

# El valor sociocultural y lingüístico de las canciones en las comunidades aymaras

*Aymara markasan jayllinakapa*



**IGNACIO APAZA APAZA**

Universidad Mayor de San Andrés  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Carrera de Lingüística e Idiomas  
Instituto de Estudios Bolivianos

**El valor sociocultural y lingüístico  
de las canciones en las comunidades aymaras**

*Aymara markasan jayllinakapa*

Ignacio Apaza Apaza

La Paz, Bolivia  
2025

Título: El valor sociocultural y lingüístico de las canciones en  
las comunidades andinas  
*Aymara markasan jayllinakapa*

Autor: Ignacio Apaza Apaza

Editorial: Instituto de Estudios Bolivianos  
Corrección de estilo: Cleverth Cárdenas Plaza  
Diseño y diagramación: F. Diego Pomar Crespo  
Dirección Institucional: Av. 6 de agosto N° 2080  
Contactos: Telf. 2441602 – FAX 2440577  
E-mail: iapaza@umsa.bo  
Impresión: GRAFBOL impresiones

D.L.: 4-1-530-2025 P.O.  
ISBN: 978-99954-49-47-6

Instituto de Estudios Bolivianos  
Carrera de Lingüística e Idiomas  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Mayor de San Andrés

La Paz, agosto de 2025

## Jalläлт'awi

*Taqi chuymampi, wali ch'amampi, q<sup>b</sup>uru qamasampi markasan  
jayllinakapat amuyt'añäni, aymar markar ch'amampi laqar aptañataki.  
Markasan amtäwipa, luräwipa sarnaqäwipa nayrar sartayañäni*



## **Dedicatoria**

Con todo aprecio, con mucha fortaleza al milenario pueblo  
y cultura aymara, para recuperar y preservar las tradiciones  
patrimoniales que atesoran conocimiento, sabiduría  
y el pasado histórico de los aymaras



# Índice general

Reconocimientos	15
Prólogo	17
Presentación	21
1. Mapa político de Bolivia	25
2. Ubicación de áreas culturales de estudio	26
2.1. Provincia Daniel Campos del departamento de Potosí	26
2.2. Provincia Ladislao Cabrera del departamento de Oruro	27
2.3. Provincia Pacajes del departamento de La Paz	28
2.4. Provincia Aroma del departamento de La Paz	29
3. Equipo de investigación y colaboradores	30
<b>Introducción</b>	<b>31</b>
<b>I. Motivaciones y aspectos metodológicos en los estudios de las canciones aymaras</b>	<b>35</b>
1. Antecedentes	35
2. Identificación del problema y objetivos del estudio	36
3. Importancia sociocultural y lingüística de las canciones aymaras	39
4. Estrategias metodológicas en los estudios de <i>jayllinaka/kirkinaka</i>	40
4.1. Adscripción metodológica y áreas culturales de estudio	41



10	El valor sociocultural y lingüístico de las canciones aymaras	
4.2.	Técnicas de recolección de datos y constitución del corpus	42
4.3.	Criterios socioculturales de descripción y análisis	43
<b>II.</b>	<b>Aspectos geopolíticos y características socioculturales</b>	<b>45</b>
1.	Introducción	45
2.	Características socio-geográficas de las comunidades aymaras	46
3.	Ubicación del lago Poopó considerado como la Atlántida perdida y patrimonio material del departamento de Oruro.	47
4.	Modelo andino de organización tradicional y socio-comunitaria	53
5.	Propiedades territoriales y socioeconómicos	56
6.	Concepción cultural del tiempo y la visión aymara del mundo	59
7.	La visión holística del tiempo en aymara	61
8.	El fenómeno de lenguas en contacto e implicaciones socioculturales	67
9.	El préstamo lingüístico y sus consecuencias	70
10.	Diferencias de hablas según edad y sexo	72
<b>III.</b>	<b>Antecedentes y fundamentos en los estudios de las canciones aymaras</b>	<b>75</b>
1.	Introducción	75
2.	Importancia sociocultural y lingüística de los contenidos de las canciones aymaras	76
3.	Las tradiciones orales como referente histórico y fuente de conocimiento	79
4.	La expresión de la identidad cultural mediante canciones aymaras	83
5.	Características sociohistóricas de canciones aymaras	86
6.	La música y la fiesta según la concepción cultural del tiempo	88

<b>IV. Canciones aymaras como elemento integrador del pasado histórico y la identidad cultural</b>	<b>91</b>
1. Introducción	91
2. Características socioculturales y lingüísticas de las canciones aymaras	93
2.1. Canciones de amor, alegría y nostalgia	93
2.1.1. Características mítico-religiosas de las canciones de amor, alegría y nostalgia	102
2.2. Canciones referidas a los seres protectores e imaginarios	105
2.2.1. Personificación de elementos naturales en el imaginario del pueblo andino	111
2.3. Canciones a animales e insectos	113
2.3.1. Humanización y racionalización de animales e insectos	119
2.4. Expresión de fortaleza de la identidad cultural a través de las canciones	121
2.4.1. La identidad y fortaleza en los imaginarios de los intérpretes de canciones	126
2.5. Autoridades originarias y su relación con las canciones aymaras	128
2.5.1. Autoridades originarias como las intercesoras ante las divinidades	129
2.6. Pastores y pastoras. Los compositores e intérpretes de las canciones	132
2.6.1. Percepción imaginaria del ambiente natural de los intérpretes de las canciones aymaras	134
2.7. Concepción mítica de lagos y ríos en las canciones	135
2.7.1. Conceptualización simbólica de lagos y ríos en canciones	136
<b>V. La religiosidad, imaginarios y tiempo de la música y canciones</b>	<b>139</b>
1. Antecedentes	139
2. Aspectos míticos y religiosos de las canciones aymaras	142

12	El valor sociocultural y lingüístico de las canciones aymaras	
3.	Construcción de un imaginario cultural en el pensamiento de los pueblos andinos	145
4.	Tiempo y periodos de interpretación de las canciones y la música	151
5.	Interdependencia de canciones y la música con la producción y reproducción	157
6.	Canciones aymaras como articuladores de los elementos de la naturaleza	161
<b>VI.</b>	<b>Normas socioculturales y lingüísticas en las prácticas de las canciones aymaras</b>	<b>167</b>
1.	Introducción	167
2.	Canciones aymaras como patrimonio tradicional intangible y normas socioculturales	168
3.	El valor sociocultural de las canciones por medio del lenguaje connotativo	172
4.	Las expresiones metafóricas como un mecanismo de comprensión de mensajes	174
5.	El significado contextual de las expresiones metafóricas en las canciones	181
6.	Conservación de imaginarios culturales por medio de canciones aymaras	183
7.	Los defensores y conservadores del patrimonio tradicional e inmaterial	186
<b>VII.</b>	<b>Consideraciones finales</b>	<b>191</b>
<b>VIII.</b>	<b>Bibliografía</b>	<b>195</b>
<b>IX.</b>	<b>Anexo</b>	<b>201</b>

## Índice de imágenes e ilustraciones

Mapa 1: Mapa de la provincia Daniel Campos de Potosí	25
Mapa 2: Mapa de la provincia Daniel Campos de Potosí	26
Mapa 3: Mapa de la provincia Ladislao Cabrera de Oruro	27
Mapa 4: Mapa de la provincia Pacajes de La Paz	28
Mapa 5: Mapa de la provincia Aroma de La Paz	29
Foto 1 Mapa de ubicación del lago Poopó de Oruro	46
Foto 2 Vista panorámica del salar de Uyuni	47
Foto 3 Vista del nevado Sajama	48
Figura 4 Vista frontal del volcán inactivo Tata Sabaya de Oruro	49
Figura 5 Vista del nevado de la montaña 'Illimani'	50
Figura 6 Vista del nevado Illampu de La Paz	51
Figura 7 Ciudad de piedra de la provincia Pacajes de La Paz	52
Figura 8 Rito de cambio de autoridades originarias	55
Figura 9 Localidad de Colquencha	56
Figura 10 Modelo de iglesia cristiana denominada 'Iglesia de hermanos'	58
Figura 11 Ocaso del sol y comienzo de la noche	60
Figura 12 Bivalencia del término 'Pacha'	63
Figura 13 Representación de la cosmovisión andina del mundo según Santa Cruz Pachacuti Yampqui	65
Figura 14 Representación de la concepción circular del tiempo	67
Figura 15 Entrevista en el trabajo de campo	69
Figura 16 Llama blanca	78
Figura 17 Yatiri aymara	81
Figura 18 Instrumentos musicales de viento y de cuerda	85

Figura 19 Conjunto de Pinkillu	89
Figura 20 Vicuña Centinela	104
Figura 21 Volcán inactivo de Tunupa	112
Figura 22 Lagarto amarillo con manchas	120
Figura 23 Grupo de mujeres madres pastoras	127
Figura 24 Autoridades originarias aymaras de San Pedro de Curahuara	131
Figura 25 Oveja de cara negra	134
Figura 26 Época de jallupacha	137
Figura 27 Cóndor	140
Figura 28 Guanaco con su cría	141
Figura 29 Zorro andino	141
Figura 30 Construcción funeraria	143
Figura 31 Colección de objetos de cerámica	143
Figura 32 Entrega de mando de <i>Jilanku</i> pasante	144
Figura 33 Caravana de llamas de Pampa	147
Figura 34 Alpaca de color café sobre un bofedal	147
Figura 35 Conjunto de tarqueada en año nuevo	152
Figura 36 Santuario de San Juan de Quillakas	153
Figura 37 Imagen de <i>Mama Wanapa</i> de Chile	155
Figura 38 Variedad de instrumentos de viento	156
Figura 39 La <i>sart'a</i>	163
Figura 40 Conjunto de pinkillada	171
Figura 41 Adulto de Mayor de Moco Moco, provincia Camacho	188
Figura 42 Adulta mayor de Machacamarca, provincia Aroma	189

## Reconocimientos

En principio, expreso mis agradecimientos a la Universidad Mayor de San Andrés, a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, a la Carrera de Lingüística e Idiomas, al Instituto de Estudios Bolivianos y a otras unidades académicas, por haberme brindado el apoyo necesario, con generosidad y confianza en la ejecución de esta investigación que concluye en esta obra. Asimismo, expreso mi gratitud y reconocimiento a mis colegas y a mis auxiliares de investigación por su apoyo y aliento permanente en los estudios de descripción y análisis de los diversos problemas socioculturales que aguardan soluciones.

