indígenas) que lo interpretan en contextos festivos de recreación, ritos religiosos, agrícolas y mágicos. Algunas ocasiones en donde hay gran participación del siku en diferentes regiones son en las festividades de Corpus Christi, de la Virgen del Carmen y de San Francisco. La festividad de Corpus Christi es muy importante, ya que coincide

<sup>27</sup> Referente al imperio Inca, significa “las cuatro regiones”, que eran: Chincha Suyo al norte, Cuntisuyo al oeste, Collasuyo al sur y Antisuyo al este en relación al Cuzco.

con la fecha de la celebración aymara del Inti Raymi. El *Jula Jula* principalmente se toca para la celebración de la Cruz de Mayo o *Chakana*, acompañado de la danza del *Tinku*, en Potosí (Cavour, 1994).

En **Argentina**, la práctica tradicional del siku toma protagonismo en festividades religiosas norteñas, como la Peregrinación de Tilcara al Abra de Punta Corral, en la provincia de Jujuy. También destaca la presencia del siku en la Peregrinación de la Virgen de Copacabana, en otras localidades de la región de Jujuy y Salta, como Tumbaya, Tunalito, Maimará y Humahuaca; y en otras festividades, como la Fiesta de la Virgen de la Asunción en Casabindo, la de la Virgen de Santa Rosa en Purmamarca y la de la Virgen del Rosario en Iruya (Rodríguez, 2014).

En **Chile**, las prácticas tradicionales del siku se manifiestan principalmente en dos formas: el *Lakita* y el *Sikuri* o Sicureada. En la geografía nacional se pueden ubicar diversos puntos de procedencia donde se desarrolla la práctica musical desde tiempos, al menos, centenarios. Estos puntos de procedencia corresponden a pueblos ubicados en las tres primeras regiones de nuestro país en donde el siku tiene presencia en numerosas celebraciones religiosas.

En la región de **Arica y Parinacota**, en Socoroma y Azapa existieron danzas de Morenos que, acompañados de zampoñeros, asistían a la Festividad de la Virgen de las Peñas desde aproximadamente 1912. Existen relatos que nombran a Alejandro Beyzan, oriundo de Oruro, Bolivia, como quien entró al santuario de Las Peñas por primera vez con una comparsa, con el fin de materializar su devoción a la Virgen del Rosario:

*Compuesta por treinta integrantes de sexo masculino, traía consigo zampoñas, cajas y bombo; e ingresa a un santuario clausurado por las autoridades chilenas, producto de la suspensión de los servicios religiosos en Tacna y Arica, que estaban a cargo de la diócesis de Arequipa, en medio de un clima de tensiones debido a la disputa por la administración de esas ciudades, después de la guerra del salitre (Borie y Mora, 2012).*

Así se iniciaría una tradición musical que sería conservada por generaciones, entre otros, por don Hilario Ayca, quien en el año 1950 en Arica fundó la *Compañía de Bailes Hilario Ayca de la Virgen de las Peñas, Sociedad de Socorros Mutuos*<sup>28</sup>, en donde *La Banda del Ayca* se conformó como tropa de zampoñeros, participando en numerosas fiestas patronales, tanto en el valle de Azapa como en el altiplano.

Una vez reabierto el santuario de Las Peñas, muchos bailes religiosos acompañados por zampoñeros harían su visita. Tales como: *Los Morenos de Socoroma*, hasta 1945; *Lakitas de Atanasio Casas*, entre 1925 y 1938; *Los*

<sup>28</sup>Van Kessel, 2018: 17.

*Morenos de Daniel Güiza*, de 1930 hasta 1932; *La Sociedad Religiosa del Rosario María de Cárcamo* en 1934 y, a mediados de la década de los cuarenta, *Las Cuyacas Hijas de Lourdes*.

A mediados de los años cincuenta, en la ciudad de Arica comienzan a asentarse pampinos tras el cierre masivo de compañías salitreras cercanas a Iquique. Es así como muchos lakitas oriundos de pueblos como *Jaiña, Huaviña, Chipa, Sotoca* y *Mocha* llegaron a potenciar la práctica en la ciudad. Entre ellos destacan los pampinos Manuel Cruz, oriundo de Huaviña, y Martín Coya, oriundo de Jaiña. Sobre esto nos cuenta Claudio Campos:

*Martín Coya y Rafael Vilca, que son antiguos de Jaiña (Rafael es el papá de Armando Vilca), cuando se asentaron en la ciudad de Arica conformaron lakitas, uniéndose con personas que venían de Jaiña e integrando personas de su nueva ciudad. Desde ahí conozco el antecedente. Roberto Clavijo anduvo tocando por harts pueblos y conoció a estos antiguos. Venía de Arica acompañando a Martín Coya. Para mí, en Arica había principalmente tarkeros y después de la llegada de Martín Coya y Rafael Vilca hubo muchos zampoñeros. En Socoroma hay otra raíz, desde los Phusiri Marka, el señor director Rodomiro Huanca tiene mucho conocimiento de los lakitas en Arica.*

Es así como en los años setenta se consolidan comparsas como *La Compañía de Hilario Ayca*, *La Comparsa de Martín Coya*, *Las Cuyacas de Manuel Cruz* y *Los Criollos del Norte*, dirigida por Pedro Vilca. Para los años ochenta, con la llegada de nuevas generaciones y estando en plena dictadura militar, surgen las peñas folclóricas de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Tarapacá y, con ella, el surgimiento de la renombrada comparsa *Los Prisioneros del Folclor*, a cargo del caporal Schmeling Salas, quien destacó por sus composiciones para zampoñas con melodías innovadoras que salían de lo común<sup>29</sup>.

En los mismo años, Fredy Cappa, músico de variadas agrupaciones del valle de Azapa y Arica, conformaría la zampoñada *Oasis del Norte*, de la cual desciende la actualmente activa comparsa *Lakitas Huayna Marka*. Por otro lado, a fines de los 80 se funda la comparsa *Lakitas de Arica Los Mollo*, la cual provendrá principalmente de *Los Criollos del Norte*, que cultivaba en Arica el estilo Jaiña, difundido en la ciudad por don Armando Vilca.

En la década de los 80 y 90, se realizaron las primeras grabaciones discográficas en los estudios ariqueños Claridad Producciones, con registros de lakitas *Generación Andina*, *Lakitas de Arica Los Mollo* y *Amanecer Andino* (Borie y Mora, 2010).

<sup>29</sup> Para más información sobre la historia de los lakitas de Arica, consultar: Borie y Mora: 2010.

En la **Región de Tarapacá**, el inmemorial origen de la práctica del siku se asienta en pueblos de las quebradas y el altiplano. En Isluga y Cariquima (altiplano) se desarrolla principalmente la *Sikuriada*, una práctica distinta al lakitas o los sikus de dos hileras en donde el diálogo trenzado prevalece. Esta forma de *Sikuriada* se asemeja al *Suri sicuris* de Bolivia, donde su técnica de ejecución es en melodía a contrapunto o medio tiempo tardío, una especie de eco sonoro donde unos repiten las notas que dan los otros (Díaz y Mondaca, 1998).

Claudio Campos nos relata:

*Los Sikuri de Cariquima y los Sikuri Villablanca tienen alguna similitud con las zampoñadas bolivianas, porque tocaban todos un instrumento y un bombo, y la música es distinta. El Sikuri en nuestra zona es muy ritual, aparece en carnavales, anatas y algunas fiestas patronales. En Jaiña los veo para el Espíritu Santo. También en Cancosa. Quedan pocos Sikuri, dos o tres tropitas de Sikuri acá, ya casi no hay. Es una práctica Sikuri más cerrada, más ritual, más tradicional y, por tanto, no ha habido tanto traspaso. No es festivo, no está tocando en el parabién<sup>30</sup> para que baile la gente. Hay un respeto único con los Sikuri y los Lichiguayos.*

Así también, en las quebradas de la región, en los pueblos de Jaiña, Chiapa, Cultane, Sotoca y Mocha, es donde se ubica la procedencia de las comparsas de lakitas del Tarapacá, los cuales bajarían de sus pueblos para asentarse en las oficinas salitreras cercanas a la ciudad de Iquique, a principios de siglo XX. En el trabajo del profesor Alberto Araya, *Músicos y Fiesta en el santuario de La Tirana*, se recuperó la siguiente publicación del periódico El Tarapacá:

*Lo original del acto, que principia el 15 para terminar el 18 [de julio] con procesión, consiste en las comparsas de morenos, lacas y chinos, compuestos por indígenas disfrazados con trajes grotescos que forman parte imprescindible de la celebración. Estos individuos son los que transportan de un lugar a otro a la Virgen y bailan ante ella al son de flautas de caña, pitos, tambores y otros instrumentos. (Periódico El Tarapacá, 16 de julio de 1908)*

Desde esos centenarios tiempos ya hacían presencia los lakitas en la Fiesta de la Virgen del Carmen en el pueblo de La Tirana. Es así como en los años 30, con la fundación del Baile de Cuyacas de la ciudad de Iquique, se decide que sería acompañado por la música de los lakitas:

*Hay un video de unos lakitas como de los años 40 tocando en La Tirana, aparecen con terno, sombrero y penacho. Con su mejor gala para tocar.*

<sup>30</sup> Parabién: Sede social del pueblo utilizada para reuniones, la cual también es el lugar en donde se sirve la comida durante las fiestas.

*Sobre todo en los tiempos del boom de las salitreras. Don Julián García de 87 años, antiguo caporal de los Lakitas de Jaiña, me habla de los tiempos de la salitrera: los lakitas usaban terno, corbata, la persona que va a una fiesta trata de ir lo mejor vestido posible. (Claudio Campos).*

Es así como varios lakitas de los pueblos de Mocha, Macaya, Soga, Limaxiña, Chapiquita, Huaviña, Jaiña y Cultane bajan a las salitreras manteniendo su presencia en fiestas patronales:

*Nery Ticuna, último caporal de los Lakitas de Cultane, me contaba de corridos, mambos y música que estuvo de moda en los años 40. Él rescató esa música con su comparsa, música que tocaban sus tíos, su familia. Los Jaiña, lo mismo. Julián García me ha contado cuando su tío de apellido Baltazar, era el caporal de los Lakitas de Jaiña en los tiempos de las salitreras (1920 a 1940), recién estaba naciendo Julián García, ya en el año 32. Julián andaba detrás de su tío para aprender. La fundación de estos grupos no es precisa. De Julián escuché que los lakitas llegaban desde las familias de Puno, los Baltazar. (Claudio Campos)*

Con el fin del auge salitrero, gran parte de lakitas de la región se asentaron en la ciudad de Arica durante los años 50, muchos otros volvieron a sus pueblos donde la práctica prevaleció, esto provocó que durante las décadas del 50 y 60, no hubiese presencia lakita en la ciudad de Iquique.

En la década de los 70, con el boom de la ZOFRI, Alto Hospicio pasó de ser parcelas de cultivo a transformarse en un asentamiento urbano, dando lugar a un segundo éxodo de los pueblos de la precordillera y el altiplano a la ciudad de Iquique, sobre esa década Claudio Campos nos relata:

*Cultane y Jaiña fueron dos puntos en los cuales existía, paralelamente, una presencia lakita emblemática. Se conocía a los Lakitas de Jaiña y de Cultane desde hace mucho tiempo, pero ambos no eran muy conocidos en la ciudad por esos años. Hasta que los Lakitas de Cultane fueron al programa de TV "Dingolondango". Nery Ticuna, caporal en esos años, me contó que los trataron muy mal en ese programa, por ser callados. Se hicieron conocidos en la ciudad y, especialmente, en los tambo<sup>31</sup> de la Universidad del Norte, pues la juventud había bajado a estudiar a Iquique, y se popularizó entre ellos. Jaiña y Cultane eran competitivos entre ellos. Ambas comparsas eran buenísimas y con sus estilos propios. Los Lakitas de Jaiña usaban penacho tricolor, los Lakitas de Cultane usaban penachos de todos colores, la música de cada uno tenía estilos distintos. Jaiña empezó a tocar música más rápida, Cultane eran más apegados a la música tradicional y sacaban corridos y boleros.*

<sup>31</sup> Tambo universitario: El tambo también se entiende como la realización de una fiesta o evento cultural.