La amabilidad y la hospitalidad con la que nos acogieron las comunidades en las que se realizó el trabajo de campo, nos permitió recolectar datos relacionados con las canciones aymaras, directamente de los usuarios de la lengua. Por ello, expreso mi profundo agradecimiento a las autoridades originarias y a todas las personas que, con su aporte, han hecho posible la construcción de esta obra de contenido literario, histórico, sociocultural y lingüístico. Para todos ellos, vaya mi reconocimiento sincero por contribuir con datos valiosos por el bien de la lengua y cultura aymara.

Asimismo, agradezco a todas las personas que, directa o indirectamente han coadyuvado, desde la recolección de datos, su tratamiento y confección de este libro. A los hermanos aymaras y quechuas de las diferentes

localidades, por la paciencia y hospitalidad brindada por varios días de mi permanencia, apoyándome y proporcionándome datos. A mis familiares por su compromiso, contribución en la contextualización cultural y lingüística, y por su valiosa cooperación moral y material. Por último, pido disculpas por alguna omisión involuntaria de algunas personas, instituciones y comunidades que contribuyeron en la construcción de esta obra.

El autor

## Prólogo

Este estudio trata sobre las canciones aymaras, consideradas como un patrimonio inmaterial de la cultura aymara. Las mismas poseen significados siempre en relación con los diferentes periodos agrícolas, ganaderos y otras actividades de la vida cotidiana. Los antecedentes, las asunciones teóricas y las muestras de canciones aymaras recogidas durante el trabajo de campo ofrecen una serie de interpretaciones a partir de sus contenidos, estableciéndose que están relacionadas con el modelo cultural andino. Todas las canciones provienen de autores anónimos o creaciones colectivas, están compuestas en lengua aymara y manifiestan el pasado histórico, así como la felicidad y la tristeza de la vida cotidiana de las comunidades aymaras.

El trabajo se realizó en diversos contextos de las provincias de Ladislao Cabrera (departamento de Oruro); Daniel Campos (departamento de Potosí); y Pacajes (departamento de La Paz), durante las gestiones 2021 y 2022. En el mundo aymara, cada actividad o faceta de la vida humana está vinculada a una canción que expresa emociones como la tristeza, el humor, la ironía, la nostalgia, además de temas como la agricultura, la ganadería y el ciclo vital del ser humano. Asimismo, cada canción se asocia a un instrumento musical, a una modalidad de ejecución y a un periodo específico de tiempo.



Los participantes en estas manifestaciones artísticas y religiosas incluyen hombres, mujeres, adultos y niños. Todos intervienen con la convicción de que las canciones tienen el poder de motivar a los dioses tutelares, encarnados o personificados en las altas montañas, los ríos y otros elementos de la naturaleza, estableciendo una relación con los seres vivientes en el marco de la reciprocidad. Las canciones propiciatorias son altamente valoradas, puesto que cada una responde a un fin determinado, ya sea para llamar a la lluvia o alejar a los espíritus malignos, como de la granizada o la helada, entre otros. Cuando los adultos cantan, lo hacen generalmente para expresar su éxito, en el sentido de haber satisfecho una necesidad o alcanzado una meta. En el caso de los niños, sus canciones suelen ser de petición o llanto, lo que se explica por la creencia de que los seres protectores y tutelares los escuchan por su condición de inocencia.

Así como el hombre necesita variar sus productos, la Madre Tierra, la *Pachamama*, también requiere variedad de *waxt'as* (ofrendas) o pagos de reciprocidad. Estas ofrendas son expresiones de amor, vida, trabajo, sufrimiento, gozo, muerte y pensamientos por parte del hombre. Estas actividades se realizan, sobre todo en el mes de agosto, por considerarse un periodo en el que la *Pachamama* y los seres protectores tienen apetito por las ofrendas. Las acciones de reciprocidad entre el hombre y los seres tutelares son parte integral de la cultura, expresadas a través del lenguaje de la confrontación con la naturaleza, la sociedad y la experiencia individual en un ambiente social y cultural muy particular. Las canciones tradicionales, transmitidas de generación en generación, nunca pasan de moda. La mayoría de ellas se identifica con alguna actividad agrícola o ganadera; si ésta dejara de realizarse, la canción podría ser olvidada o simplemente perder su función social y cultural.

En el trabajo de campo se recopilaron 38 canciones clasificadas en 7 grupos, interpretadas en aymara y relacionadas con las diferentes estaciones del año como: *jallu pacha* (tiempo de lluvia), *juyphi pacha* (tiempo de helada), *thaya pacha* (tiempo de frío) y *wayra pacha* (tiempo de viento),

respectivamente. Además, dentro de estas estaciones se incluyen los períodos de actividades agrícolas como: *yapu qbulli* (período de roturación), *yapu sata* (período de siembra), *yapu picha* (período de aporque) y *yapu llamayayu* (período de cosecha). Las canciones aymaras también se interpretan en relación con los diferentes ciclos agrícolas y períodos de cultivos. Las actividades de cultivos pueden ser realizadas con arado y yunta, con *wiri* o *uysu* o con barreta en lugares pedregosos y pendientes.

Los períodos de actividades agrícolas y ganaderas presentan variaciones según los pisos ecológicos; por lo tanto, los tiempos aquí señalados no deben considerarse como invariables. La descripción y el análisis de los contenidos de las canciones aymaras, el empleo de diversos recursos lingüísticos inmateriales, así como las expresiones metafóricas y poéticas que subyacen en las canciones, son descritos y analizados para comprender la cosmovisión aymara. Por último, los aspectos descritos en este estudio son campos amplios, complejos y trascendentales en temas lingüísticos y socioculturales del mundo andino que merecen la atención de los académicos y especialistas para comprender en su verdadera dimensión y lograr una cabal interpretación de la visión aymara del mundo.

El autor



## Presentación

Tengo en la mano uno de los últimos trabajos de investigación realizado por el Dr. Ignacio Apaza Apaza titulado *El valor sociocultural y lingüística de las canciones en las comunidades aymaras*, que hace referencia a las expresiones que surgen de lo más profundo del ser espiritual como son las canciones, que han sido pensadas, creadas, y comunicadas a lo largo del tiempo y que perduran en el transcurrir del tiempo, enseñando historias, valores, respeto a la naturaleza o elementos de cohesión social, festivo y religioso.

Las expresiones espirituales resultado de su relación con la naturaleza, que da vida, alimento y abrigo al ser humano inspira, retrata, motiva a componer o describir realidades que solo las sensibilidades más puras pueden recoger, lo que siente, en notas musicales. Ello significa, que las canciones establecen relaciones de carácter social, religioso y cultural entre los seres humanos que permite tomar conciencia de la existencia de un tiempo y un espacio que conforman y construyen la cosmovisión de un grupo humano.

Las canciones tienen la capacidad de relatar aspectos míticos que dan lugar a la existencia de “algo”, o canciones que retratan la relación de los seres vivos con los seres sobrenaturales que habitan en las alturas del mundo andino como protectores de la humanidad o los que habitan en

los bosques de las tierras bajas, en la amazonia que, cada cierto tiempo, propios del calendario agrícola, salen a establecer relaciones con los seres vivos, en una relación holística.

Las canciones de tipo social expresan o describen las relaciones existentes entre los seres humanos pertenecientes a las culturas, desempeñando cargos o responsabilidades sociales que son motivo de inspiración, describiendo la colaboración, la ayuda mutua, solidaria expresado en notas musicales. Aquí Pongo énfasis a las canciones pastoriles, aquellos que son creados e interpretados por los pastores, personas encargadas de trasladar a los animales de un lugar a otro en búsqueda de alimentos y comercios, de una región a otra; estos personajes en el recorrido que realizan son capaces de crear un sinfín de canciones salidos de lo más profundo de su espiritualidad retratando su entorno constituido por aspectos sociales, culturales y económicos pero, principalmente, retratando su relación con los animales al que entregan su devoción por ser dadores de vida y vestimenta.

Por lo visto los animales, ya sean estos mamíferos y aves son seres que puedan ser representados de diversas maneras, en composiciones musicales, cantados y bailados, simplemente. Y en ese sentido el autor ha recuperado con gran sapiencia cada uno de estos elementos, en la elaboración del presente texto.

La interpretación de las canciones requiere de un tiempo y un espacio, no se puede realizar de forma arbitraria como sucede con aquellos que desconocen la estructura, organización de la sociedad andina y amazónica. La interpretación de las canciones se sujeta a un calendario agrícola, y una región determinada (tiempo y espacio), donde la música, los instrumentos y los bailes retratan plenamente formas de vida espiritual, religiosa muy ligada a la naturaleza.

El aporte que realiza el Dr. Apaza demuestra su conocimiento a profundidad, resultado de la investigación realizada, al descubrir la manera

de estructurar las canciones, no solo como simples interpretaciones sino, como una concatenación de formas de vida que relaciona al ser humano con la naturaleza.

Gracias

La Paz, abril del 2025

Mgs. Freddy Luis Maidana Rodríguez  
Vicedecano  
Facultad de Humanidades y  
Ciencias de la Educación



## 1. Mapa político de Bolivia

Mapa 1



Fuente: Google.com/search. 4 (2004)

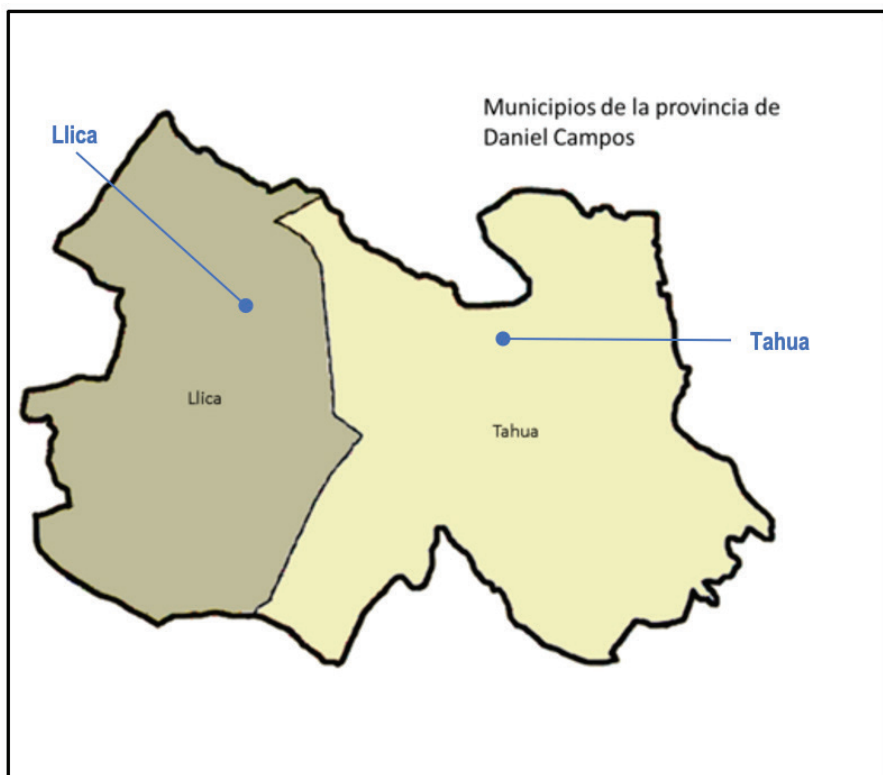


## 2. Ubicación de áreas culturales de estudio

### 2.1. Provincia Daniel Campos del departamento de Potosí

Mapa 2

*Mapa de la provincia Daniel Campos de Potosí*



Fuente: Google.com/search (2024)

## 2.2. Provincia Ladislao Cabrera del departamento de Oruro

### Mapa 3

#### *Mapa de la provincia Ladislao Cabrera de Oruro*



Fuente: Google.com/search (2024)

### 2.3. Provincia Pacajes del departamento de La Paz

**Mapa 4**  
*Mapa de la provincia Pacajes de La Paz*



Fuente: Google.com/search (2024)

## 2. 4. Provincia Aroma del departamento de La Paz

**Mapa 5**  
*Mapa de la provincia Aroma de La Paz*



Fuente: Google.com/search (2024)

### **3. Equipo de investigación y colaboradores**

#### **Investigador principal**

Dr. Ignacio Apaza Apaza

#### **Auxiliares de investigación:**

Univ. Roberto Marín Laura

Univ. Liliana Paucara Flores

Univ. Carmen Guarachi Mamani

#### **Colaboradores de diferentes localidades que interpretaron algunas de las canciones presentadas**

Valeriana Quispe de Huanca

Santusa Mamani de Huayllani

Dionicia Nina Quispe

Flavio Huayllani

Máximo Huañuyku

Primo Quispe Flores

Ponciano Condori Colque

Benigno Muñoz Ignacio

Cleto Villca

# Introducción

El presente trabajo es producto de una investigación realizada durante el ejercicio de la docencia universitaria en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Mayor de San Andrés. En el proceso de investigación del trabajo titulado “El valor sociocultural y lingüístico de las canciones en las comunidades andinas. Aymara *markasan jayllinakapa*”, se realizaron viajes a varias comunidades rurales con el propósito de obtener información relacionada con los diferentes aspectos socioculturales y lingüísticos de las regiones del altiplano central de Bolivia. En este marco, se visitaron varias localidades aymaras en las que se conservan dichos elementos culturales intangibles. Estos viajes se realizaron con el propósito de recuperar y registrar *jayllinaka/kirkinaka*<sup>1</sup> (canciones aymaras) de contenidos diversos, consideradas como el ‘patrimonio lingüístico’ inmaterial de las comunidades andinas.

La descripción y el análisis de contenidos, el empleo de diversos recursos lingüísticos, así como las expresiones metafóricas y poéticas que subyacen en el interior de las canciones, son descritos y analizados para comprender la cosmovisión aymara. Los resultados de esta investigación se encuentran plasmados en esta obra, organizados coherentemente en nueve capítulos, clasificados en secciones y en los

---

1 En nuestro trabajo se ha optado por el respeto de las diferencias dialectales entre una región a otra, en este sentido, la forma *kirkinaka* corresponde a la variedad orureña y *jayllinaka* a la variedad paceña.

correspondientes subtítulos.

En el capítulo I se establecen algunos antecedentes y las motivaciones principales que condujeron a realizar el estudio de las canciones aymaras, consideradas como el patrimonio lingüístico e intangible del pueblo aymara. A continuación, se formulan los objetivos generales y específicos, los mismos que fueron logrados en las diferentes etapas de su ejecución. Asimismo, se exponen los aspectos relevantes del patrimonio lingüístico que, en los últimos tiempos, se han desarrollado en diferentes contextos académicos y socioculturales. También se presentan algunas estrategias metodológicas y las técnicas empleadas en la recolección de datos. Finalmente, se detallan algunos criterios de descripción y análisis de datos orales.

En el capítulo II se describen las principales características socio geográficas, dando cuenta del relieve marcado por la presencia de montañas y cerros, considerados como seres protectores de las diferentes regiones altiplánicas. Entre estas montañas sobresalen *Tunupa*, *Tata Sabaya*, *Jach'a Qullu*, *Chillima*, *Qura Qura*, *Sajama*, *Illampu*, *Illimani*, *Mururata*, entre otras. Igualmente, se explica el modelo de organización tradicional y socio-comunitaria, en el que prevalecen las autoridades tradicionales originarias como *kuraka*, *mallku*, *jilanqu*, *jilaqata*, *mama t'alla*, *mallku tayka* y otras. Asimismo, se aborda la concepción cultural del tiempo a partir de teorías etnográficas y de las ciencias cognitivas, que permiten comprenderlo desde el modelo cultural andino, ya sea como un objeto en movimiento, su ubicación, dirección, la posición del observador, etc. Por otra parte, se proporciona una explicación sobre los fenómenos de lenguas en contacto, sus consecuencias sociolingüísticas en forma de préstamos y sus influencias en el contexto de nuestro país multicultural y plurilingüe.

En el capítulo III se presentan algunos antecedentes que fundamentan este estudio, relacionados con las tradiciones orales y canciones aymaras existentes en diferentes contextos académicos y sociocultura-

les, destacando la importancia que revisten para los pueblos andinos. También se analizan diversos contenidos de las canciones que enfatizan los elementos culturales, los cuales constituyen referentes históricos y fuentes de conocimiento de los imaginarios e ilusiones culturales. La conceptualización cultural de *jayllinaka* o *kirkinaka* es otro de los aspectos tratados para comprender los mensajes que transmiten sus contenidos. Asimismo, se explica la concepción de la música y las canciones, su relación con el tiempo, y los ciclos productivo y reproductivo. Por último, se describe la conexión entre música y canciones en función de los instrumentos musicales y los cantos según los periodos del tiempo, como *juyp<sup>bi</sup> pacha*, *awti pacha*, *jallu pacha*, entre otros.

El capítulo IV constituye la parte medular del estudio, donde se presentan 38 canciones ordenadas en 7 grupos, clasificadas por su contenido: 1. *Munasiña*, *amtasiña* (Amor, alegría y nostalgia) 2. *Uywirinaka* (Seres protectores e imaginarios) 3. *Uywanaka* (Animales e insectos) 4. *Qamasa*, *markasa* (Identidad y fortaleza) 5. *Mallkunaka*, *filirinaka* (Autoridades originarias) 6. *Awatirinaka* (Pastores y pastoras) 7. *Qutanaka*, *jawiranaka* (Lagos y ríos). Cada canción incluye una traducción contextual y una breve descripción que explica su relación con los elementos culturales y las actividades de las comunidades aymaras.

En el capítulo V se abordan los aspectos relacionados con la religiosidad y el pensamiento imaginario presentes en las canciones aymaras. Estos elementos míticos y religiosos, reflejados en sus contenidos, se analizan por su vinculación con el pensamiento colectivo vigente en la memoria de las comunidades. Además, se describe cómo las prácticas musicales y las canciones se organizan según espacios y periodos establecidos por la cultura aymara. También se examina el uso de instrumentos musicales en función de los ciclos agrícolas, productivos y ganaderos. Finalmente, se concluye que las canciones aymaras actúan como articuladoras de los elementos culturales y la naturaleza, en consonancia con la cosmovisión aymara.

En el capítulo VI se analizan las prácticas musicales y canciones regidas



por normas sociales y culturales ancestrales. La música aymara adquiere relevancia al integrarse en todas las actividades comunitarias. Tomando el lenguaje connotativo como elemento fundamental, se examinan las expresiones metafóricas que ayudan a descifrar los significados subyacentes en las canciones. Así, estas se erigen como fuentes de conocimiento y preservación de las tradiciones patrimoniales. Por último, se explican las normas de transmisión oral y el papel de los guardianes culturales en la conservación de este patrimonio lingüístico.

En el capítulo VII se presentan las conclusiones derivadas de los hallazgos más relevantes, junto con sugerencias para futuros estudios o réplicas en otros contextos. Se señala que ciertos aspectos del patrimonio lingüístico intangible no han recibido suficiente atención por parte del Estado, los especialistas y el ámbito académico. Por ello, se recomienda profundizar en investigaciones de esta naturaleza para su valorización y preservación.

En el capítulo VIII se presenta una referencia bibliográfica seleccionada y ordenada de manera coherente, que sustentó la descripción, el análisis y las conclusiones de esta obra. Estas fuentes, junto con los datos recopilados en el trabajo de campo, permitieron alcanzar conclusiones significativas.

En el último capítulo, el IX se ofrece un glosario de términos aymaras utilizados en la investigación, con el fin de facilitar la comprensión de sus significados y enriquecer el léxico aymara. Los saberes andinos, reflejados en el lenguaje, exteriorizados por medio del léxico, se manifiestan a través de este vocabulario, que resulta esencial para comprender la cosmovisión del pueblo aymara. Finalmente, este material invita a la reflexión sobre la importancia del patrimonio lingüístico y abre puertas a nuevos estudios en el campo de la cultura y la lingüística aymara.

# I

## Motivaciones y aspectos metodológicos en los estudios de las canciones aymaras

### 1. Antecedentes

En el territorio boliviano coexisten una diversidad de pueblos indígenas en los que, por su espacio territorial ocupado y por el mayor número de habitantes, prevalecen el quechua y el aymara. Dichos pueblos indígenas poseen sus propias características socioculturales y lingüísticas que imprimen una riqueza cultural al pueblo aymara. En Bolivia existen 36 pueblos indígenas originarios con igual número de lenguas, reconocidas por la Constitución Política del Estado de 2009 como ‘idiomas oficiales’; pero, en la práctica, ninguno de ellos ha logrado el nivel asignado en dicha Ley. Por otra parte, muchos países andinos, americanos y europeos albergan entre su ciudadanía tesoros inmateriales lingüísticos que, por diferentes razones, no han sido tomados en cuenta; al contrario, reciben denominaciones y asignaciones sociales como: ‘lenguas minoritarias, rurales, vulnerables, amenazadas’, etc. Los elementos inmateriales como la lengua, las canciones, la música, las danzas, las fiestas tradicionales y otros, por mucho tiempo, no han sido tomados en cuenta por su carácter oral; más bien, han sido relegados a un segundo plano por el desconocimiento de sus valores socioculturales, que se expresan en dichos recursos y elementos culturales inmateriales.