Por esa década Claudio Campos comenzaba a aprender en la Escuela de Cultura y Difusión Artística, dirigida por el profesor Eduardo Carrión, quien ya había sido parte del *Conjunto de Zampoñeros del Magisterio de Profesores*, quienes acompañaban al baile de Cuyacas, en la *danza de la vara*<sup>32</sup>. Por esos mismos años en los tambos de la Universidad del Norte comienza a gestarse un grupo de zampoñeros que derivaría en la agrupación Kimsaqlqu Manqha. Más adelante, Claudio comienza a participar en La Pascua de Negros con Carlos Zegarra, fiesta que comenzaba a tener presencia lakita.

Ya en la década de los ochenta, Claudio Campos, junto a jóvenes compañeros, fundan la primera comparsa de Iquique que comienza a participar en festividades de la precordillera: *Lakitas Hijos de Huarasiña*. A su vez, comienza una difusión más masiva de los grupos de lakitas presentes en la ciudad de Iquique. Los estudios de grabación Carrero comienzan a grabar y difundir la música de los *Lakitas de Jaiña: Los Chaquetos*, una división de los *Lakitas de Jaiña*, bajo la dirección de don Armando Vilca, sobrino de don Pedro Vilca “El Chaqueto”. También se realizaron grabaciones de los *Lakitas de la Tirana*, dirigido por Ramón Garrido y los *Lakitas Karpas de Jaiña*.

Para finales de los noventa, tras los talleres del programa “Revitalización de las Tropas de Lakitas de las Escuelas Municipales de Iquique”, a cargo del profesor Claudio Campos, los grupos de lakitas de Iquique se multiplicaron. David Soza nos comenta:

*Despegándose de las escuelas, con Sergio San Ginés, que tocaba en los Ike Ike en la Escuela Centenario, salieron Los Karpa Junior y después los Real Juventud. En ese momento me invitaron a tocar con los Real Juventud, tocaba la Sanja con Sergio, yo tenía como 14 o 15 años.*

Esta nueva generación rápidamente comenzó a renovar los integrantes y el estilo de las comparsas de Jaiña, incorporando ritmos como el huayno *sambreado*<sup>33</sup>, e incluso creando un estilo propio, como en el caso de *Lakitas Real Juventud*, cuyo estilo se inspira en las bandas de bronces. De este movimiento nacerán rápidamente más agrupaciones.

David Soza nos relata su experiencia:

*En ese tiempo hicimos el grupo Amanecer del Norte. Luego aparecen los Lakitas Contrapunto, nos formamos con los más jóvenes que estaban en Los Chaquetos, por temas de lucas, ya que éramos los más motivados y no queríamos que nos miraran en menos por no ser del pueblo de Jaiña,*

<sup>32</sup> El Baile de la vara es una danza realizada por las agrupaciones de Baile de Cuyacas, quienes danzan alrededor de una vara entrelazando cintas de diferentes colores en torno a ella.

<sup>33</sup> Consultar capítulo I. e) Transformaciones: Prácticas metropolitanas, emerger femenino y lakitas del centro y sur.

*e hicimos una comparsa que fuera de Iquique. Los únicos nuevos lakitas de Iquique eran los Real Juventud, pero no iban a los pueblos. Nosotros queríamos hacer una comparsa de Iquique, pero que saliera a los pueblos. Había un nicho laboral ahí. Si uno tiene un buen repertorio y se apega a las tradiciones y rituales, se puede estar en muchos lugares para distintos momentos.*

*Luego Lakitas Los Imperiales salieron de una división de los Real Juventud. A los Real Juventud les gusta la onda de las bandas de bronce, hasta sus huaynos son bien parecidos a bandas de bronce, y tal vez a algunos de ellos no les gustaba tanto el estilo, y por diferencias en gustos musicales formaron otro grupo. Luego vienen los Lakitas Revelación que viven en Alto Hospicio. Ellos salieron también de Los Chaquetos.*

Hoy donde se puede ver mayor presencia de las comparsas de lakitas de la ciudad de Iquique, es en la festividad de la Pascua de los Negros en el Pueblo de la Tirana, la cual se celebra cada 6 de enero. Originalmente, la música que acompañó a los Bailes de Pastores provenía del *Orquestín Tiraneño*, agrupación musical conformada por acordeón, violín, mandolina y tamborcito. Con el pasar del tiempo, una parte de esta música fue adaptada para comparsa de lakitas, siendo estas las que predominan en la festividad actualmente.

En la **Región de Antofagasta**, las manifestaciones del siku más tradicionales se dan en las zonas precordilleranas de la ciudad de Calama, si bien hay un asentamiento predominante de la cultura Lickanantay, tanto en el Alto Loa como en la comuna de San Pedro de Atacama, es en esta última donde hubo un asentamiento Quechua desde tiempos de Tupac Yupanqui<sup>34</sup>, fortaleciendo la ruta comercial que provenía desde Tilcara, hoy territorio Argentino. Juan Fernández nos comenta:

*Las culturas Tiwanaku y Quechua tenían el contacto principalmente con lo que hoy es el noroeste de Argentina; de allí nace mucha conexión e intercambio comercial y cultural, algunos cantos y similitudes musicales.*

La presencia más antigua de Sikuris de la zona se arraiga principalmente en Machuca, Santiago de Río Grande, San Pedro de Atacama y en los pueblos del Alto Loa, como Chiu Chiu, Lasana, Ayquina, entre otros, permaneciendo hasta la actualidad.

*Cuando niño, el boom de la zampoña fue en San Pedro de Atacama, allí era fuerte su presencia, y cada pueblo tenía su grupo de zampoña. Después de la siembra o las labores de campo se juntaban a practicar en las sedes, como me contaba mi padre.*

<sup>34</sup> En el año 1471.

*En Río Grande se mantuvo, y en San Pedro fue mermando. Pero de niño vi tocando cañas en pueblos de Caspana y en San Pedro con su matraca como guía, igualmente en la población La Banda, en el sector agrícola en la ciudad de Calama. No podría decir a ciencia cierta... pero creo que el camino de la transmisión y adquisición de instrumentos y melodías debe haber sido iniciado por la ruta entre San Pedro y Jujuy. Uno relaciona los sonidos y forma... por ejemplo, el Torito de San Pedro lo encuentras en Argentina, donde también se asentaron los Quechua, lo mismo el carnaval. Era la ruta de intercambio comercial más importante desde tiempos precolombinos, y hasta hoy se mantiene.*

Sobre este tema, Iván Colque Cruz<sup>35</sup>, antiguo músico del pueblo Santiago de Río Grande, nos cuenta que antes de que se conformaran los conjuntos de zampoñeros como tal, se reunían improvisadamente los músicos que tocaban zampoña desde Machuca y Río Grande, formando grupos ocasionales para tocar en distintas instancias de la zona, con un estilo musical tradicional y zampoñas de caña. Con el tiempo, con integrantes de Machuca y Río Grande se formaron los grupos: *Sikuris Kamac Mayu*, y el conjunto *Acción Católica*, que más tarde dio lugar a los *Lakitas Hijos del Norte*, incorporando innovaciones en ritmos y formas de tocar. De esta forma, según Iván, las agrupaciones de zampoña se transmitieron desde los primeros grupos ocasionales de Machuca y Río Grande, hacia San Pedro, y los pueblos del Alto Loa como Cupo, Lasana, Conchi Viejo, entre otros.

Como menciona Juan Fernández, actualmente la práctica del siku prevalece en su forma más tradicional en el Pueblo de Santiago de Río Grande, con la agrupación de *Sikuris Kamac Mayu*:

*Dentro de las prácticas tradicionales hay ritmos y tonos similares. En el carnaval, hay entonaciones y cantos de Jujuy y Tilcara similares a los de San Pedro. En los Sikus es también así, los repiques no son alternados entre Arka e Ira, sino que cierran juntos en golpes secos, los ritmos del trote y el uso de matraca como guía, son similitudes de San Pedro y Río Grande con los Sikuris de Tilcara. Se les decía Sikus, en todos lados les llamaban "Los Sikus". El Conjunto de Sikuris Kamac Mayu, de Río Grande, son hijos de una familia que preservó esta práctica: los hermanos Cruz, hasta el día de hoy mantienen la forma antigua, tan particular del sonido, el uso de la matraca, tocan en el tono Mi, con zampoña de caña. Es el grupo que más se ha mantenido con aquello. Se crearon por la necesidad de mantener las tradiciones, fueron visionarios en ese aspecto... participó harta gente, mi papá también. Había una persona que se llamaba Emilio Mendoza, fue formando este grupo que era música con baile. Elena Tito, hermana de*

<sup>35</sup> Información entregada en conversación con su hijo Alexander Colque, 20 de junio de 2022.

*Feliciana Tito, participó con ese grupo como bailarina. Llevaban los cuartos, la limpia canales<sup>36</sup>, todas las tradiciones. Fue un grupo bien armado. El único grupo que queda con matraca. Este grupo se debe haber formado en los años 70, por la necesidad de preservar la tradición.*

En la misma década de los 70, se comienzan a permear los grupos de zampoñeros del Alto Loa con el estilo proveniente del norte, esto por la llegada de familias aymaras provenientes de la región de Tarapacá donde, entre otras cosas, se incorpora el uso de zampoñas plásticas. Juan Fernández nos detalla:

*A los primeros que vi tocando con el tubo mágico<sup>37</sup> y con tonos altos fue a los del Conjunto de Zampoñas San Francisco de Chiu Chiu. Fue la familia de los Colque quienes trajeron esa forma de tocar, ellos llegaron a radicarse a Chiu Chiu, al parecer por la falta de agua del norte. Ahí escuché por primera vez los repiques alternados, las cumbias, eso no se oía en ningún lado. Eso fue cuando era niño, ya de adolescente escuché grupos como los Desierto de Cupo, formado por Julio Paucay, un amigo de Chiapa, de origen aymara.*

Ya para la década de los 80, en la ciudad de Calama se fundaría el conjunto *Lakitas de Calama*, con Pedro Rodríguez, descendiente de Río Grande, como su director. Él formó este conjunto con personas de Calama y Río Grande.

Comúnmente en la actualidad se le llama lakita a la zampoña de pvc, mientras que a la de madera de caña se la nombra como siku. Sobre la incorporación de la palabra “lakita” entre los zampoñeros de la región de Antofagasta, Juan Fernández nos comparte su opinión:

*Se empieza a usar la palabra “lakita”. Al respecto se solía pensar que la zampoña era un instrumento que evolucionó, sin mayor análisis de qué significaba la palabra... concluimos que la práctica se llamaba lakita y el instrumento zampoña. La zampoña la identificaban como siku; y lakita, lo considerábamos que significaba una evolución del estilo musical. Ahora hay todo un estudio de la palabra, de la emboquilladura, etc. Para nada esto era relevante en esa época.*

También en esta década se fundan más agrupaciones en la ciudad de Calama, como el *Conjunto Zampoñaris*, que nace como un proyecto de la Municipalidad de Calama, el *Conjunto de Zampoñas Amautas*, del valle de Lasana en 1984, el conjunto de *Lakitas de Cupo*, *Lakitas del Carmen de Conchi Viejo*, en 1988, y *Lakitas Hijos del Norte*, en 1990. Ya desde la década del 90, el estilo lakita se

<sup>36</sup> Los Cuartos y la Limpia Canales son tradiciones propias del pueblo de Río Grande que se realizan durante las fiestas patronales.

<sup>37</sup> Nombre que se le da a una tubería plástica que se comercializaba en los años 70.

consolida. Sobre esto Juan Fernández nos comenta, diferenciando el estilo lakita del trote antiguo:

*El estilo lakita enamora, es contagioso, es alegre, el fuerte del lakita son las cumbias, definitivamente tiene su hermosura, musicalmente es el fuerte de los lakitas. Pero el trote es un tema antiguo. El trote lakita hoy lo asocio al ritmo de los Payas de Bolivia quienes hicieron un trabajo y mezcla con una banda de bronce por los años 70, y grabaron en el álbum “La fiesta con los Payas” haciendo una revolución musical y rítmica por aquella época, y que hoy se adoptó y es muy común en todas las agrupaciones. Pero los trotes de tipo antiguo como Kamac Mayu son diferentes. Con Lakitas del Carmen hemos tratado de mostrar ese timbre musical, esa particularidad de la zona. Quizás el repique se va a mantener o adoptar, pero el estilo, si tu escuchas un trote y tiene una parte ronca fuerte, otra parte aguda, como que te traslada, es un ritmo pausado, medio romántico, y te hace recordar. El estilo lakita es más trabajado, buscándole hertas vueltas, harta figura, harta cachaña. Entre tanta pirotecnia musical, ese “romance” de los abuelos no conecta. Como una de varias anécdotas, en Conchi estaba la señora María con mi primo, y ella se quebró en llanto, por el solo hecho de escuchar el sonido. Y así ocurre con otras agrupaciones al ejecutar el ritmo antiguo Lickan<sup>38</sup>.*

#### D) PRÁCTICAS POPULARIZADAS: LA NUEVA CANCIÓN CHILENA Y BOOM ANDINO

Desde 1950 en adelante, la música tradicional andina comenzó a expandirse por el país practicándose fuera de sus comunidades y de sus funcionalidades de origen, adoptando un rol en la industria musical y los medios de comunicación. Una persona importante en este proceso es el músico pampino Freddy Calatambo Albarracín y su conjunto *Comparsa Sierra Pampa* (1952), quienes comenzaron a tocar en la Radio Agricultura y en el Teatro Ópera de Santiago, difundiendo ritmos nortinos como el *Cachimbo, Trote y Lamento*, lo que Calatambo llamaría *música pampina*, usando instrumentos tradicionales como quena de cobre, lichiguayo, sikus o zampoñas y vistiendo sombreros tradicionales con plumas de aveSTRUZ. También Margot Loyola, por esos años, comenzaba su estudio de la música nortina, de las danzas tradicionales y del Cachimbo, los cuales después difundiría a través de diversos montajes y conjuntos folclóricos. El conjunto *Los de Ramón* también fue pionero en usar instrumentos como el *charango, quena, siku, tarka, pinquillo, rondador* y caja y en interpretar otros ritmos latinoamericanos.

Este movimiento contribuirá al surgimiento del “Boom andino” durante las

<sup>38</sup> Del pueblo Lickan Antai.

décadas de 1960 y 1970, en el que diversas agrupaciones desarrollarán una llamada música “andina”, mezclando elementos musicales de culturas cercanas como Perú, Bolivia, norte de Argentina, norte de Chile, Ecuador y Colombia, desmarcando la música andina de sus márgenes geográficos y llevándola lejos de la práctica tradicional de las comunidades indígenas. Especialmente en Europa se desarrollará un fuerte interés por estas sonoridades mestizas y sin raíz indígena manifiesta. *Quilapayún, Inti Illimani, Violeta Parra, Víctor Jara, Illapu, Los Jaivas, Curacas, Kollahuara*, entre otros exponentes importantes de la llamada “Nueva Canción Chilena” grabarán sus primeras producciones tanto en Chile como en el extranjero (González, 2012).

También en el norte de Chile, el repertorio musical comenzó a abrirse puertas en los medios nacionales, como sucedió, por ejemplo, con el *Conjunto Folklórico de la Universidad del Norte* (1961 a 1980), quien se dedicó a difundir la música nortina de territorio chileno a través del canto grupal, la grabación de discos, presentaciones en Santiago y el primer montaje con música andina: el cuadro folklórico “Música del Desierto”, estrenado en 1966 en Antofagasta.

Así, la música nortina se transformó, depurando el sonido indígena tradicional original, adaptándose a los criterios de la música popular urbana de la época y transformando también las temáticas de sus letras, expresando en ellas compromiso social. De esta manera se conformaba una música “andina” urbana o “Nueva Canción” que, mezclando elementos de diversas culturas precolombinas y de países mestizos, resultaba atractiva para el público tanto nacional como internacional (González, 2012).

En la década de los 70, ya instalada la dictadura militar, la Nueva Canción Chilena y la Música Andina pasan a ser prohibidas. Una de las primeras medidas del gobierno militar fue emitir un bando, leído en cadena nacional de televisión, que prohibía la zampoña, el charango y la quena, por su vinculación simbólica al gobierno de la Unidad Popular (González, 2015).

Juan Fernández y Claudio Campos nos comentan:

*Yo no entendía por qué, de un minuto a otro, la música andina no se escuchaba en las radios, ni tampoco había grupos de la zona en la radio... hubo una estigmatización de las personas que tocaban charango y quena o zampoña. Se decía que eran unos revolucionarios, que no era una buena imagen para el gobierno. Pasaba lo mismo con las tradiciones, se hacían de forma escondida. Si estaban los militares, la hoja de coca había que esconderla. Había que hacerlo lejos de los pueblos. Algo habrá ocurrido que se estigmatizó mucho a las personas de este tipo. En cambio, la cueca se aceptaba. (Juan Fernández)*

*En tiempos de dictadura era complicado escuchar música andina, estaba*

*ligado a la resistencia. Yo tenía once años cuando fue el golpe militar: acostumbrado a salir a la calle a jugar, llega el 11 de septiembre de 1973 y me agarran para meterme a la casa. Se acabó la libertad como niño. Llevaron preso a un tío, a mí me llevaron preso también. Ya a los 14 años era un detractor total de la dictadura militar. No podíamos hacer nada, todo estaba prohibido y había el peligro de desaparecer. Nos convertimos en resistencia, en detractores, contra Pinochet. Pero hacíamos nuestra vida de jóvenes cuando podíamos, íbamos al club de jóvenes y tocábamos zampoña, sacábamos los temas de Illapu e Inti Illimani. En el tambo donde tocábamos desde los 15 a 20 años, de repente llegó el alcalde y nos dijo: "Se cierra este tambo porque es un antro de comunistas". Esto nos impulsó a leer, a aprender qué derechos estábamos perdiendo y, en lo musical, nos impulsó a tocar más. Ya conformados como Lakitas de Huarasiña, asistíamos a las protestas que tenían los profesores, íbamos todos los años al primero de mayo a tocar al sindicato de tripulantes. Cada 21 de diciembre tocábamos en el Monolito de la Escuela Santa María. Nuestra música se transformó en rebeldía, en lucha, en resistencia contra un sistema que no nos dejaba estudiar, ser personas, tener arte ni música ni ir a la universidad. Antes de eso la universidad era gratis. Despues no podías costear ir a la universidad, los trabajos eran péssimos, muy mal pagados. El tocar zampoñas, quena, charango se transformó en un acto de rebeldía contra el sistema que estábamos viviendo. A nivel nacional, Illapu, Inti Illimani, Quilapayún dejaron sus melodías grabadas, las que se difundieron ampliamente y fueron un referente para la resistencia.* (Claudio Campos)

*En la época de los 80 esto empezó a cambiar, empezaron de alguna forma a sonar en las radios, se hacían tambos o peñas folclóricas y empezaron a aparecer indicios de zampoña, de charango y tocaban temas de Illapu. Llegaba la CNI y todos a la pared. Mi madre no me quería dar permiso de ir a tocar a las peñas, porque te podían llevar preso y desaparecer. En esta época empezó a aceptarse más, hasta que llegó el plebiscito del 88 y empezaron a aparecer más grupos. (Juan Fernández)*

Esta no sería la primera vez que la música de raíz indígena sería fuertemente influenciada por las políticas de Estado: después de la guerra del Pacífico (1884), conflicto fronterizo que involucró a Chile, Perú y Bolivia, hubo un período de “chilenización” en la zona norte cuya influencia sigue presente en las fiestas patronales; por ejemplo, con la incorporación del concepto del trote en vez de **huayno** y con la interpretación de marchas como el Séptimo de Línea, el Himno Nacional, el Himno de Yungay y otras piezas similares, las cuales pueden interpretarse por conjuntos de lakitas y bandas de bronces.

## E) TRANSFORMACIONES: PRÁCTICAS METROPOLITANAS, EMERGER FEMENINO, LAKITAS DEL CENTRO Y SUR

El huayno es el género musical más utilizado en toda la región andina, por lo tanto presenta variaciones rítmicas y en instrumentación según su uso y localidad. Una importante transformación en la práctica lakita, es la introducción del ritmo sambeado en el huayno.

El concepto de *sambeado* es utilizado por los lakitas para definir una base rítmica semejante a la del caporal, o *sambo* caporal, diferenciándose del huayno tradicional antiguo tanto de Chile como de otras zonas andinas, en donde los sikuris y lakitas interpretan los huaynos con un bombo de sonido “parejo”, “a tierra” o “plano”. Ambas formas de interpretación mantienen en común el ritmo que se usa en el repique, o final de frase.

En el huayno parejo o a tierra, el bombo lleva la siguiente figuración rítmica:



Mientras que el ritmo sambeado, se puede interpretar de esta manera:



El primer registro fonográfico lakita en donde aparece un huayno con ritmo *sambeado*, corresponde al disco: *Lakitas Karpas de Jaiña: Música del Norte Andino*, del año 1992, bajo la dirección del caporal Jorge Gárate<sup>39</sup>. Esta innovación se instaló dentro del género, difundiéndose entre los grupos de lakitas desde los años 90 hasta la actualidad, siendo incorporada por la mayoría de las comparsas del norte, incluso para el acompañamiento de bailes religiosos y fiestas tradicionales, como también siendo ampliamente utilizada entre las nuevas agrupaciones del norte y de otras localidades del país. Otros grupos de la zona norte han incursionado en melodías superpuestas (polifonía) e, incluso, han incorporado más instrumentos como bajo eléctrico, congas y baterías electrónicas.

Claudio Campos, Juan Fernández y David Soza hacen hincapié en que, si bien las transformaciones son parte de una inevitable evolución y permiten que

<sup>39</sup> Mardones y Riff. 2011: 12.

la práctica perdure, es fundamental que estos cambios mantengan el respeto a la tradición de donde proviene la práctica de la zampoña en Chile, cuya antigüedad merece respetarse como herencia cultural ancestral.

Por ejemplo, Claudio Campos destaca la importancia de que el huayno con acentuación rítmica pareja se mantenga, incluso señalando que el *sambeado*, al tener una base rítmica diferente, no debiera llamarse huayno. También destacan el cuidado de la presentación personal, aspecto que en ocasiones no parece prioritario para los jóvenes lakitas, como Juan Fernández nos comenta:

*Yo he tenido esa lucha con los jóvenes, respecto de la presentación de los zampoñeros. Por ejemplo, la gente antiguamente guardaba su vestimenta especial para ir a tocar. Cuando hay que tocar y mostrar esto, uno siempre va con su vestimenta como corresponde. Es parte del respeto. Hay que educar en esto.*

Por otra parte, en la actualidad es posible apreciar un desarrollo significativo de las prácticas del siku en los centros metropolitanos de los países andinos. La migración de los herederos naturales de estas prácticas a los grandes centros urbanos ha permitido la masificación y proliferación de múltiples agrupaciones de sikus. En nuestro país este fenómeno comenzó en la década del 80, con la aparición de agrupaciones de lakitas en las capitales regionales de Atacama, Coquimbo, Valparaíso y Metropolitana de Santiago, las cuales fueron multiplicándose y consolidándose hasta el día de hoy.

Esta proliferación de agrupaciones de lakitas en las capitales regionales y en las metrópolis de los países andinos ha sido atractiva para las juventudes, quienes, en búsqueda del fortalecimiento de sus identidades culturales, han encontrado en esta práctica los valores culturales y comunitarios que fueron interrumpidos por los régimen militares durante el siglo XX.

Sin duda, la principal transformación que atraviesa la práctica lakita actualmente es que ha comenzado a hacer presencia a través de agrupaciones mixtas y también exclusivamente femeninas prácticamente en todas las regiones de Chile, desde Arica y Parinacota hasta la Región de Los Lagos. Esto debido a la migración de jóvenes cultores, quienes han llevado la práctica lakita a lo largo del país.

En las regiones, en donde la presencia de tradiciones propias de la cultura andina nortina es escasa, las agrupaciones de lakitas viven el sentido comunitario participando de las demandas sociales, convocatorias a marchas y concentraciones estudiantiles, ciudadanas, medioambientales y feministas, además de múltiples carnavales culturales. La música lakita, cargada de significado comunitario y de su cosmovisión, viene a llenar una necesidad simbólica de compartir en torno a un profundo sentido cultural. Así, las tradiciones propias del mundo andino son vividas en estas agrupaciones

del sur, a través ritos como la *challa*, la *pawa* y el *incensamiento* de sus instrumentos, los cuales se realizan antes de tocar o de emprender un viaje o al visitar a otras agrupaciones para celebrar sus aniversarios ofrendándoles su música y algunos regalos en comida o bebida, a la usanza nortina.