Ante la emergencia del nuevo modelo educativo expresado en la Ley 070 ‘Avelino Siñani y Elizardo Pérez’ (2010), que pretende recuperar y desarrollar las lenguas y culturas indígenas, las tradiciones orales reflejadas en los cuentos andinos, las canciones y otros resultan sustanciales para la aplicación en los contenidos curriculares del sistema educativo oficial. La recuperación, la interpretación, su socialización y su difusión pueden contribuir a la comprensión sobre la manera de concebir un mundo imaginario, sus representaciones, la función social, su relación con la naturaleza y la visión aymara del mundo. Por estas razones sociohistóricas, culturales y académicas, este estudio de *kirkinaka* o *jayllinaka* (canciones aymaras) se ha realizado con la finalidad de recuperar, conservar y desarrollar este patrimonio inmaterial de los pueblos aymaras del altiplano central de Bolivia.

Históricamente, sabemos que los pueblos andinos de esta parte de América han tenido como la cuna importante de sus vidas a las tierras altas, desérticas, frías y lluviosas, un espacio maravilloso para la convivencia de las comunidades y de sus miembros, como son las regiones altiplánicas de los departamentos de La Paz, Oruro y Potosí. En este contexto, se establece que cada actividad de la vida cotidiana de los pueblos indígenas está relacionada con *jayllinaka/kirkinaka*, que expresan la resistencia, la alegría, el humor, la nostalgia, el ciclo vital del hombre, entre otros. Asimismo, cada melodía de la música y los cantos está asociada a un instrumento musical, a una modalidad de ejecución y a las diferentes épocas de producción de los cultivos y de la reproducción del ganado.

## 2. Identificación del problema y objetivos del estudio

La situación sociocultural de las comunidades aymaras del altiplano boliviano tiene su base en la tradición oral y la memoria colectiva, reflejada en cuentos, canciones, dichos populares y otros recursos culturales que imprimen una riqueza invaluable a los pueblos indígenas. Sin embargo,

los estudios de esta naturaleza no han merecido la atención necesaria ni por parte de los miembros de esta cultura ni por investigadores externos. Si bien existen algunos trabajos sobre canciones aymaras como un medio de conservación del patrimonio lingüístico, todavía son pocos los relacionados con la tradición y la memoria colectiva. En este contexto, el estudio de las canciones aymaras en sus diversos tipos refleja en sus contenidos las relaciones existentes entre la naturaleza, el tiempo, los seres protectores, el hombre y los animales.

En nuestro contexto académico, los trabajos referentes al patrimonio lingüístico y otros aspectos intangibles como *jayllinaka* o *kirkinaka* todavía son limitados. Empero, estos elementos y recursos culturales están indisolublemente relacionados con los sentimientos, las expresiones, los comportamientos culturales y la visión aymara del mundo en sus diversas dimensiones. Los elementos culturales y lingüísticos expresados por medio de la oralidad constituyen el patrimonio intangible del pueblo aymara; de ahí que exista la importancia y necesidad de realizar estudios sobre dichos elementos culturales intangibles y otros inherentes a esta temática.

En este contexto y de acuerdo con los antecedentes mencionados, el presente estudio pretende lograr algunos resultados significativos de los diferentes aspectos de la oralidad y la memoria colectiva que impregnan las canciones como componentes sustanciales del patrimonio lingüístico. Estos aspectos inmateriales están relacionados con la lengua y cultura aymara, que, a su vez, imprimen su carácter de diversidad y riqueza de la Bolivia pluricultural y multilingüe. En este marco, se realizaron actividades exploratorias y observaciones de diferentes recursos culturales que conforman el ‘patrimonio intangible’, como la lengua, las canciones y otros que se manifiestan oralmente. La descripción y el análisis de dichos aspectos inmateriales se delimitaron a los contenidos de las canciones interpretadas en lengua aymara, lo que permitió comprender y explicar la identidad cultural y el valor simbólico de este patrimonio inmaterial. Identificados algunos pro-

blemas lingüísticos y socioculturales relativos a las tradiciones orales focalizadas en canciones, se desarrollaron los diferentes elementos culturales relacionados con los saberes y conocimientos ancestrales.

Por lo tanto, este trabajo tiene el objetivo de esclarecer los significados transmitidos en los contenidos de los diferentes géneros y tipos de *jayllinaka* o *kirkinaka*. Asimismo, se hace una revisión del contenido ritual y metafórico de las expresiones reflejadas en dichas canciones, lo que constituye un aspecto fundamental de la interacción verbal y de comunicación. La descripción y el análisis de los contenidos de las canciones aymaras permitieron conocer y entender la forma, el modo de vida, las tradiciones, las prácticas religiosas y otras actividades cotidianas de las comunidades aymaras. Por lo que este tipo de estudios se convierte en un referente cultural muy importante para comprender los mensajes expresados en las canciones por medio del acto verbal. Asimismo, el material de análisis tiene su base en el rescate y registro de diferentes canciones que se conservan mediante la tradición oral y la memoria colectiva.

Bajo los antecedentes mencionados, específicamente, se pretende lograr los siguientes objetivos:

- a) Empezar acciones concretas de recuperación, preservación y desarrollo de las canciones aymaras, que se constituyen en los principales elementos y recursos lingüístico-culturales que se conservan y se transmiten de generación en generación.
- b) Analizar los contenidos de la diversidad de canciones aymaras y otros elementos culturales a partir de la visión aymara del mundo.
- c) Interpretar la función social y cultural de *kirkinaka* relacionadas con la diversidad de actividades cotidianas.
- d) Contribuir al desarrollo de conocimientos y saberes ancestrales para la apropiación lingüística y el fortalecimiento de la identidad cultural del pueblo aymara.

### 3. Importancia sociocultural y lingüística de las canciones aymaras

En muchos ámbitos académicos de la actualidad, la tradición oral y la memoria colectiva son ya motivo de estudios desde varias perspectivas por su carácter de patrimonio intangible de la humanidad. En este sentido, existen necesidades y razones suficientes para que los elementos culturales inmateriales, como las canciones aymaras, sean rescatados y conservados, a fin de conocer los contenidos culturales desarrollados por nuestros antepasados que se impregnan en ellas y que todavía permanecen vigentes hasta nuestros días. En este contexto, las canciones y otros discursos de carácter oral constituyen una fuente importante de rastros culturales únicos que, más tarde, se convertirán en un instrumento inapreciable para comprender la historia de un pueblo. Asimismo, estos elementos y recursos culturales intrínsecos permiten conocer sus creencias profundas, sus sentimientos y su pasado histórico. Estas son formas únicas para concebir y comprender los saberes y conocimientos desarrollados por nuestros antepasados más remotos, hombres que, con mucho esfuerzo y trabajo, lograron desarrollar ideologías y representaciones por medio de prácticas de las tradiciones orales.

En este marco, esta propuesta responde a las necesidades socioculturales y académicas que permitan construir propuestas significativas para comprender, analizar e interpretar los diferentes recursos y elementos culturales inmateriales. Dichos componentes culturales se expresan de varias formas y por medios diferentes, relacionados con: seres protectores, *mallkunaka*, *jilanqunaka* (autoridades originarias), *awkinaka* (ancianos), *uywanaka* (animales) y otros. Las tradiciones orales que perviven en sus usuarios son diversas, pues se aprecian algunas diferencias dialectales en el uso oral de la lengua, así como variaciones de una región a otra en sus contenidos.

Por lo tanto, este trabajo se fundamenta en las necesidades de recuperar, preservar y desarrollar la lengua y cultura aymara. Por nuestro

compromiso social, los académicos estamos obligados a ocuparnos de comprender estas riquezas inmateriales mediante la recuperación y estudio de elementos culturales intangibles, como son las canciones. Asimismo, se debe difundir el conocimiento de nuestros antepasados; de lo contrario, en un futuro no muy lejano, es posible que desaparezca esta riqueza junto con la lengua. Sería muy triste haber perdido los conocimientos y saberes de nuestros antepasados por la falta de acciones de recuperación y preservación. En este marco, se busca promover este y otros estudios de esta naturaleza para conocer la cultura junto con la música y las canciones que forman parte del patrimonio lingüístico. Por ello, este trabajo contribuye a la recuperación, conservación y fortalecimiento de la cultura y lengua aymara de los pueblos indígenas.

Por último, estamos seguros de que los resultados de este estudio contribuirán a la ampliación del conocimiento sobre diversos aspectos socioculturales y lingüísticos inmateriales del pueblo aymara. Por lo tanto, estudios como el que formulamos enriquecen y fortalecen el conocimiento de la diversidad de valores culturales vigentes dentro de la compleja realidad del pueblo andino. Asimismo, se espera que este planteamiento pueda motivar estudios similares o réplicas en otros contextos de la amplia geografía multiétnica y plurilingüe de Bolivia. En este marco, la investigación se ubica en un lugar privilegiado por la importancia que revisten dichos elementos socioculturales y lingüísticos del aymara y de los pueblos andinos.

#### **4. Estrategias metodológicas en los estudios de *jayllinaka/kirkinaka***

En nuestra realidad sociocultural aymara, existen necesidades de realizar estudios orientados al conocimiento, la recuperación y el registro de los saberes desarrollados sobre los valores culturales y lingüísticos de los pueblos andinos. Frente a esta demanda social, se realizaron viajes de estudio a diferentes comunidades aymaras del altiplano

central de Bolivia con la finalidad de recuperar y registrar diversos elementos culturales, consistentes en canciones aymaras de diferentes tipos, referidas a las actividades cotidianas de las comunidades. En este contexto, los datos registrados, descritos y desarrollados provienen de las comunidades aymaras seleccionadas como áreas culturales de este estudio. Los destinatarios principales de estos resultados son las propias comunidades aymaras, en su condición de constructores de su cultura y conservadores de las tradiciones orales.

#### **4.1 Adscripción metodológica y áreas culturales de estudio**

Este estudio se define como descriptivo, ya que sistematiza un conjunto de hechos relacionados con eventos lingüísticos y culturales, basados en la recuperación y registro de canciones cantadas en aymara por los habitantes de las comunidades. Este repertorio oral fue recuperado y registrado tal como se utiliza en su contexto real y en su estado natural. Por ello, los datos provienen directamente de los residentes de las comunidades rurales, recogidos mediante el método de contacto que, según E. Martin (1972: 51-52), se emplea no solo en lingüística antropológica, sino también en otras ciencias sociales. Durante la observación de estos eventos, se recuperaron adicionalmente datos en grabaciones de video, registros fotográficos y cuadernos de campo.

Las áreas culturales de estudio comprenden las comunidades aymaras rurales de los departamentos de La Paz, Oruro y Potosí, caracterizadas por la vigencia, conservación y práctica de recursos culturales como la lengua, las canciones aymaras, la música y otros. La selección de estas localidades se basó en una evaluación del mantenimiento cultural y lingüístico, donde la lengua, las canciones y la música permanecen vigentes a través de la tradición oral y la memoria colectiva. Estos indicadores sociales, culturales y lingüísticos permitieron evaluar la fortaleza de la identidad cultural en las comunidades seleccionadas.