Juan Fernández y David Soza nos relatan:

*Lo predijo Tupac Amaru: "Seremos millones" y creo que a través de la música se ha logrado eso. La música tiene esa facilidad de entrar y abrirse paso, la gente está aburrida por ese constante apresuramiento... como que este tipo de música te hace mirar hacia la naturaleza y su equilibrio. Yo veo que la música tiene un sentido de fiesta, de tradición con la Tierra, de estar al lado de los grandes ritos... Pero en la metrópolis acompaña a los temas sociales, yo lo he visto así... está acompañando al pueblo en sus luchas. Lo encuentro genial, es una apertura. Los que tocan zampoña nunca se han perdido en la vida. (Juan Fernández)*

*Es genial que se pueda expandir el aprendizaje, más aún el de cómo hacer una comparsa, eso significa que tiene que haber alguien que haya vivido todo lo de estar en una comparsa. Por ejemplo, tiene que haber un director que vaya llevando las melodías. ¿Por qué no difundir esta música? Hoy en día la zampoña tiene una cercanía a los movimientos sociales, estudiantiles, la juventud, la defensa del medio ambiente: yo no lo he vivido así, pero me parece válido que se haga. Yo, además, llevaría a los lakitas del sur a apuntar a otro lado, a otros contextos, como a una festividad, a las tradiciones, a los rituales que se hacen cotidianamente, como por ejemplo acompañar en funerales. (David Soza)*

Junto con estas transformaciones, también las mujeres comienzan a darle cabida a su interés musical de participar como instrumentistas. Al respecto, es importante observar que las desigualdades de género han sido transversales tanto en etnias como en clases sociales. Ya sea por influencia de la tradición ancestral indígena o por la herencia del catolicismo, tradicionalmente en las comunidades andinas el rol de mujeres y niñas se restringe a los espacios relacionados con lo doméstico, lo reproductivo y el cuidado de la familia, mientras que para los hombres están a disposición las actividades de representación política, participación en espacios públicos, tareas de producción y también la ejecución musical. La presencia de las mujeres en el contexto musical ha estado relegada al baile y al canto, mas su participación como instrumentistas frecuentemente ha sido cuestionada como una transgresión de las tradiciones culturales ancestrales. Esto sucede en toda la región andina latinoamericana, sobre todo en comunidades más aisladas del altiplano. Pese a esto, la mujer se ha abierto paso en la sociedad y también

dentro de la música andina.

Existen antiguas creencias andinas, como que la mujer no debe soplar sikus porque podría sufrir esterilidad o dificultades para amamantar, que debe guardar su soplido para el espacio interno, para avivar el fogón y alimentar a la familia. El hombre, en cambio, es quien vive más conectado con el exterior y la mujer al soplar en el espacio externo pondría en riesgo la prosperidad de la familia y el equilibrio de la comunidad (Vega, 2012).

Si bien estos argumentos han estado arraigados en el pensamiento andino durante generaciones, hay evidencias históricas de que en tiempos prehispánicos las mujeres también participaban de actos importantes ocupando cargos públicos como sacerdotisas, siendo despojadas de su participación en estas áreas con la llegada del colonialismo, el catolicismo, la censura de la religiosidad indígena y la imposición de los roles de género (López, 2020).

Estas creencias, que también se han transmitido a través de las mismas mujeres haciéndolas desistir de sus deseos de tocar, han ido perdiendo fuerza con los años y con la inevitable incorporación de la mujer a la vida laboral y universitaria. Claudio Campos nos cuenta que algunos grupos antiguos, como por ejemplo los *Lakitas Hijos de Huarsañi*, con más de 37 años de trayectoria, son muy apegados a las raíces de la tradición lakita, manteniendo características originales como, por ejemplo, el *toquío* tradicional antiguo del bombo con ritmo *parejo* y no *sambeado*, su vestimenta formal y también cerrándose a la idea de la incorporación de las mujeres a la fila, mientras que los antiguos maestros de quienes ellos aprendieron no acepten estas modificaciones.

En este sentido, Claudio Campos hace hincapié en el respeto que todos quienes cultivan la música lakita deben tener al momento de estar practicando una música de origen tradicional, ancestral.

También nos relata su experiencia entre resistencias y transformaciones, siendo el primer profesor que formó un grupo de lakitas de niñas dentro del programa municipal “Revitalización de las Comparsas de Lakitas en las Escuelas de Iquique”:

*En la Escuela Javiera Carrera, de niñas solamente, yo dije que no podía enseñar lakita, porque los lakitas son hombres. El profesor Mercado me dijo que tenía que enseñarles. Yo no fui de muy buena gana en un comienzo, porque mi referente, don Julián... ¿qué me iba a decir? Finalmente le enseñé a las niñas, formamos un conjunto llamado Imilla Kori (niñas de oro), eran buenas pa' soplar!, espectaculares, vestidas con faldas celestes, blusas de colegio, todos querían conocerlas. Eran el único grupo de niñas*

*de las escuelas. No existían las niñas en conjunto de lakitas. Tocaron en la escuela y luego desaparecieron. Aunque lo inicié con resistencias, me siento orgulloso de cómo ellas tocaban, aprendían, y soplaban tan bien. Después las Lakitas Ñañapura fueron el primer conjunto de mujeres adultas en Iquique.*

Pese a las resistencias del contexto, dentro de la última década, los grupos de lakitas más jóvenes y de origen exclusivamente masculino han avanzado hacia la incorporación de mujeres en sus filas, conformándose como agrupaciones mixtas. David Soza nos relata:

*En el tiempo que estuve en los Contrapunto, viví eso de la incorporación de mujeres. En ese tiempo me tocó conocer a la Clara, ella iba a los ensayos y, en ese tiempo, se le rechazó por temas machistas, los niños pensaban que a sus parejas esto les podría chocar. En ese tiempo, ella empezó a insistir en que la mujer podía tocar con hombres. Después se incluyeron mujeres, se pensó en que por qué tiene que ser solo de hombres los lakitas, si son aportes y le pueden dar otro pensamiento, porque el pensamiento de la mujer no es el mismo que del hombre y al haber estos dos pensamientos es como más completo incluso. Te aporta otra visión del conjunto. Cosas que una mujer puede ver y un hombre no. Se empezó a incluir de a poco y, al día de hoy, pueden ir mujeres al ensayo de los Contrapunto y aprender. Hay como seis que van con frecuencia y tres son de planta fija para los contratos. Antes no se pensaba que una mujer podía tocar y eso cambió. Los tiempos eran distintos.*

*Los Lakitas del Carmen de Conchi Viejo* han sido pioneros en la incorporación de mujeres zampoñeras a una agrupación de gran antigüedad, como es la suya, con 34 años de trayectoria. Ellos, de manera generosa y respetuosa, han integrado aproximadamente de ocho a diez mujeres sopladoras, así como muchos varones cultores del sur, quienes participan desde hace algunos años tocando anualmente para la Festividad de la Virgen del Carmen de Conchi Viejo. Juan Fernández, fundador y director de la comparsa, nos cuenta:

*Yo me crié con un sistema machista, en el cual se considera que los hombres, por diseño, por huesos, por altura, son la parte “dura” y la mujer está para temas más “livianos”. Pero en el tema musical, para mí es fantástico que hayan ingresado. Yo siempre tuve temor de que a las mujeres músicas se les faltara el respeto, los músicos son “lanzados”, por cuestiones del trago y la convivencia. Todo esto se quebró cuando llegó Evelyn y Clara<sup>40</sup> a integrarse a la fila y el respeto que la fila mostró hacia ellas fue genial, todo lo que tenía como teoría se fue al tacho de la basura. Yo nunca había*

<sup>40</sup> Clara Vega y Evelyn Sepúlveda, ambas profesoras de música, multiinstrumentistas y lakitas.

*visto un grupo de zampoña de mujeres, el primer grupo que vi fue el grupo de Cupo, aproximadamente en el año 2008, Sumaq Tiyana. La impresión fue que sonaban bien, hermoso, los temas y las picadas eran iguales, no había grandes diferencias. No hubo resistencias en el público general, tal vez sí de otras mujeres.*

En los últimos 20 años, las mujeres comenzaron a formar conjuntos de lakitas exclusivamente femeninos con la motivación de generar espacios seguros y cómodos, donde la dinámica interna fuera exenta de discriminación y les permitiera también visibilizar las problemáticas de género. Las cultoras coinciden en que la dinámica femenina tiene algo especial, donde el apoyo mutuo y la sororidad se viven, por ejemplo, compartiendo el cuidado de los hijos durante los ensayos, entre otros aspectos que se dan en confianza femenina.

Dentro de los grupos femeninos más antiguos aún vigentes, está *Lakitas Sumaq Tiyana*, del pueblo de Cupo, ubicado en la precordillera de Calama. Esta agrupación se formó aproximadamente en el año 2003, y grabaron su primer disco el año 2008<sup>41</sup>. En el año 2012, las *Lakitas Matriasaya* de la ciudad de Valparaíso, formadas con el apoyo de profesores oriundos del norte grande, grabaron su primer disco, siendo estos los dos trabajos fonográficos de grupos femeninos de lakitas que se conocen hasta ahora.

Actualmente en el Norte Grande existen varias agrupaciones femeninas de lakitas activas, quienes participan por contrato o por invitación, en diferentes instancias relacionadas a las tradiciones de la zona, tanto en las ciudades como en los pueblos de quebradas y precordillera: fiestas patronales, celebraciones en comunidades, acompañando a bailes religiosos, cumpleaños, matrimonios, encuentros de Lakitas, entre otras. Al vivir la práctica en su contexto originario y contra toda resistencia, estos grupos femeninos destacan que debido a su humildad y respeto por las tradiciones propias de la identidad local, han sido respetadas y bien recibidas tanto por las comunidades, como también por sus compañeros varones, con quienes comparten apoyo y aprendizaje.

La incorporación de la mujer viene a resignificar y recrear las expresiones culturales del mundo andino, como son los principios de la reciprocidad, dualidad (día/noche, mujer/hombre, *arka/ira*, pasado/futuro) y complementariedad a través de la música. Sin embargo, aún con estas transformaciones y con la creciente apertura ante su participación, las problemáticas y manifestaciones de violencia machista simbólica o encubierta y las resistencias a su trabajo

<sup>41</sup> Información obtenida en conversación con Sara Berna, fundadora del conjunto y activista de la comunidad de Cupo.

<sup>42</sup> Desde el año 2020 existe la Red Latinoamericana de Mujeres Sikuris, espacio femenino dedicado a reflexionar y compartir experiencias entre colectivos de mujeres dedicadas a la música andina.

musical son parte de la realidad y reflexión constante entre mujeres zampoñeras de toda Latinoamérica<sup>42</sup>, quienes comparten los desafíos propios de ser constructoras de una tradición de mujeres sopladoras, lo cual implica lograr un buen nivel técnico-musical a la vez que una participación integral al interior de una tradición que históricamente ha sido masculina (Paucar, 2013).

En ámbitos citadinos, en donde la presión del machismo ha ido decayendo y la relación con la tradición no es tan estrecha, las mujeres se han incorporado a nuevas agrupaciones tanto femeninas como mixtas. Estas últimas son las más abundantes, siendo cada vez menor la cantidad de grupos exclusivamente masculinos. La transmisión de la práctica también se ha transformado con esto, ya que las mujeres ahora también desempeñan la función de enseñar a integrantes nuevos en sus agrupaciones. Del mismo modo, los grupos del norte han comenzado a invitar a sus filas a algunos miembros de comparsas del sur de manera transitoria - hombres y mujeres -, para participar de festividades en pueblos y encuentros de lakitas, dando cuenta de una fraternidad lakita que se ha ido expandiendo y abriendo, permitiendo la transmisión y el diálogo entre la tradición, sus permanencias y transformaciones.



## II. INTRODUCCIÓN A LA PRÁCTICA DEL SIKU

En este capítulo profundizaremos en los aspectos técnicos para aprender a interpretar el siku. En las siguientes páginas podrás encontrar una serie de ejercicios que facilitarán el proceso de aprendizaje de la zampoña, preparando a los estudiantes para la interpretación del repertorio.