En un trabajo similar sobre tradiciones orales, R. Howard-Malverde (1999) propone pautas metodológicas para analizar narraciones históricas quechuas, sugiriendo organizarlas según su estructura, tiempo, espacio, categorías epistemológicas e ideología sociocultural. Bajo estas orientaciones, se aplicaron procedimientos de descripción y análisis que permitieron culminar esta investigación. Sin embargo, cabe señalar que los métodos de análisis diseñados desde perspectivas occidentales no siempre resultan funcionales debido a las diferencias culturales y lingüísticas entre sociedades occidentales y andinas.

## 4.2 Técnicas de recolección de datos y constitución del corpus

En la recolección de datos, se aplicó la técnica de entrevista en profundidad y videgrabaciones mediante contacto directo con los habitantes de las regiones de estudio. En esta labor, previamente se solicitó a los colaboradores que interpretaran, en aymara y de manera libre y espontánea, algunas canciones ancestrales vigentes en sus comunidades. A este pedido, muchos accedieron sin dificultad; otros señalaron no recordarlas o remitieron a personas mayores. El registro fotográfico y las entrevistas circunstanciales complementaron la recolección de datos, ampliando la información sobre los aspectos relevantes para este estudio. Así, los datos —consistentes en un conjunto de *jayllinaka* o *kirkinaka* y otros elementos culturales inherentes— proceden directamente de las comunidades aymaras del altiplano boliviano.

El corpus de datos está constituido por 38 canciones aymaras (*kirkinaka*) de diversos tipos, clasificadas en 7 grupos temáticos:

1. *Munasiña, amtasiña* (amor, alegría y nostalgia)
2. *Uywirinaka* (seres protectores y representaciones)
3. *Üywanaka* (animales e insectos)
4. *Qamaña, markasa* (identidad y fortaleza)
5. *Mallkunaka* (autoridades originarias)

6. *Awatirinaka* (pastores y pastoras)
7. *Qutanaka, jawiranaka* (lagos y ríos)

Si bien existen otras variedades, este estudio no se centra en la tipología de canciones, sino en la descripción y análisis de su contenido sociocultural. Las canciones recuperadas constituyen compendios socioculturales y recursos lingüísticos sustanciales. Además, se incorporaron datos provenientes de informantes, revisión bibliográfica y otros documentos.

#### 4.3 Criterios socioculturales de descripción y análisis

La descripción e interpretación de los datos se realizó tomando en cuenta algunas categorías temáticas de análisis para establecer las relaciones existentes entre los aspectos sociales, lingüísticos y culturales de las regiones de estudio. Por lo que, las unidades temáticas de este estudio se focalizan en:

- a) Aspectos geopolíticos y características socioculturales
- b) Antecedentes y fundamentos del estudio
- c) Canciones aymaras como elementos integradores del pasado histórico y la identidad cultural
- d) Aspectos relacionados con la religión e imaginarios y
- e) Normas socioculturales y lingüísticas.

Dichas unidades temáticas de análisis incorporan los diferentes aspectos socioculturales que impregnan las canciones aymaras por medio de sus contenidos y otros datos que contribuyeron en la construcción de esta obra.

Las actividades del trabajo de campo permitieron recuperar más de una treintena de canciones interpretadas en aymara por los habitantes de las diferentes regiones de estudio. Los contenidos de estas se refieren al contexto sociocultural y situación de las actividades cotidianas de las comunidades por lo que las canciones aymaras como expresiones

culturales de diferentes tipos constituyen datos de gran importancia para desenmarañar los diferentes aspectos socioculturales. Asimismo, facilitan la lectura e interpretación de una diversidad de expresiones culturales relacionadas con los seres protectores, la naturaleza, los hombres, los animales, las actividades agrícolas y otros. Sin embargo, su descripción y análisis pueden tener algunas limitaciones de tipo técnico y conceptual, dado que las canciones fueron interpretadas en aymara y al traducir a otra lengua, se pierden el sentido original de las mismas. Por último, no existe un método específico, sino que el investigador debe valerse de su propio método y técnicas para el tratamiento, análisis e interpretación de este tipo de estudios de corte cualitativo.

## II

# Aspectos geopolíticos y características socioculturales

### 1. Introducción

En Bolivia, la fortaleza de la identidad cultural de los aymaras se mantiene vigente a pesar de los antecedentes históricos adversos como la dominación, la desigualdad y la globalización. Consecuentemente, en las últimas décadas han surgido movimientos y tendencias reivindicadores que promueven la promoción y el fortalecimiento de los valores culturales de los pueblos indígenas. En este contexto, las tradiciones orales reflejadas en los contenidos de *jayllinaka* o *kirkinaka* de diferentes tipos constituyen los elementos y riquezas culturales de los pueblos andinos. Asimismo, en los últimos tiempos, las necesidades de enseñanza, aprendizaje y el estudio de las lenguas indígenas han adquirido una importancia fundamental en los diferentes ámbitos de la vida pública. Frente a las necesidades y demandas de índole cultural y académico, emergen instituciones que promueven estudios orientados a la recuperación de los valores culturales y las funciones comunicativas de las canciones aymaras. Por lo que, existen necesidades de realizar estudios desde varias perspectivas culturales para conocer los diferentes aspectos sociohistóricos de dichos elementos culturales que, en diferentes contextos, van en aumento. Por otra parte, las demandas sociales sobre estudios formales de los diferentes elementos culturales intangibles también están latentes en diferentes contextos de la vida pública.

## 2. Características socio-geográficas de las comunidades aymaras

Las áreas culturales seleccionadas para este estudio corresponden a las regiones altiplánicas de los departamentos de La Paz, Oruro y Potosí. Los referentes geográficos principales son el lago Poopó y los salares de Uyuni y Coipasa, ubicados en el sur del altiplano boliviano. El lago Poopó, cuya extensión abarca las provincias orureñas de Saucarí, Sud Carangas, Ladislao Cabrera, Sebastián Pagador, Eduardo Abaroa, Poopó y Pantaleón Dalence, es considerado por la tradición oral local como “la Atlántida perdida”. Situado a 3.686 metros sobre el nivel del mar (msnm), con una superficie de 4.200 km<sup>2</sup> y una profundidad de 8 metros, este cuerpo de agua es reconocido como el patrimonio natural del departamento de Oruro.

**Figura 1**  
**Mapa de ubicación del lago Poopó de Oruro**



Fuente: <https://www.geoenciclopedia.com/lago-poopo-698.html> (2024)

### 3. Ubicación del lago Poopó considerado como la Atlántida perdida y patrimonio material del departamento de Oruro, 2024.

Asimismo, este estudio abarca algunas localidades de la región inter-salar de Uyuni y Coipasa, ubicadas igualmente en el sur del altiplano boliviano. El Salar de Uyuni, situado entre las provincias Daniel Campos (Potosí) y Ladislao Cabrera (Oruro), se encuentra a 3.653 msnm. Por su parte, el Salar de Coipasa está a 3.657 msnm, mientras que el Salar de Uyuni —según R. Molina y P. Lecoq (1983: 4)— es considerado el más grande del continente americano, con una extensión aproximada de 10.582 km<sup>2</sup>. Este salar se ubica entre las coordenadas 19°30' y 20°35' de latitud sur y 67° y 68°20' de longitud oeste.

**Figura 2**  
**Vista panorámica del salar de Uyuni**



Fuente: Apaza, Ignacio (1986) *Salar de Uyuni, al fondo la Montaña Tunupa considerada como Mika Tayka* [Fotografía] Archivo personal del autor

El Salar de Coipasa está ubicado entre las provincias Ladislao Cabrera y Atahualpa del departamento de Oruro, con una extensión de 3.300 km<sup>2</sup>. Geopolíticamente, estos salares se encuentran entre la provincia Daniel Campos (departamento de Potosí) y la provincia Ladislao Cabrera (departamento de Oruro), mientras que el Salar de Coipasa, geográficamente, se ubica en el departamento de Oruro y comparte parte de su territorio con el país vecino de Chile.

Algunas montañas de la región presentan características volcánicas, pero se encuentran inactivas desde hace mucho tiempo. Asimismo, existen cerros y serranías que se extienden del noreste al sudeste, donde destacan montañas como *Tunupa*, *Tata Sabaya*, *Qura Qura*, *Ch'urqha Mallku*, *Jach'a Qullu*, *Sajama* y otros. Estas montañas, cerros y colinas de la región son considerados como seres protectores por la tradiciones y costumbres que perviven en dichas regiones.

**Figura 3**  
**Vista del nevado Sajama**



Fuente: Apaza, Ignacio (2017) *Nevado de Sajama tomada por el lado sur de la provincia Sajama, departamento de Oruro* [Fotografía] Archivo personal del autor

El nevado Sajama, considerado un estratovolcán en Bolivia, se ubica en el Parque Nacional Sajama, al oeste del país. Esta montaña se encuentra en el extremo noroeste del departamento de Oruro, provincia Sajama, entre los municipios de Curahuara de Carangas y Turco, limitando al norte con el departamento de La Paz y al oeste con la República de Chile. Según la tradición oral aymara, el *Mallku* Sajama forma parte del patrimonio lingüístico e inmaterial de este pueblo, conservándose numerosos relatos que testimonian su importancia cultural.

**Figura 4**  
**Vista frontal del volcán inactivo Tata Sabaya de Oruro**



Fuente: Apaza, Ignacio (2019) *Tata Sabaya considerado como uno de los Mallkus de la región* [Fotografía] Archivo personal del autor

En la región se aprecia la presencia de aguas termales y minerales que constituyen atractivos tanto para los habitantes locales como para los visitantes de estas zonas. El clima es frío con vientos fuertes y heladas intensas en invierno, mientras que en los meses de septiembre a noviembre es cálido y agradable. La región, en general, se caracteriza por su escasa precipitación pluvial, la cual no permite el desarrollo



de una economía local y regional favorable debido a las características medioambientales. Sin embargo, las canciones no solo se refieren a las montañas de dichas localidades, sino también a otras más altas de las diferentes regiones del altiplano boliviano, como el nevado Illimani, considerado una bellísima montaña y símbolo icónico de la ciudad de La Paz. El Illimani es la segunda montaña más alta de Bolivia y la más elevada de la Cordillera Real, con una altitud de 6.462 msnm.

**Figura 5**  
**Vista del nevado de la montaña ‘Illimani’**



Fuente: Apaza, Ignacio (2019) *A sus pies de Illimani, la ciudad de La Paz considerada como la maravilla del mundo* [Fotografía] Archivo personal del autor

El Illampu es otro de los nevados importantes de Bolivia, situado al noroeste del país, específicamente en el municipio de Sorata, provincia de Larecaja, departamento de La Paz. Cuenta con una superficie de aproximadamente 200 km<sup>2</sup>, por lo que constituye un referente de gran volumen para la cordillera andina boliviana. Este nevado también es conocido como “nevado de Sorata” debido a su proximidad a dicha

población, en la provincia de Larecaja (departamento de La Paz), y destaca como una de las montañas más altas de la cordillera oriental de Los Andes.

**Figura 6**  
**Vista del nevado Illampu de La Paz**



Fuente: Apaza, Ignacio (2016) *Montaña de Illampu que a sus pies alberga la población de Sorata* [Fotografía] Archivo personal del autor

Sobre todas las montañas mencionadas existen relatos orales y canciones aymaras que constituyen la riqueza sociocultural y lingüística del pueblo aymara y de las comunidades andinas. Estas montañas —como Tunupa, Sabaya, Sajama, Illimani e Illampu, ubicadas en los departamentos de Potosí, Oruro y La Paz— son consideradas *mallkus* y protectores de dichas comunidades. Asimismo, representan atractivos turísticos tanto para la población local como para los visitantes.

La vegetación se caracteriza por arbustos y pastos variados, como *t'ula*, paja brava, cactus (en los cerros), yareta y otros arbustos propios de la región. Además, existen ciertos microclimas que permiten

el desarrollo de vegetación y el cultivo de algunas hortalizas. Sin embargo, las zonas favorables para la agricultura y el pastoreo son, en su mayoría, escasas debido a la aridez del terreno y la baja precipitación pluvial típica de estas áreas. La actividad agrícola, limitada, se basa principalmente en el cultivo de quinua, papa, cebada y algunas hortalizas en microclimas y en carpas solares implementadas mediante programas de apoyo de organizaciones no gubernamentales.

En la provincia de Pacajes también se encuentran montañas y elevaciones como *Awki Qullu* y *Jach'a Pirapi*, ubicadas en la localidad de Achiri. Por su parte, la provincia de Aroma alberga formaciones geológicas destacables, entre las que sobresale *Qala Marka* (“ciudad de piedra”), otro atractivo turístico tanto para residentes como para visitantes. Otra fuente de interés económico son las canteras de piedra caliza, que representan un recurso importante para la economía regional de algunas localidades de esta provincia.

**Figura 7**  
**Ciudad de piedra de la provincia Pacajes de La Paz**



Fuente: Apaza, Ignacio (2015). *Vista panorámica de la inmensa ciudad de Piedra* [Fotografía] Archivo personal del autor

Las constantes migraciones de los habitantes hacia centros mineros y ciudades principales —tanto dentro como fuera del país— por motivos económicos, de salud, educativos y otros, han provocado el abandono progresivo de sus comunidades de origen. El cambio climático, la privatización de tierras colectivas de cultivo y pastoreo, y la entrega de títulos ejecutoriales de propiedad por parte del INRA han fomentado el crecimiento del minifundio, lo que ha degradado los sistemas comunitarios, colectivos y solidarios. Paralelamente, este deterioro del trabajo comunitario ha acelerado la pérdida de prácticas culturales ancestrales y, con ellas, el abandono paulatino de las lenguas originarias, lo que repercute en la erosión de la identidad cultural.

#### **4. Modelo andino de organización tradicional y socio-comunitaria**

La organización sociocultural de las comunidades estudiadas se basa en instituciones tradicionales como el *ayllu* (comunidad) y la *marka* (pueblo). El *ayllu* tiene una connotación ambiental y geográfica que identifica a sus miembros y está vinculado al territorio y a la organización socioeconómica, aunque actualmente se encuentra fragmentado debido a la Reforma Agraria de 1953 y la Ley INRA de 1996, entre otros factores. Por su parte, la *marka* es un espacio integrador que agrupa a varios *ayllunaka* (comunidades) y funciona como un núcleo social, político y religioso, unido por lazos históricos, lingüísticos y económicos.

Sin embargo, debido a la globalización, los intentos de homogeneización cultural y el cambio climático, en las últimas décadas se han producido migraciones masivas desde las zonas rurales hacia capitales, ciudades importantes y centros mineros, sin planificación alguna. Muchos migrantes, tras un breve período en entornos urbanos, terminan negando su identidad, lo que conlleva la pérdida de su cultura y lealtad lingüística. Según F. Layme (1984: 109), los migrantes rurales llegaban a las ciudades buscando prestigio, dinero, respeto y justicia, pero en

la práctica enfrentaban una discriminación similar a la de la época colonial, quedando relegados a trabajos precarios y sufriendo conflictos internos y frustración. Como resultado, la población aymara en las áreas rurales ha disminuido debido al éxodo de sus comunidades. Las principales causas de esta migración incluyen la superposición cultural, la hegemonía del castellano y la desvalorización de la producción agropecuaria, con todas sus consecuencias.

Frente a los intentos de asimilación cultural e integración social —tanto antes como después de la Reforma Agraria—, líderes comunales e intelectuales aymaras han impulsado acciones de descolonización mental e institucional para revitalizar las organizaciones tradicionales. El sindicato, bajo un modelo andinizado, se ha extendido en las regiones aymaras, donde el secretario general asume funciones similares a las del *jilaqata*, rotando en el liderazgo y mando por turnos. Según F. Layme (1984), esta autoridad surge de una nueva estructura comunal y opera bajo dos lógicas económicas: la reciprocidad y el intercambio. En el ámbito religioso, aunque se adoptan prácticas cristianas como el bautismo, persisten los ritos de reciprocidad con las deidades andinas. Culturalmente, coexisten elementos cristianos y tradiciones originarias. En el plano lingüístico, se ha luchado por la oficialización de las lenguas indígenas y la educación intercultural bilingüe, aunque aún persisten resistencias, tanto entre la población castellanohablante como entre algunos sectores indígenas.

**Figura 8**  
**Rito de cambio de autoridades originarias**



Fuente: Apaza, Ignacio (2002). *Jilanqunaka de Janq'u Qala en la ceremonia de cambio de autoridades* [Fotografía] Archivo personal del autor

El sistema político-administrativo aymara se compone de autoridades tradicionales, como los *mallkunaka*, *jilanqunaka* o *jilaqatanaka*, cuya función principal es velar por el bienestar y la armonía entre las comunidades. Paralelamente, coexisten autoridades modernas, como subgobiernos, alcaldías regionales, cuerpos policiales, jueces, registros civiles y otras instituciones estatales.

En el ámbito socioeconómico, aún persisten sistemas tradicionales como:

- Jayma*: trabajo comunitario para el bien común.
- Mink'a*: trabajo remunerado con productos.
- Sataqa*: concesión de terreno y semillas como ayuda mutua.
- Ayni*: reciprocidad en servicios.
- Chari*: préstamo en especie.
- Waki*: asociación laboral (uno aporta la tierra, otro la semilla).

## 5. Propiedades territoriales y bienes socioeconómicos

Los aymaras conciben la propiedad territorial dentro de categorías limitadas, donde lo común es poseer extensiones pequeñas, suficientes para la subsistencia familiar y comunal. A diferencia de lo que ocurre en las sociedades capitalistas, no existe entre ellos la avaricia por acumular bienes para fines individuales o de clanes familiares. Sin embargo, esto no significa que los aymaras se circunscriban a un mundo reducido; por el contrario, desde esa escala local se proyectan hacia ámbitos más amplios, representados -según J. Murra (1975: 59-115)- por el control de diferentes pisos ecológicos que se aprovechan en estaciones específicas del año. Así se dinamizan las extensiones territoriales de la comunidad. Esta expansión hacia otros niveles ecológicos busca principalmente acceder a actividades y productos no disponibles en el entorno inmediato. Además, al establecer relaciones con personas ajenas a la comunidad, se fortalece la solidaridad, la protección y las garantías tanto dentro del ámbito local como en relación con grupos externos, es decir, fuera del ambiente local.

**Figura 9**  
**Localidad de Colquencha**



Fuente: Apaza, Ignacio (2015) *Vista panorámica de Colquencha de la provincia Aroma de La Paz* [Fotografía] Archivo personal del autor



En las comunidades aymaras, cada familia posee una vivienda de forma rectangular o circular, tradicionalmente orientada al este, aunque en los últimos tiempos esta orientación ha variado debido a factores como la modernidad y necesidades particulares. Estas construcciones, hechas de adobe o piedra con techos de paja o calamina, constituyen el hogar principal. Además, muchas familias mantienen viviendas secundarias en las capitales provinciales o en los cantones, las mismas son utilizadas durante las festividades, las ferias locales y eventos especiales.

Existen también viviendas temporales llamadas *anaqa*, ubicadas dentro de las comunidades, que se emplean en períodos específicos: siembra, cosecha, *jallu pacha* (época de lluvias), *awti pacha* (estación seca) y otras actividades estacionales. En los centros urbanos más poblados y con mayor actividad comercial, se observan edificaciones modernas como las gobernaciones, subalcaldías, postas sanitarias, sedes sociales y unidades educativas.

Aunque muchas comunidades mantienen su estructura nucleada debido a la persistencia de prácticas tradicionales, la Reforma Agraria y los procesos de urbanización han impulsado en algunas zonas la transición hacia sistemas parcelarios, alterando la organización comunitaria tradicional. El *ayllu* como estructura básica ha sido sustituido progresivamente por divisiones administrativas como cantones, estancias o ranchos, según su tamaño e importancia poblacional. Este proceso de reestructuración ha generado una nueva configuración territorial con capitales provinciales, cantones y otras unidades. Cabe destacar que estos asentamientos, denominados *ayllunaka* y *markanaka* en la época precolonial, corresponden hoy a lo que conocemos como comunidades y cantones.



**Figura 10**  
**Modelo de iglesia cristiana denominada**  
**‘Iglesia de hermanos’**



Fuente: Google.com/search (2023)

Otro aspecto no menos importante es la aparición de sectas religiosas denominadas ‘de hermanos’, que se han introducido a lo largo del altiplano boliviano y han proliferado en las regiones de estudio. Este grupo de hermanos, debido a sus principios doctrinales religiosos radicales, no acepta las tradiciones andinas, por lo que se producen conflictos de tipo ideológico. Como consecuencia de este tipo de discrepancias y por acciones parecidas en el planteamiento a la “extirpación de idolatrías” de la colonia, muchas comunidades se vieron divididas y separadas territorialmente, en lugar de mantener el sistema tradicional de comunidades nucleadas. Esta situación, a su vez, provoca conflictos permanentes entre comunidades, ya sea por divergencias ideológicas, problemas de linderos territoriales, causas relacionadas con la ganadería y los cultivos, u otras razones.