Cada actividad cuenta con una descripción y sugerencias para su implementación con los estudiantes, las cuales están redactadas en un lenguaje directo, hablándole a los niños. Sin embargo, los guías y docentes son libres de incorporar adecuaciones pedagógicas y otras formas o juegos de su impronta personal, que consideren pertinentes para potenciar la transmisión y práctica de estos saberes.

### A) TÉCNICA PARA LA EJECUCIÓN DEL SIKU

Como vimos en los capítulos anteriores, el siku se define como un aerófono de soplo y filo formado por una serie de tubos monófonos contiguos sin canal de insuflación. Es, por tanto, una hilera de tubos cerrados en un extremo y abiertos en el otro, siendo este el único orificio (embocadura) en donde se crea la turbulencia que hará vibrar la columna de aire, provocando así el sonido de cada tubo.

Posee diversas formas y tamaños, haciendo únicamente una escala diatónica. Esta escala se encuentra repartida entre dos partes complementarias: *ira* y *arka*, o *primera* y *segunda*, las cuales, al sonar alternadamente, lograrán tocar todas las notas de la escala.

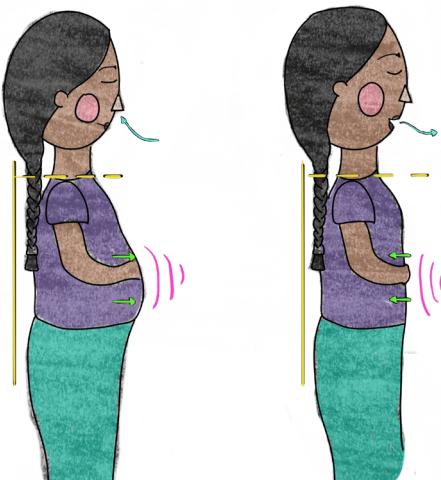
#### Respiración

Para tocar un instrumento de viento, es imprescindible tomar conciencia de nuestra respiración y de nuestro cuerpo.

Cuando respiramos utilizamos distintas partes de nuestro cuerpo<sup>42</sup>, las cuales corresponden al sistema respiratorio y también a nuestros músculos. En estos ejercicios pondremos especial atención en las zonas de la boca, espalda, el abdomen, las costillas y los hombros.

¿Has sentido que después de correr tu respiración se agita?, ¿cómo es esa respiración?, ¿es rápida, subiendo los hombros cada vez que tomas aire? Al respirar subiendo los hombros y además rápidamente, podemos ocasionarnos una **hiperventilación**, la cual produce una sensación de mareo.

Ya que para tocar la zampoña necesitaremos respirar mucho y a veces rápidamente, es importante que aprendamos a usar una respiración más profunda. Para esto vamos a respirar usando la musculatura de nuestro abdomen, inflando nuestra caja torácica, abdomen y costillas, como si fuera un globo. De esta forma, nos ayudaremos con nuestro cuerpo, incorporando otros músculos que aumentarán nuestra capacidad de aire y nos permitirán tocar sin hiperventilarlos y sin cansarnos, consiguiendo un mejor sonido. La llamaremos: **respiración costodiafragmática**.



El **diafragma** es un músculo que rodea nuestro cuerpo y empuja el contenido del abdomen y los órganos del sistema digestivo. Al inspirar, el **diafragma** se mueve hacia abajo y las **costillas** se expanden, dando más espacio a los pulmones para llenarse de aire.

Practicaremos la respiración costodiafragmática con estas actividades. Antes de empezar, realiza estiramientos con tu cuerpo. Es importante que en todo momento tu cuerpo se sienta activo pero relajado, sin sentir dolor, ni pensar demasiado. **Comencemos:**

<sup>42</sup> Puedes invitar a los niños a mencionar las partes del cuerpo que participan en la respiración, por ejemplo: nariz y boca, tráquea, bronquios, pulmones, caja torácica, diafragma, abdomen, costillas.



### **Actividad 1**

1. Ponte de pie o siéntate, procurando que tu espalda esté derecha.
2. Pon una de tus manos sobre tu abdomen y la otra por detrás sobre tu espalda.
3. Tose suavemente.
4. ¿Sientes el movimiento en esta zona?
5. Ahora que ya tienes conciencia de cómo se mueve esta zona, intenta moverla usando tu respiración, pero sin toser.
6. Comenta las sensaciones que pudiste experimentar con este ejercicio.

### **Actividad 2**

1. De pie o sentado, cruza tus brazos y con cada mano toca el hombro contrario.
2. Presiona suavemente tus hombros para evitar que se levanten.
3. Inspira lentamente por la boca.
4. Siente cómo se expande la respiración en las costillas y la zona de la espalda.
5. Comenta las sensaciones que pudiste experimentar con este ejercicio.

### **Actividad 3**

1. Siéntate en tu silla procurando que tu espalda esté derecha, pero relajada.
2. Pon tus manos sobre tu abdomen.
3. Cuidando de no levantar tus hombros, inspira por la boca y llena tu abdomen como si inflaras un globo.
4. Siente cómo toda tu caja torácica está inflada y retén el aire durante cinco segundos.
5. Para exhalar, articula un sonido “tss”, como si desinflaras un globo. Exhala lentamente.
6. Comenta las sensaciones que pudiste experimentar con este ejercicio.

## Emboquilladura

Ahora eres más consciente de cómo respiras, de cómo se siente tu respiración y de cuáles sensaciones corporales sentiremos al momento de tocar zampoña. Ya estás preparado/a para aplicarlo al instrumento.



Como todo instrumento aerófono, para producir el sonido ideal es necesario realizar una correcta *emboquilladura*. La *emboquilladura* es la forma en que ponemos nuestra boca en contacto con el instrumento para hacerlo sonar al exhalar.

Al soplar la zampoña, ocasionalmente puedes experimentar sensaciones como tensión en los labios o la cara, ya que estarás usando estos músculos de una forma en que no acostumbramos a usar.

Haremos el siguiente ejercicio para preparar nuestro cuerpo, rostro y boca antes de tocar la zampoña:

### Actividad 1

1. Realiza suaves masajes en tu rostro con ambas manos. Haz pequeños toques con las yemas de tus dedos para presionar cada zona de tu cara y también masajea tus mejillas, mentón y frente.
2. Trino de labios: realiza un sonido de “brrrr”, haciendo vibrar tus labios. Deja que el aire salga naturalmente, sin cantar una nota en específico.
3. Realiza estiramientos de tu cuello, moviendo lentamente tu cabeza en forma circular y luego los hombros en forma circular, en ambos sentidos.

### Actividad 2

1. Sostén la zampoña frente a tí, con el tubo más largo hacia tu derecha y el tubo más corto hacia la izquierda.
2. Luego, apoya tu labio inferior sobre la pared del tubo más cercana a tu boca, manteniendo la zampoña de manera vertical a tus labios.



3. Para soplar, inhala llevando el aire hacia tu abdomen y exhala desde una contracción abdominal al mismo tiempo que sueltas el aire diciendo la sílaba “tú”. Imagina que estás lanzando una pepita con tu boca.

4. Intenta mantener el sonido hasta que se te acabe el aire. Recuerda no levantar los hombros.

5. Cometen con sus compañeros/as qué sensaciones físicas han podido experimentar luego de realizar los ejercicios: ¿sentiste mareo o cansancio?, ¿cómo se siente tu boca?, ¿qué pasó con tus hombros?, ¿qué sucedió con tu abdomen al respirar?

- Sugerencia: pueden realizar esta actividad cuántas veces lo deseen, con distintas duraciones de sonido, las que pueden ser predeterminadas por el/la guía.

## B) DIAGRAMA TRENZADO

Como ya saben, nuestro siku se compone de dos hileras, ambas de ocho tubos. La *primera*, o *ira*, tiene sus tubos de ambos extremos de color morado, mientras que la *segunda*, o *arka*, tiene sus dos tubos extremos de color blanco.

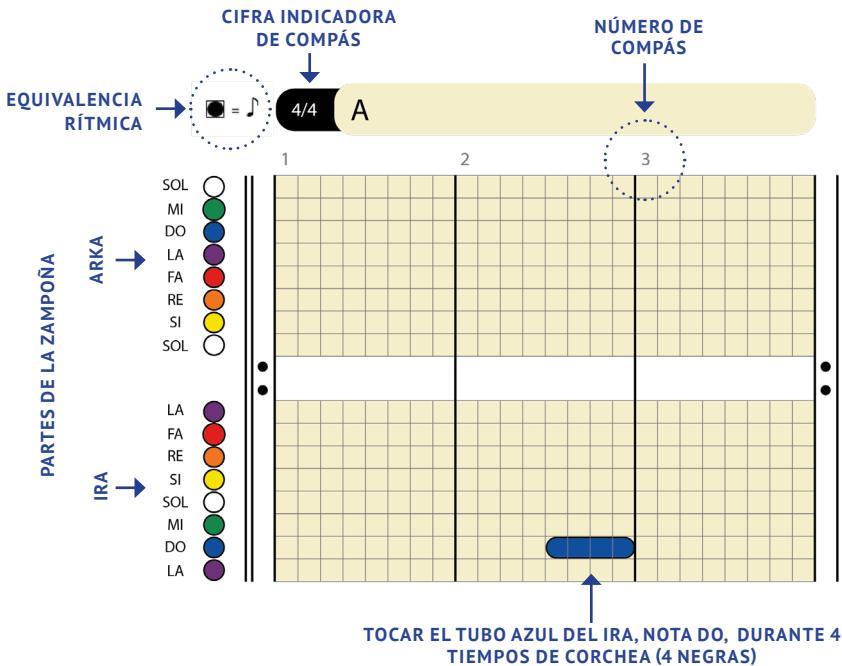
Cada tubo posee un color diferente que corresponde a una nota musical. Esto nos ayudará visualmente a reconocer la nota que deseemos tocar. Para facilitar el acompañamiento con instrumentos armónicos que optativamente podrán ser tocados por los estudiantes, y también para mayor comodidad a la hora de cantar, estas zampoñas están en la tonalidad de *do mayor* o *la menor*, dependiendo del tubo en el que se comience la escala.

Para facilitar la lectura de los estudiantes, las actividades y posteriores repertorios se presentarán a través de un *diagrama trenzado* diseñado para trabajar en parejas, en donde están graficadas las notas y sus duraciones. Este *diagrama trenzado* aparecerá solamente en el *Libro para estudiantes*, mientras que en el *Libro para guías* este contenido se presentará en forma de partitura, con indicaciones rítmicas y acordes para acompañar con instrumentos de percusión y armónicos.

El *diagrama trenzado* es similar a un *piano roll* o *rollo de piano*: artefacto parecido al de las cajitas musicales y los organillos, el cual se utilizaba para reproducir la música de piano de manera automática, es decir, sin un pianista. Para este caso, este “rollo” aparece desplegado de forma horizontal, sobre una imagen cuadriculada que servirá para visualizar los compases y sus tiempos. En el diagrama se presenta también la cifra indicadora de compás, o metro, junto a las partes del siku, *arka* e *ira*, las cuales se ubican una sobre otra de manera independiente.

Frente a cada parte del siku se encontrarán circunferencias de colores que corresponden al tubo/nota que cada participante deberá ejecutar. La longitud de estas circunferencias indicará la duración de la nota: a mayor longitud, mayor duración del sonido. Los recuadros vacíos indicarán tiempos de silencio, o de espera, mientras que el/la compañero/a toca el tubo que le corresponde.

#### Elementos del diagrama trenzado:



De esta forma, los integrantes de una pareja pueden compartir un mismo libro para ejecutar cada uno sus sonidos cuando aparezcan las notas de colores en su sección, mientras observan y esperan que su compañero toque su parte, construyendo entre ambos una misma melodía a través de la práctica trenzada y complementaria del siku.



## 54 ZAMPOÑA DE COLORES - PRÁCTICA DEL SIKU EN EL AULA

### Actividad 1

La siguiente actividad servirá para comprender cómo se escucha un sonido trenzado.

El curso se dividirá en dos grupos: color azul y color rojo. Cada grupo de estudiantes leerá las sílabas de su color, formando una oración en conjunto con el curso, de manera trenzada:

**“La zampoña es un instrumento de viento”.**

Practiquen la oración varias veces, hasta que suene más fluidamente.