## 6. Concepción cultural del tiempo y la visión aymara del mundo

En la cosmovisión andina, la vida se concibe como algo profundamente sagrado; para E. Grillo (1990), es holística: en ella perviven el diálogo, la reciprocidad y un carácter agrocentrista. Asimismo, en la cultura aymara, el tiempo es considerado cíclico y se experimenta en relación con la producción agrícola y la reproducción, como *jallu pacha* (época de lluvia), *arwti pacha* (época seca), *juyph'i pacha* (época de helada), *waña mara* (año de sequía), etc. Esta es la razón por la que la cultura andina divide el tiempo según los ciclos agrícolas y las actividades reproductivas del ganado. En las diferentes etapas del ciclo productivo —como la siembra, el aporque, el crecimiento de las plantas, la cosecha y la etapa de reproducción del ganado— se realizan diversos ritos muy reveladores, acompañados por música y cantos según los tiempos y las situaciones. Asimismo, todas estas actividades están ligadas a la conservación de las tierras de cultivo; para este propósito, las tierras cultivadas deben descansar durante un período de 8 a 10 años antes de retomar otro ciclo de cultivo. Las épocas de siembra y cosecha son las actividades más importantes, mientras que en otros momentos disminuyen las responsabilidades agrícolas. Sin embargo, esto no implica descanso, sino ocuparse de otras actividades, como el intercambio o venta de productos, viajar a los valles o yungas, o acudir a centros mineros o ciudades para trabajos temporales.

En la cultura aymara, todas las cosas, todos los elementos del *aka pacha*, el *arax pacha* y el *manq'a pacha*, el hombre y la comunidad como partes de estos universos, dependen unos de otros y están estrechamente relacionados entre sí. La realidad es una totalidad donde las partes y el todo mantienen una relación inseparable. En esta totalidad y complementariedad de elementos de la naturaleza —así como en las actividades de agricultura y ganadería— están presentes el culto, la danza, el canto, el trabajo, el vestido, la alimentación y la vida misma. En esta relación, el individuo, como sujeto y eje principal de la comunidad, cuando forma

parte de ese todo, adquiere el valor de *jaqi* (gente) y se convierte en miembro activo del *ayllu* o de la comunidad. Esta situación se concibe como una relación complementaria entre lo grande y lo pequeño, lo de arriba y lo de abajo, lo humano y lo sobrehumano, etc. No hay contrariedad en la cultura aymara; el individuo se concibe para formar una unidad, un todo. De ahí la razón de la convivencia entre los elementos de la naturaleza, los hombres y los animales.

### Figura 11 Ocaso del sol y comienzo de la noche



Fuente: Apaza, Ignacio (2019) *Las nubes de color amarillento tienen significado cultural para los aymaras* [Fotografía] Archivo personal del autor

Desde la perspectiva de H. Van Den Berg (1992: 141), dentro del espacio vivencial de los aymaras, además de los seres humanos, se encuentran los seres sobrenaturales y las almas de los difuntos. Este espacio está dividido en *Akapacha* (espacio terrenal), *Alax pacha* (cielo) y *Manq'a pacha* (espacio de adentro). En el *Aka pacha* está *uraqi* (tierra), que es el espacio vital del hombre, de los animales y de las plantas. Este es

el hábitat de la *Pachamama*<sup>1</sup> (Madre Tierra), de los *Achachilas* (seres protectores) y de otros espíritus del mundo aymara. *Alaxpacha* es el espacio superior donde se encuentran el *inti* (sol), *p<sup>h</sup>axsi* (luna) y *wara wara* (estrellas). *Manq<sup>b</sup>a pacha* es el mundo de adentro, es decir, el subsuelo, morada de los espíritus malignos.

En aymara, *Pacha*<sup>2</sup> (espacio y tiempo) se concibe como una entidad sagrada y se experimenta en relación con la producción agrícola y la reproducción, como *jallu pacha* (época de lluvia), *awti pacha* (época seca), *juy<sup>p</sup>i pacha* (época de helada), etc. Esta es la razón por la cual la cultura andina divide el tiempo según los ciclos agrícolas y las actividades reproductivas. En las distintas etapas del ciclo productivo —siembra, aporque, crecimiento de las plantas y cosecha—, el hombre andino ejecuta ritos importantes para la convivencia armónica entre los seres protectores y los miembros de la comunidad. De esta manera, se establece un vínculo conformado por una relación íntima entre el espacio cósmico, el hombre y los animales.

## 7. La visión holística del tiempo en aymara

Desde la perspectiva sociocultural, el hombre andino concibe el *Pa-cha* (realidad) a partir de una visión holística, óptica y desde el pensamiento simbolista, en la que el espacio y el tiempo no son ajenos, sino que ambas entidades están copresentes. La cultura aymara posee una forma particular de concebir la realidad, un modelo propio de interpretar su universo como resultado de una totalidad. A partir de esta visión, el tiempo se concibe como ubicado en el espacio, por lo que esta entidad es entendida desde una perspectiva holística. Por lo tanto,

- 
- 1 Es la divinidad femenina principal de los aymaras. Junto a los Achachilas, la Pachamama ('madre tierra') es la protectora y la benefactora que proporciona alimentos para la subsistencia de los hombres, animales y plantas. Es el espacio-tiempo en que vivimos.
  - 2 El término '*pacha*' en aymara en función sustantiva es bivalente, significa tiempo y espacio.

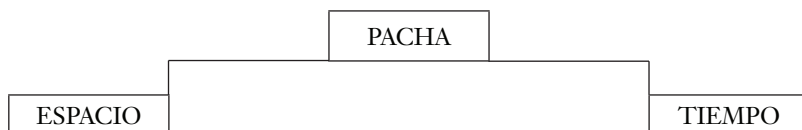
en esta concepción, el tiempo y el espacio no solo son una representación cognitiva, sino también una presencia viva que coexiste con las experiencias de la vida cotidiana.

La ubicación del tiempo en el espacio coincide en varias lenguas; sin embargo, existen diferencias en la concepción espacial del tiempo y en cómo este permite comprender su concepto. Según los estudios de lingüistas cognitivos como R. Núñez et al. (1999) y R. Núñez, C. Neumann y M. Mamani (1997), el tiempo puede caracterizarse como el producto de un mapeo mediante el cual se hacen inferencias temporales a partir de conceptos espaciales. Esta asunción está apoyada en innumerables expresiones aymaras que se refieren al tiempo en términos de “objetos” y “entidades” en movimiento, como:

- |  |                                      |
|--|--------------------------------------|
| 1. <i>Pachax jichbax qaritaxiwa.</i>               | Ahora el tiempo ya está cansado.     |
| 2. <i>Pachaxa jutiri saririwa.</i>                 | El tiempo va y viene.                |
| 3. <i>Jallu pachax niya puriskiwa.</i>             | Ya está llegando la época de lluvia. |
| 4. <i>Jich<sup>b</sup>ax pachax phiñasitaxiwa.</i> | Ahora, el tiempo ya está enojado.    |
| 5. <i>Awti pachax sarxiwa.</i>                     | Ya se fue la época seca.             |

Asimismo, existen expresiones deícticas verbales que indican acción, movimiento y dirección, como *saraña* (ir), *jutaña* (venir), *purña* (llegar), *jak'achaña* (acercar), *jayst'ayaña* (alejar), *mantaña* (entrar), *mistuña* (salir), *ukankaña* (permanecer), etc., las cuales implican aspectos temporales. Coincidimos con los estudios realizados por Núñez y otros en el sentido de que las expresiones metafóricas que se refieren al concepto del tiempo no son arbitrarias; por el contrario, forman procedimientos coherentes dentro del sistema conceptual. Para el aymara, el tiempo está ubicado en el espacio, y ambos se conciben como entidades inseparables. Por lo tanto, en el concepto del tiempo está presente el criterio de complementariedad, donde el tiempo se concibe como una totalidad con su espacio; de ahí que ‘espacio’ y ‘tiempo’ posean un solo lexema: el *Pacha*.

**Figura 12**  
**Bivalencia del término ‘Pacha’**



a. Aka *Pachana* yuriritanwa  
Somos nacidos en esta tierra

b. *Pachaxa* nayraxa mayjänwa  
Antiguamente, el tiempo era diferente.

Fuente: Apaza, Ignacio (2008) *La bivalencia espacio y tiempo en aymara es expresada por el término ‘Pacha’* [Esquema] Archivo personal del autor

En este contexto, *Pacha* adquiere una bivalencia, ya que, por un lado, significa ‘espacio’ y, por otro, ‘tiempo’. Por lo tanto, el individuo como hablante aymara distingue fácilmente cuándo el término *pacha*<sup>3</sup> significa ‘espacio’ y cuándo significa ‘tiempo’. En la representación de la gráfica anterior, la expresión de la izquierda se refiere al espacio, pues a la forma base *pacha* se le añade el sufijo /-na/, que marca lugar (equivalente a ‘en’ del español); mientras que, en la expresión de la derecha, la unidad *pacha* va seguido de la unidad léxica *nayra* ~ *layra* (antes, antiguamente) con valor adverbial de tiempo. En aymara, por sus características de aglutinación, existen marcadores morfológicos que indican las diferentes funciones gramaticales y semánticas.

En otras consideraciones, como las de F. Montes (1986: 100-101), basadas en un enfoque mítico andino, el tiempo estaría regido por la dialéctica de oposición complementaria entre lo ‘bajo’ y ‘antiguo’. En este caso, lo bajo se asocia con el pasado y lo alto con el presente, lo que

3 La unidad *pacha*, en aymara puede desempeñar otras funciones gramaticales, si es sustantivo significa tiempo y espacio y si está en función de sufijo y cuando se añade a una raíz adquiere el significado de totalidad como en *taqpacha* (todo) y límite entre distancia como en *akatpacha* (desde aquí).

equivale a decir que existe una correspondencia exacta entre categorías espaciales y temporales, en concordancia con la unidad espaciotemporal del *Pacha*. El autor recalca que los atributos simbólicos del presente son simétricamente opuestos a los del pasado y futuro; es decir, el presente es sistemáticamente inverso al pasado y al futuro, los cuales, por su parte, son idénticos entre sí. Los acontecimientos del pasado se repiten, de ahí la existencia de expresiones aymaras como *Pachax jutir sarririwa* ('El tiempo va y viene').