### Actividad 2

La siguiente actividad servirá para que los estudiantes se conecten con la complementariedad y el apoyo mutuo que implica la práctica de la zampoña:

1. Forma una pareja con algún compañero/a.
2. Mírense durante algunos minutos.
3. Señalen las características externas que tienen, como por ejemplo: color de ojos, color de pelo, estatura, género, etc. ¿Son diferentes entre ambos?
4. Señalen las características internas que tienen, como por ejemplo: cantidad de órganos, huesos, sistemas, sentimientos, pensamientos, etc. ¿Son diferentes entre ambos?

Del mismo modo en que las personas somos distintas en algunas cosas, pero iguales en otras, necesitamos los unos de los otros para vivir. Así, la zampoña, entre sus dos partes distintas, puede formar una sola melodía.

### Equivalencias rítmicas:

Para facilitar la lectura, tanto en las actividades como en el repertorio, se especificará la equivalencia rítmica, encontrándose estos dos casos:



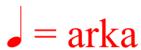
La unidad de tiempo más pequeña será una circunferencia que ocupará el espacio de un solo recuadro. Este círculo de un tiempo será equivalente a la duración de una negra, lo que significa que el círculo que ocupe dos recuadros será equivalente a una blanca y así sucesivamente.



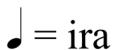
En este caso, la unidad de tiempo más pequeña está representada por una circunferencia de un tiempo equivalente a la duración de una corchea.

## C) EJERCICIOS

A continuación se presentan 13 ejercicios para la práctica del siku en parejas, utilizando el diagrama trenzado. Los ejercicios aumentarán gradualmente su dificultad y servirán para introducir a los niños en la interpretación del repertorio que se encuentra al final de este libro.



En este *Libro para guías* encontrarás las actividades en forma de partitura, en donde las notas de color negro corresponden a la *primera* o *ira*, y las de color rojo corresponden a la *segunda* o *arka*. En el *Libro para estudiantes*, las actividades se encuentran en forma de diagrama trenzado.



### Ejercicio 1: Exploración de cada nota

A continuación, tanto *arka* como *ira* ejecutarán al mismo tiempo la nota “la”, correspondiente al color morado, contando 4 tiempos. Posteriormente haremos lo mismo con los colores restantes, explorando el sonido de cada tubo de nuestras zampoñas<sup>43</sup>.

Ya te habrás dado cuenta de que algunos tubos son del mismo color, pero de distinto tamaño. Esto significa que es la misma nota, pero ubicada en distintos registros de octava. Por ejemplo, el tubo morado del *ira* o *primera* corresponde a un La 3, mientras que el tubo morado del *arka* o *segunda*, corresponde a un La 4, siendo este último más grave que el anterior.

### Ejercicio 2: Octavas y figuraciones rítmicas en 4/4

Ahora soparemos la nota La, de color morado, en un compás de 4/4. Comenzaremos tocándola durante cuatro tiempos o cuatro negras, luego dos tiempos o dos blancas, y luego en un tiempo largo o una redonda, siguiendo nuestro diagrama.

A musical staff in G clef and 4/4 time signature. It shows a sequence of notes: a red eighth note (representing 'ira'), followed by four black eighth notes (representing 'arka'), then two black sixteenth notes, another red eighth note, and finally a red quarter note (redonda).

<sup>43</sup> Sugerencia: Para hacerlo más entretenido se pueden hacer juegos como, por ejemplo, que todo el curso sople el mismo tubo la mayor cantidad de tiempo posible y ver quién es el último que queda soplando hasta el final.

### Ejercicio 3: Octavas y figuraciones rítmicas en 3/4

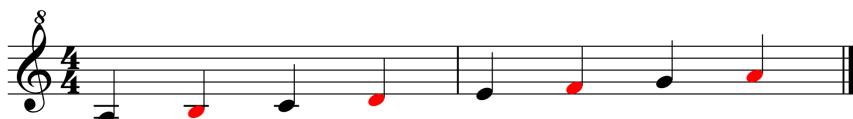
Esta vez realizaremos un ejercicio similar, pero en un compás de 3/4, en donde la figuración rítmica de menor valor es la corchea. Primero soparemos la nota Do en seis tiempos de corchea, luego en tres tiempos de negra, luego en dos negras con punto y finalmente en un tiempo de blanca con punto.



### Ejercicio 4: Escala trenzada

En el *diagrama trenzado* están representadas ambas hileras del siku: abajo *ira* y arriba *arka*. Cada una de ellas tiene a su vez designada una línea en donde se ubican los colores o notas que deben ejecutarse con su respectiva duración. Cada participante deberá tocar los colores que se indican en su parte, ya sea *arka* o *ira*. Desde ahora debes tener en cuenta que mientras *arka* o *ira* ejecutan su línea, la otra hilera esperará en silencio, provocando la característica *trenzada* de las melodías.

Esta vez ejecutaremos la escala diatónica de La menor. Comenzaremos soplando desde el tubo morado más largo de *ira* e iremos alternando entre ambas hileras las notas de esta escala. Ten en cuenta que al alternar las notas de la escala, el *ira* comenzará en su primer tubo (morado = La), y el *arka* le responderá desde su segundo tubo (amarillo = nota Si). Así iremos armando la escala de manera ascendente, subiendo desde el tubo más largo (grave) hacia el más corto (agudo).



### Ejercicio 5: Escala ascendente

Esta vez el diagrama nos vuelve a indicar un compás de 4/4, pero los círculos que anteriormente llenaban el espacio de un solo recuadro indicando una negra, ahora son más alargados, lo que corresponde a una duración de 2 tiempos de negra, es decir una blanca.

Ejecutaremos entonces la escala de La menor, siguiendo el diagrama.



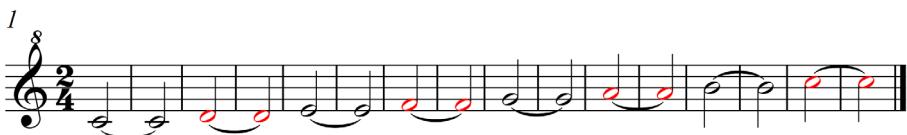
### Ejercicio 6: Escala descendente

Esta vez el diagrama indica una cifra de compás de 3/4, y los colores ocupan toda la duración del compás, es decir 3 tiempos de negra. Esto corresponde a una blanca con punto. La escala musical no va subiendo desde los tubos largos hacia los cortos, sino que es al revés: estamos frente a una escala *diatónica descendente*.



### Ejercicio 7: Notas ligadas

Ahora tocaremos la escala de Do mayor, que comienza desde el tubo azul de *ira* hasta el tubo azul del *arka*, es decir, de Do a Do. Utilizaremos un recurso nuevo: la *ligadura*. Esta se usa para indicar que la duración de una nota necesita traspasar la barra de compás, uniéndose con la figura rítmica siguiente. En este ejemplo seguiremos un compás de 2/4, donde la blanca del compás se ligará a la del siguiente, sumando una duración de redonda por cada nota.



### Ejercicio 8: Arpegios

Usando la misma escala de Do mayor, tocaremos las notas formando tríadas, o grupos de tres notas, tocando arpegios desde cada una de las notas de la escala. Tocaremos estos grupos de tres notas, de manera ascendente y luego devolviéndonos de manera descendente. En el *diagrama trenzado*, pon atención a los recuadros vacíos ya que estos indican que durante ese tiempo debes guardar silencio.



The musical notation consists of two staves of five-line staffs. The first staff begins with a treble clef, a 'G' key signature, and a '3/4' time signature. It contains eight measures, numbered 1 through 8. Measures 1-4 feature eighth-note patterns primarily in black ink. Measures 5-8 introduce red ink, with some notes in measure 5 being red eighth notes and others black sixteenth notes. The second staff begins with a treble clef, a 'G' key signature, and a '3/4' time signature. It contains eight measures, numbered 9 through 16. Measures 9-12 are mostly black ink, while measures 13-16 are mostly red ink.

### Ejercicio 9: Pentacordios con barra de repetición

Ahora ejecutaremos las primeras 5 notas de la escala de Do mayor, o su pentacordio compuesto por las notas: Do, Re, Mi, Fa, Sol.

Luego vamos a transportar el pentacordio, de manera ascendente, a cada una de las notas de la escala de Do mayor. Así, el segundo pentacordio que tocaremos comenzará en la nota Re (Re, Mi, Fa, Sol, La). Además haremos uso de un recurso de la escritura musical llamado *barras de repetición*, las cuales se dibujan con dos puntos negros y dos barras, para indicar que el ciclo se vuelve a repetir.

The musical notation consists of four staves of five-line staffs. All staves are in treble clef and 2/4 time. The first staff (measures 1-8) and the fourth staff (measures 31-38) are identical to the first staff of the previous exercise. The second staff (measures 12-19) and the third staff (measures 23-30) show the progression of the pentatonic scale from Re to La. Each staff concludes with a double bar line and repeat dots, indicating a loop back to the beginning of the cycle.

## Ejercicio 10: Pentacordios con barra de repetición y casillas

Este ejercicio es similar al anterior, en donde agregaremos un salto melódico (intervalo de quinta) al final de cada pentacordio.

Además, haremos uso de otro recurso de la escritura musical, que nos será muy útil para hacer la lectura más sencilla: las casillas, las que se grafican con una línea y un número sobre los compases. Se utilizan cuando hay repeticiones pero no son exactamente iguales: primero se toca normalmente hasta la barra final de repetición, luego vuelves a comenzar y, al llegar a la zona delimitada por la 1<sup>a</sup> casilla, debes saltar hacia donde aparece el símbolo de 2<sup>a</sup> casilla.

## Ejercicio 11: Repiques

Para finalizar las actividades dedicadas a la interpretación del siku, realizaremos un ejercicio para practicar el *repique*. El *repique* corresponde a un juego entre *arka* e *ira*, las que alternan sus sonidos de una forma muy particular, indicando el final de una frase o de una canción. El repique se utiliza al tocar *huaynos*<sup>44</sup> y, aunque puede tener variaciones, siempre es similar y muy reconocible al oírlo.

Esta práctica la realizaremos en tres versiones de repique:

<sup>44</sup> El huayno (en quechua) es un género musical propio de la región andina que se extiende a lo largo del Perú, el occidente de Bolivia, el norte de Argentina y el Norte Grande de Chile.



**60** ZAMPOÑA DE COLORES - PRÁCTICA DEL SIKU EN EL AULA

**a) Repique seco:** En este repique, las zampoñas homologan el ritmo del bombo para los cierres de cada frase, tocando *arka* e *ira* simultáneamente.

A musical score for piano, page 8, featuring ten measures. The key signature is A major (no sharps or flats). The time signature is common time (indicated by 'C'). The music consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notes are primarily eighth notes, with some sixteenth-note patterns and rests. Measure 1 starts with a half note in the bass. Measures 2-4 show a repeating pattern of eighth notes in the treble and bass. Measures 5-7 continue this pattern. Measures 8-10 introduce more complex rhythms, including sixteenth-note patterns and rests.

A continuación, realizaremos los siguientes repiques de forma lenta, comenzaremos con los valores rítmicos más extensos (de blanca), para ir acelerando en un pulso medio de negra, hasta llegar a su versión real en pulso de corcheas.

**b) Repique simple:** Este repique lo inicia *ira* y en su final se ralentizan los valores de las figuras rítmicas.

Musical score for piano, page 5, measures 8-10. The score consists of two staves. The top staff starts with a dynamic of  $\frac{8}{8}$  time signature, treble clef, and a key signature of one sharp. The bottom staff starts with a dynamic of  $\frac{8}{8}$  time signature, treble clef, and a key signature of one sharp. Measure 8 begins with a half note on the first line of the top staff, followed by quarter notes on the second line, third line, and fourth line. The bottom staff has a whole note on the first line. Measure 9 begins with a half note on the first line of the top staff, followed by quarter notes on the second line, third line, and fourth line. The bottom staff has a whole note on the first line. Measure 10 begins with a half note on the first line of the top staff, followed by quarter notes on the second line, third line, and fourth line. The bottom staff has a whole note on the first line.

**c) Repique doble:** En cambio, este repique lo inicia *arka* y sus valores rítmicos no se ralentizan hacia el final, sino que se mantienen parejos.

Musical score for piano, page 5, measures 8-10. The score consists of two staves. The top staff uses a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains six measures of music. The bottom staff uses a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains four measures of music. Measures 8 and 9 are identical in both staves, featuring eighth-note patterns. Measure 10 begins with eighth-note patterns in both staves, followed by a repeat sign and a section of sixteenth-note patterns.

## Ejercicio 12: Crea tu propio diagrama trenzado

Junto al *Libro para estudiantes* se entregarán algunas copias en blanco de un *diagrama trenzado* para realizar este ejercicio, el cual consiste en colorear y crear su propia melodía trenzada.

1. Pinta los tubos de *arka* e *ira* con los colores que correspondan.
2. Usando los colores de las notas que correspondan a los tubos, puedes llenar los recuadros indicando el sonido que quieras que suene. Utiliza las duraciones que vimos en los ejercicios anteriores.
3. Ten en consideración que *arka* e *ira* no deben sonar al mismo tiempo, sino de forma alternada: cuando suene *arka*, *ira* esperará en silencio y viceversa.
4. Puedes ir probando los colores con tu zampoña, para asegurarte de que están sonando como tú quieras.
5. Al finalizar la pareja de sopladores/as puede intercambiar su diagrama trenzado con otra pareja.

## Ejercicio 13: Reflexión

En esta sección invitamos a reflexionar sobre la práctica y a construir un diálogo de aprendizaje con los estudiantes. Esta actividad puede realizarse en el pizarrón en conjunto con el curso.

Algunas preguntas como propuesta:

- ¿Qué sentiste en tu cuerpo al soplar la zampoña? Comenta tus sensaciones.
- ¿Quién comenzaba los ejercicios generalmente? ¿*Arka* o *ira*?
- ¿Qué características tienen las melodías que hemos ejecutado? ¿Se forman patrones o secuencias? ¿Recuerdas alguno?
- ¿Qué sentiste al necesitar a otro/a compañero/a para armar una melodía?
- Escribe dentro de un círculo en el pizarrón los conceptos que consideres necesarios para tocar zampoña de forma trenzada. Ejemplos de conceptos: comunicación, compañerismo, etc.

### III. REPERTORIO

En este capítulo presentamos once temas para tocar con el grupo/curso, una vez que hayan completado las actividades anteriores.

Nuevamente, las notas de color negro corresponden a las notas de la *primera* o *ira*, y las de color rojo a la *segunda* o *arka*.

Cada tema del repertorio incluye:

- Reseña del tema.
- Partitura con melodía para *arka* e *ira*.
- Acordes para acompañamiento armónico.
- Patrón rítmico para acompañamiento de percusión.
- Letra de la canción (cuando corresponda).

En el *Libro para estudiantes*, cada canción se grafica a través de un *diagrama trenzado* y se indican los siguientes pasos para que los niños puedan comenzar con la práctica:

**Sigue las instrucciones a continuación e indica a tu guía si tienes dudas:**

1. Utiliza este libro para leer junto con tu pareja de zampoña, mientras ambos/as van tocando los colores y tubos que les correspondan.
2. Cada uno/a deberá elegir si tocará *ira* o *arka*.
3. Cada uno/a deberá leer la línea de su zampoña, ya sea *arka* o *ira*.
4. Toca el tubo correspondiente al color que se indica en el diagrama.
5. Fíjate que hay colores más largos y más cortos, esto indica la duración del sonido, mientras que los espacios vacíos representan tiempos en silencio.
6. Advierte que cuando toca *ira*, *arka* espera en silencio, y cuando toca *arka*, *ira* espera en silencio. Al esperarse y respetar los silencios van trenzando sus sonidos.

Practiquen individualmente y también en conjunto. Esperen el sonido de su pareja y ayúdense a seguir el diagrama. ¡Es como un juego!

## 1. CAMPOS NATURALES - CANTO CEREMONIAL (TRADICIONAL)

Esta canción corresponde a un canto ceremonial de los bailes religiosos de la fiesta de la Virgen del Carmen, los que cada 16 de julio llegan al pueblo de La Tirana. Con el tiempo este canto comenzó a ser tocado por las tropas de lakitas, tanto en el pueblo de la Tirana como en otras fiestas patronales.

Este tema fue seleccionado por David Soza.

$\text{♩} = 130$

The musical score consists of two staves. The top staff begins with an Am chord, followed by a single note, another Am chord, a single note, an E7 chord, a single note, and an Am chord. The bottom staff begins with a C chord, followed by a single note, another C chord, a single note, an E7 chord, a single note, and an Am chord. Both staves then continue with a repeating pattern of chords and notes.

//: Campos naturales, déjanos pasar ://  
//: porque tus devotos vienen a adorar ://

//: Ábranse las calles, dennos el camino ://  
//: porque ya llegamos a nuestro destino ://

//: Llegamos, Señora, de lejos lugares ://  
//: Virgen del Carmelo, no nos desampares ://





## 64 ZAMPOÑA DE COLORES · PRÁCTICA DEL SIKU EN EL AULA

### 2. CASARATA - HUAYNO (TRADICIONAL)

Este huayno es muy difundido en la región andina y tradicionalmente acompaña las celebraciones de matrimonio, siendo tocado tanto por orquestín y bandas de bronce como por tropas de lakitas. Cuando se interpreta se cantan coplas, muchas de ellas tradicionales y otras improvisadas en el momento. Cada copla cantada se repite de forma responsorial por el colectivo.

Esta canción fue seleccionada por Claudio Campos.

$\text{♩} = 70$

8 F C G<sup>7</sup> C

4 8 F C G<sup>7</sup> C

//: Para qué me casaría, viditay  
siendo wawa todavía ://

//: Tanto que yo te quería, viditay  
y al fin caíste en mis brazos ://

//: Flor de papa, flor de papa, viditay  
esta noche no te escapas ://

//: Tanto que yo te quería, viditay  
y al fin caíste en mis brazos ://

### 3. ARRURRÚ - VILLANCICO (TRADICIONAL)

Este villancico corresponde a un canto ceremonial de los Bailes de Pastores de la fiesta de Pascua de Negros, que cada 7 de enero celebran en el pueblo de La Tirana. Este canto tradicionalmente se acompaña del orquestín, compuesto por acordeón, mandolina, violín y tamborcito. Con el tiempo este canto comenzó a ser tocado también por tropas de lakinas.

Este tema fue seleccionado por David Soza.

J = 80

3/4

C G C G [1. C] [2. C]

3/4

C F C G [1. C] [2. C]

//: Vamos presurosos allá a presentarnos ///  
//: a este tierno niño que viene a salvarnos //:

//: Arrurrú mi Niño, arrurrú sin par ///  
//: ojitos de lucero boquita de coral //:

//: Porque esta noche santa nos traiga paz y alivio ///  
//: Venid con nosotros aquí a adorar al niño //:

//: La Virgen con su manto cubrió al recién nacido //:

#### 4. ACONCAGUA - HUAYNO (Los Jaivas)

Este tema es de autoría del grupo *Los Jaivas*, pertenece al disco *Aconcagua* publicado en el año 1982 y está fuertemente influenciado por la música andina, como queda en evidencia al presentar este huayno de forma y estilo tradicional. Como sugerencia, los estudiantes pueden intercalar tocando la melodía con sus zampoñas y luego cantando los versos.

$\text{♩} = 75$

The musical score consists of two staves. The top staff starts with a rest, followed by a measure of eighth notes (C, G, C, F) and a measure of eighth notes (C, G, C). The bottom staff starts with a measure of eighth notes (C, G, C, F) and continues with a repeating pattern of eighth notes. The key signature changes to E7 and Am at measure 9. The lyrics are written below the notes:

8 C G C F C G C C G C F C G  
9 C E<sup>7</sup> Am F C G C F C G C E<sup>7</sup> Am

- A) Aconcagua yo te vi  
Al volver a mi país hoy por fin.  
  
Cordillera te soñé  
Al vivir los años lejos de ti.
- B) Desde un avión  
Monte Aconcagua te vi.  
  
El cóndor blanco  
Vuela y viene hasta mí.  
  
Desde un avión  
Monte Aconcagua te vi.

- A) Amplios cielos contemplé  
Verdes brazos cuidan a mi ciudad.  
  
Madre eterna, estrella luz  
En tu pecho yo aprendí a querer.
- B) Mi corazón  
Hoy comprendió tu sentir.  
  
La vida da  
La vida está junto a mí.  
  
Desde un avión  
Monte Aconcagua te vi.

## 5. TIRO LIRO - TROTE (TRADICIONAL)

Este trote pertenece al repertorio tradicional de los sikuris de la Región de Antofagasta, principalmente de San Pedro de Atacama y del pueblo Santiago de Río Grande, desde donde fue recopilado para ser grabado en el año 1969 por el *Conjunto Folclórico de la Universidad del Norte*, bajo el nombre *Trote de Sikuris*.

Este tema fue seleccionado por Juan Fernández.

$\text{♩} = 120$

8

C G F C G C

7

C G C

## 6. YO HE NACIDO (TRADICIONAL)

Al igual que el anterior, este trote o huayno pertenece al repertorio tradicional de la Región de Antofagasta, en las localidades del Alto el Loa y San Pedro de Atacama. Se le puede escuchar siendo interpretado por tropas de lakitas en pueblos como Machuca, San Pedro de Atacama, Santiago de Río Grande, Conchi Viejo, Chiu Chiu, Lasana, entre otros.

Esta canción fue seleccionada por Juan Fernández.

$\text{♩} = 130$

The musical score consists of four staves of music. The first staff starts at measure 8, the second at 10, the third at 19, and the fourth at 28. The music is in 2/4 time. The lyrics are written in red above the notes. Measures 8-11: C, F, C. Measures 10-13: G, C, C, F, C, G. Measures 19-22: C, C, F, C. Measures 28-31: F, C, G, C.

//: Yo he nacido en las alturas  
de Río Grande  
para el progreso de mañana ://  
//: Hoy cantamos con fervor  
para el progreso de mañana ://

//: Río Grande es mi pueblo  
de mis amores,  
Río Grande es la cuna  
para el progreso del mañana ://

## 7. MARCHA (TRADICIONAL)

El ritmo de marcha es uno de los más antiguos dentro del repertorio musical interpretado por tropas de lakitas y bandas de bronce, utilizado principalmente para acompañar las procesiones en las que se escolta a las imágenes de los Santos Patronos, dentro de las festividades en los pueblos.

Esta marcha tradicional fue seleccionada por Claudio Campos.

$\text{♩} = 140$

The musical score consists of three staves of music. The top staff starts with a C clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff starts with a C clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff starts with a G clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 1 (measures 1-3) shows a pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 8 (measures 8-10) shows a similar pattern. Measure 14 (measures 14-16) shows a different pattern. Measures 17-20 are indicated by a double bar line and repeat dots.

## **8. PENA DE MI CORAZÓN - TAQUIRARI (TRADICIONAL)**

El taquirari es un ritmo y una danza que tiene su origen en el noroeste boliviano. Este ritmo, que se baila en parejas, ha ganado gran popularidad dentro del repertorio musical del norte de nuestro país y también de Argentina.

Este taquirari llamado “Pena de mi Corazón” fue recopilado por la antropóloga y etnomusicóloga María Ester Grebe en el año 1978, desde el soplido de Martín Coya (fallecido en octubre de 2011), maestro zampoñero y pionero en el uso de tubería plástica para la construcción de lakitas, quien fue oriundo del pueblo de Jaiña y se radicó en Arica, dejando un importante legado musical<sup>45</sup>.

Esta melodía se encuentra dentro de la recopilación de registros de María Ester Grebe, reunida en el disco *Aymara (1976-1983): Región de Arica y Parinacota*<sup>46</sup>.

**1** ♩ = 140

8 Am G C G

7 8 C E<sup>7</sup> Am Am G C

13 8 Am E<sup>7</sup> Am

<sup>45</sup> Mora, 2010: 10.

<sup>46</sup> Este disco y otras extensas recopilaciones están disponibles en el sitio web del archivo de María Ester Grebe y también en el canal de Youtube de Etnomedia.

## 9. VOLARÁS - RITMO DE SAYA (Illapu)

Esta canción del grupo *Illapu* forma parte del álbum *En estos días*, lanzado en el año 1993. En este método, “Volarás” puede ser interpretada intercalando las zampoñas con las partes cantadas por el grupo/curso. También recomendamos escuchar la canción original disfrutando del ritmo de saya, de origen afroboliviano, y de los geniales juegos vocales.

♩ = 80

[A] (Introducción)

Fine

[B] (Interludio)

D.S. al Fine



Para la interpretación de esta canción recomendamos seguir esta estructura, intercalando las partes de zampoña con las partes cantadas.

También recomendamos escuchar la versión original de *Illapu* para una mejor referencia auditiva:

**Parte A:** Diagrama con zampoña

**Primera estrofa**

*Caminando por la vida  
Me he encontrado una paloma  
Que me dijo estaba herida  
Sin saber si volaría  
Que me dijo estaba herida  
Sin saber si volaría*

**Coro:**

*Volarás, volarás  
Volarás, volarás*

**Segunda estrofa:**

*No perdiendo la esperanza  
Encumbrándote a lo bello  
Invitando a otras palomas  
Para que ocupen nuestro cielo*

**Coro:**

*Volarás, volarás  
Volarás, volarás*

**Parte B:** Diagrama B con zampoña y luego retornar a la parte A

**Tercera estrofa:**

*Yo le dije inventa un rumbo  
Para que volemos todos  
Ven acá sueña de nuevo  
Queda aún un largo trecho  
Ven acá sueña de nuevo  
Queda aún un largo trecho*

**Coro:**

*Volarás, volarás  
Volarás, volarás*

**Cuarta estrofa:**

*Enfrentándote a los vientos  
Encontrando el aire puro  
Castigando los tormentos  
Vamos juntos por el mundo*

**Coro:**

*Volarás, volarás,  
volarás, volarás*

## 10. HUAYNO DE SOCOROMA (TRADICIONAL)

Este huayno fue recopilado por la antropóloga y etnomusicóloga María Ester Grebe en el año 1976, durante una fiesta patronal en el pueblo de Socoroma, ubicado en la Región de Arica y Parinacota.

Su melodía se encuentra dentro de la recopilación de registros de María Ester Grebe, reunida en el disco *Aymara (1976-1983): Región de Arica y Parinacota*.

$\text{♩} = 130$

The musical score consists of three staves of music. Staff 1 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a mix of eighth and sixteenth notes. Chords indicated include Am, G, C, and E7. Staff 2 starts with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It consists of quarter notes. Staff 3 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a mix of eighth and sixteenth notes. Chords indicated include Am, C, E7, Am, G, C, E7, Am, and a final section starting with a bass note followed by a treble note. Measure numbers 8, 6, and 10 are placed above their respective staves.

## 11. ADIÓS, PRENDA QUERIDA - CACHARPAYA (TRADICIONAL)

Este trote corresponde a una cacharpaya, huayno que se toca durante el último día de una fiesta patronal para despedirse del pueblo, de sus habitantes y de sus Santos Patronos hasta el año próximo. Generalmente tienen letras de despedida.

Este tema fue seleccionado por Juan Fernández.

$\text{♩} = 130$

8 Am G<sup>7</sup> C E<sup>7</sup>

6 8 Am C F

9 8 C E<sup>7</sup> Am

//: Adiós, adiós, prenda querida,  
este será pues el último día://

//: Tal vez para el año no venga  
porque la vida es un desengaño://



## BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, G. & Mayer, E. (1974). *Reciprocidad e intercambio en los andes peruanos*. Perú: Instituto Estudios Peruanos.
- Borie, C. ed. (2010). "Historia reciente de los lakitas en Arica" en *Lakitas de Arica. Zampoñas, sopladores y ritmo en el norte de Chile*. Santiago: AZAPA editores.
- Bueno, O. (2010). "Trascendencia del Siku" en *Trascendencia del Siku*. 2da. edición revisada del mismo título. 1ra. ed. Puno: Empresa de Generación Eléctrica San Gabán S.A. en agosto 2009. 35 pp.
- Canales, R. (2005). *De los cantos folklóricos chilenos a las décimas: Trayectoria de una utopía en Violeta Parra*. Tesis para optar al grado de Magíster en literatura Mención Literatura Hispanoamericana y Chilena. Universidad de Chile.
- Cabezas, E. (1980). *Música en colores*. Editorial Universitaria de Valparaíso.
- Cavour, E. (1994). *Instrumentos Musicales de Bolivia*. Producciones Cima.
- Cavour, E. (1976). *La Zampoña: Aerófono Bolíviano. Método audiovisual*. Bolivia: Editorial Campo.
- Chacama, J. & Díaz, A. (2011). *Cañutos y sopildos. Tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica*. Universidad de Tarapacá, Departamento de Antropología.
- Choque, C. (2012). *Se van los peruanos... los más testarudos se quedan: La memoria y el olvido de la chilenización en el pueblo de Socoroma*. Tesis de doctorado. Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Cultoras. (2021). Segunda Temporada - Cuarto programa Suma Warming. [https://www.youtube.com/watch?v=hohLLna\\_mGg](https://www.youtube.com/watch?v=hohLLna_mGg) (consulta 12/01/2022)
- Díaz, A. y Mondaca, C. (1998). "Toquen, soplen sin parar. Antecedentes etnomusicológicos de las Lacas tarapaqueñas", *Revista Percepción*, N°2, 72 - 94.
- Díaz, A., Ruz, R. y Mondaca, C. (2013). "En los intersticios de la chilenidad: Antonio Mollo y las identidades en conflicto en los Andes. Putre, 1900-1926" en *Revista de Antropología Chilena*. V. 45. N° 3.
- González, J. P. (2005). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.
- González, J. P. (2009). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile
- González, J. P. (2012). "Música chilena andina 1970-1975: Construcción de una identidad doblemente desplazada", *Cuaderno de música iberoamericana*. Madrid: Universidad Complutense. V. 24.
- González, J. P. (2015). "Censura, industria y nación: Paradojas del boom de la música andina en Chile (1975-1980)", *Musique et politique en Amérique Latine, XXe-XXIe siècles*.
- González, J. P. (2018). *Violeta Parra. Tres discos autorales*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Grebe, M. (1974). "Instrumentos musicales precolombinos de Chile", *Revista Musical Chilena*. 28 (128), pp. 5-55.
- Gruszczynska-Ziólkowska, A. (2009). "Variedad sonora de las antaras Nazca: ¿Un caos en el sistema?" en *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. 39, N° 1.
- Gutiérrez, R. y Gutiérrez, I. (2013). "Orígenes y evolución de los instrumentos musicales andinos en Bolivia: Aportes de la arqueología a los estudios de la música del Qollasuyo", en *Principios básicos de organología y Antropología de la Música: Instrumentos musicales de los Andes, Chaco y Amazonía de Bolivia*.
- Jara, J. (2001). *Víctor Jara: Un canto truncado: Obras ilustradas*. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile.
- López, Judith. (2020). "Mujeres Phusiris: Intérpretes Rebeldes de Instrumentos Considerados Masculinos". Bolivia: Periódico Digital de Investigación sobre Bolivia PIEB.
- López, M. (2002). "Flautas de Pan etnográficas. Diversidad y estructura musical en sectores de puna y quebrada de Jujuy entre 1986 y 1989" en *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Jujuy, N° 18.

- Mardones P. y Riffó, R. (2011). *La Meca de los Lakita. La participación de las Comparsas de Lakita en la Pascua de los Negros*. Buenos Aires: Noveno Congreso de Antropología Social.
- Millanao, Ana, ed. (2021). *Diccionario de la Lengua Aymara*. Chile: Unidad de Coordinación de Asuntos Indígenas del Ministerio de Desarrollo Social y Familia.
- Milliard, S. (2012). "Geografía del Folclore del Noroeste Argentino: Una Música entre el Hombre y la Tierra. El caso de la Quebrada de Humahuaca" en *Revista Española de Antropología Americana*. V. 42, N° 1, 225-242.
- Mora, G. (2010). "Lakitas de Vinilo en Arica" en *Revista Iluminuras*. V. 11, N° 25.
- Mora, G. ed. (2012). *Lakitas de Arica: Zampoñas, soplares y ritmo en el norte de Chile*. AZAPA editores.
- Paucar, Cristina. (2013). "El Siku y la Mujer" en *Revista Sikuri*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Año 1, N° 1.
- Plan de Vuelo. (2015). *Comparsa Femenina Lakitas Nañapura reivindicando el rol de las mujeres*. <https://www.plandevuelo.cl/blog/2015/03/comparsa-femenina-lakitas-nanapura-reivindicando-el-rol-de-las-mujeres/> (Consulta 15/01/22)
- Pérez de Arce, J. (2014). "Influencia musical de Tiwanaku en el norte de Chile: El caso del 'Siku' y la 'Antara'" en *Tiwanaku, Aproximaciones a sus contextos históricos y sociales*. Mario A. Rivera, Alan L. Kolata, compiladores Ed. Universidad Bolivariana, Colección Estudios Regionales. Santiago, (193 - 220).
- Rodríguez, M. F. (2014). *Hacia el Abra de Punta Corral: Movimientos, danzas y elementos naturales en rituales del mundo andino (Noroeste Argentino)*. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- Rodríguez, J. (2016). "La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973)". *Resonancias* V. 20, N°39.
- Sánchez, W. y Sanzetenea, R. (2000). "Instrumentos musicales prehispánicos de Bolivia" en *Boletín INIAN*. Bolivia: Instituto de Investigaciones Antropológicas Museo Arqueológico Universidad Mayor de San Simón. N° 17.
- Sánchez, C. (2014). *Evidencia de las primeras flautas de pan en el Perú*. Centro Cultural de San Marcos, Perú.
- Sánchez, C. (2015). "La flauta de Pan del sacerdote guerrero de Sipán en (de) la alta jerarquía Mochica" en *Arqueología y sociedad*. N° 30.
- Sánchez, C. ed. (2018). *Música y sonidos en el mundo andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Valencia, A. (1982). "Jjaktasiña Irampi Arcampi. El Diálogo Musical: técnica del Siku Bipolar" Reproducción facsimilar del artículo publicado en el *Boletín de Lima*, N° 22, Año 4. Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana.
- Valencia, A. 1983. *El siku bipolar altiplánico. Estudio de los conjuntos orquestales de sikus bipolares del altiplano peruano*. Lima: Universidad Nacional de Música.
- Van Kessel, Juan. (2018). *Bailarines en el desierto: Tres sociedades de baile*. Colección Memoria originaria. Ediciones UC. Santiago: Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CLIR).
- Vega, María Alejandra. (2012). "Prácticas y Discursos Feministas entre las Jóvenes de las Bandas de Sikuris de Buenos Aires en el Contexto del Buen Vivir" en *Revista Mitológicas*. Centro Argentino de Etnología Americana. Vol. 27: 32-46.
- Sesiones de entrevistas virtuales y trabajo colaborativo con los cultores Claudio Campos, Juan Fernández y David Soza, realizadas durante los meses de diciembre de 2021, enero y febrero de 2022.



*Sobre los cultores que colaboraron en este libro:*

### **Claudio Campos**

Nació en 1962, en Iquique. Es profesor de Educación Media Tecnológica de la Universidad de Tarapacá, con 30 años de experiencia docente. Aprendió a tocar lakita a los diez años y como cultor lakita tradicional desarrolló una importante labor transmitiendo y enseñando su práctica en las escuelas de Iquique, con lo que ha buscado traspasar a las nuevas generaciones, tanto la música, como el sentido de pertenencia y de identidad propios del legado cultural milenario de la zampoña.

### **Juan Carlos Fernández**

Nacido en Calama, en 1969, de profesión Ingeniero en Prevención de Riesgos y cultor de la música tradicional lakita desde los 14 años. Funda, en 1988, el conjunto *Lakitas del Carmen de Conchi Viejo* (pueblo ubicado al interior de Calama), cuya misión es escoltar la imagen de la Virgen del Carmen en todas las celebraciones. Además de ser su director, Juan ha impulsado dentro del grupo la fabricación de lakitas, la preservación del repertorio musical tradicional de la zona y la incorporación de jóvenes músicos, tanto de la Región de Antofagasta, como de otras partes del país.

### **David Soza**

Nacido en Iquique, en 1986, actualmente radicado en Santiago. Es artesano en madera y monitor para agrupaciones de lakitas metropolitanos. Es fundador de los *Lakitas Contrapunto Musical* y participó como sanjero en su primer disco siendo niño aún. Cuenta con basta experiencia musical, participando de las tradiciones en fiestas patronales en diversos pueblos del norte grande y en diversas agrupaciones de lakitas. Su motivación es continuar entregando lo que ha aprendido sobre la zampoña y su cultura tradicional, dando a los jóvenes un mensaje de responsabilidad personal y de respeto al legado ancestral.



ZAMPOÑA  
DE COLORES