Las formas de concebir el tiempo difieren según las lenguas y culturas. Un dato ya recurrente en aymara es, por ejemplo, que el 'futuro' está detrás de nosotros (*qhipa*), todavía no visible; y el 'pasado' está delante de los ojos (*nayra*), visible. Uno de los criterios de la división del tiempo es la distinción entre futuro y no-futuro. En esta dimensión semántica, existen varias expresiones en las que el futuro se concibe como ubicado detrás del observador, como en:

- |  |  |
|--|--|
| a. Akat <i>q<sup>b</sup>iparux</i> kunsu uñjchiñäni.       | [De aquí para atrás, ¿qué veremos?] <sup>4</sup><br>¿Qué veremos hacia el futuro?                |
| b. <i>Q<sup>b</sup>ipa</i> maranakanx pachax mayjt'xaniwa. | [En los años <i>atrás</i> cambiarán los tiempos.]<br>En el futuro cambiarán los tiempos.         |
| c. Akat <i>q<sup>b</sup>iparuw</i> ukanakat parlañäni      | [De aquí para <i>atrás</i> hablaremos sobre esas cosas.]<br>Habla-remos después sobre esas cosas |

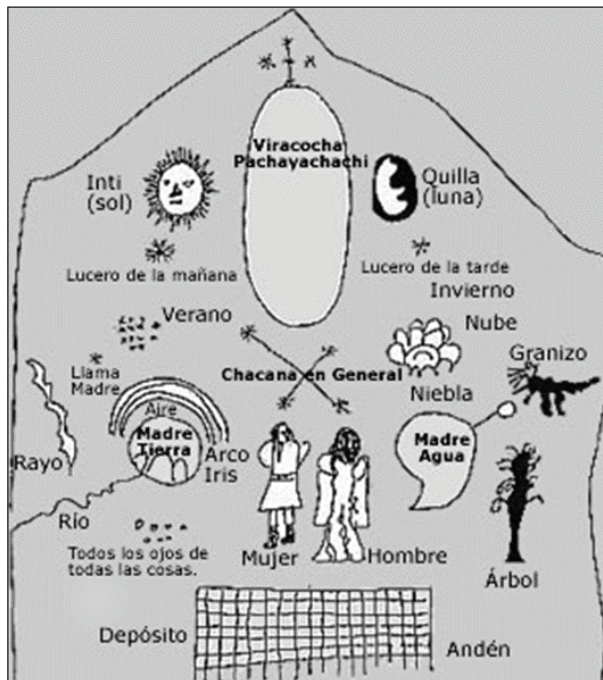
Las expresiones anteriores dan cuenta de que el observador se encuentra con la 'vista' hacia el 'pasado' y de 'espalda' al 'futuro', porque el pasa-

---

4 Las expresiones entre corchetes [ ] corresponden a una traducción literal.

do en aymara es visible: representa todo lo experimentado, lo vivido; mientras que el futuro corresponde a los tiempos no realizados y no experimentados y, por lo tanto, *no* visibles. El observador aymara se encuentra “invertido” con respecto a la dirección del tiempo, en comparación con el observador occidental. Existen otras expresiones que ratifican esta forma de concebir el futuro, como *q<sup>b</sup>ipa mara* [año atrás] (año próximo), *q<sup>b</sup>ipa pacha* [tiempo atrás] (tiempo futuro), *q<sup>b</sup>ipürkama* [hasta días atrás] (hasta mañana) y muchas otras que ubican al futuro detrás del observador.

**Figura 13**  
**Representación de la cosmovisión andina del mundo**  
**según Santa Cruz Pachacuti Yampqui**

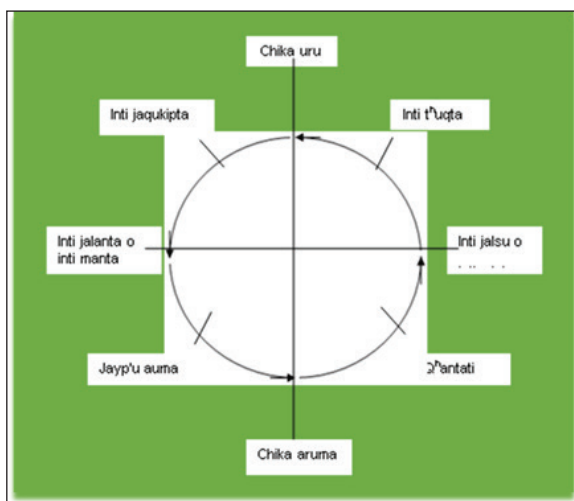




En aymara, los enunciados referidos a las distintas formas de concebir el tiempo requieren también del empleo de la deixis temporal o espacial como recurso lingüístico de la comunicación. La deixis temporal señala el momento en el cual el enunciador produce sus enunciados. Así, *jich<sup>b</sup>a* (ahora) será el tiempo en el cual el enunciador expresa el enunciado y se opone a *q<sup>b</sup>aruru* (mañana), a *masüru* (ayer), etc. Tomando el día como una unidad de ‘tiempo’, por ejemplo, se tiene un conjunto de términos referidos al tiempo y al conjunto de relaciones entre dichos conceptos como: *jich<sup>b</sup>a* (ahora), *q<sup>b</sup>aruru* (mañana), *masüru* (ayer), *aruma* (noche), *uru* (día) y *jayp’u* (tarde). También existen formas deícticas genéricas y complejas como: *alay mara* (aquellos años), *nayra* (ojo, antes), *jaya* (antes, lejos), *jaya pacha* (tiempos antiguos), *k<sup>b</sup>uri mara* (hace años), entre otras. Estos elementos lingüísticos reflejan las formas de concebir el tiempo y unidades de tiempos específicos, la ubicación, la orientación y la distancia entre las unidades temporales.

El tiempo, concebido como una entidad en movimiento, se produce de forma circular de derecha a izquierda y esto nos proporciona la forma diferente de concebir el movimiento del tiempo en aymara respecto a la cultura occidental. Para ello, existen términos aymaras que configuran dicho movimiento circular reflejadas en expresiones como: *inti jalsu* (salida del sol), *inti t<sup>b</sup>uqta*, (salto o subida del sol), *chika uru* (medio día), *inti jaqukipta* (vuelta del sol), *inti jalanta* (entrada o bajada del sol), *jayp’u aruma* (noche avanzada), *chika aruma* (media noche), *q<sup>b</sup>antati* (amanecer) y *willjta* (alba). Estas expresiones organizan el día como una figura circular que gira de derecha a izquierda y se repite al concluir cada ciclo de 24 horas, a diferencia de la concepción occidental, donde el tiempo gira de izquierda a derecha.

**Figura 14**  
**Representación de la concepción circular del tiempo**



Fuente: Apaza, Ignacio (2008). *Tiempos que transcurren en un día según el movimiento del sol* [Esquema] Archivo personal del autor

Esta división del tiempo según el ciclo solar sirve también para organizar las diferentes actividades agrícolas, ganaderas y reproductivas. Esta es la razón por la cual la cultura andina divide el tiempo según los ciclos agrícolas y las actividades reproductivas del ganado. Asimismo, en las diferentes etapas del ciclo productivo - como la siembra, el aporque, el crecimiento de las plantas y la cosecha - se ejecutan diversos ritos considerados como actividades de gran importancia para el hombre aymara.

## **8. El fenómeno de lenguas en contacto e implicaciones socioculturales**

En los estudios socioculturales no es posible dejar de lado la situación lingüística de las comunidades aymaras seleccionadas como áreas cultura-

les del presente estudio. En este contexto, durante nuestra investigación hemos establecido que las poblaciones estudiadas son predominantemente de habla aymara, pero también hablan castellano, lengua que han adquirido mediante el contacto lingüístico, la educación y la influencia sociocultural de los hablantes castellanos. Existen algunas poblaciones que utilizan tres idiomas: aymara, quechua y castellano, como es el caso de las comunidades de Salinas de Garci Mendoza y Corque en el departamento de Oruro, así como algunas poblaciones del norte del departamento de La Paz. Otra característica idiomática de la región intersalar de Uyuni y Coipasa es el factor socioeconómico y el contacto casi permanente con los castellanohablantes de Chile. Entre las poblaciones fronterizas más castellanizadas, podemos citar a Llica, Tres Cruces y Táhua, de la provincia Daniel Campos (Potosí), así como Luca y Tawka, de la provincia Ladislao Cabrera (Oruro). Esta situación se repite en algunos centros semiurbanos debido a la influencia de las nuevas tecnologías de información y comunicación, la educación, la modernidad y la moda.

El aymara y, en escasas localidades, el quechua, se usan en ambientes familiares: el hogar, el pastoreo, las fiestas locales, la siembra, etc. Las lenguas indígenas, por su condición de lenguas minorizadas, no se emplean en situaciones oficiales ni cotidianas; cuando se usan con frecuencia, es principalmente entre personas mayores y mujeres. A pesar de esta situación de desventaja, las lenguas indígenas de las regiones estudiadas aún mantienen sus estructuras lingüísticas propias en lugares alejados de las capitales provinciales, centros urbanos y zonas con menor intercambio comercial y movilidad social.

Debido a esta situación de lenguas en contacto, en varias canciones aparecen términos del castellano que, aunque no interfieren en la comunicación, pueden considerarse estrategias lingüísticas empleadas por los intérpretes para enriquecer el universo poético y musical aymara.

En el contexto sociolingüístico, existen antecedentes estudiados a partir de interferencias en distintos niveles de la lengua (fonología, sintaxis,

semántica). Por lo tanto, podemos entender la interferencia lingüística como la situación en la que los hablantes bilingües se desvían de la norma de una de sus lenguas por influencia del castellano, considerado como lengua dominante. Esta influencia está presente en los hablantes de aymara de las regiones estudiadas, donde el contacto con otras lenguas y dialectos puede generar problemas lingüísticos, dado que la interacción social ocurre principalmente de forma verbal.

**Figura 15**  
**Entrevista en el trabajo de campo**



Fuente: Apaza, Ignacio (2017) *Entrevista a un usuario de la variedad aymara del departamento de La Paz* [Fotografía] Archivo personal del autor

En esta interacción, el uso de una variedad o lengua por parte del individuo será distinto al aceptado y puede ocasionar desventajas sociales, ya que, al entrar en contacto con otra, una de ellas puede ejercer dominio sobre la otra, produciendo interferencias entre ambas lenguas. Por otra parte, la influencia lingüística se produce con mayor fuerza desde la lengua o variedad que goza de prestigio sobre la otra. Este aspecto de la influencia lingüística ha sido estudiado por Cerrón-Palomino (2003: 83-106), quien

afirma que la influencia del castellano se ejerce, de manera directa o indirecta, tanto en hablantes quechuas como aymaras. Este fenómeno y las consecuencias de las lenguas en contacto, conocidos como ‘motosidad’, cobran una connotación sociolingüística que cubre no solo los aspectos fonológico-gramaticales y léxico-semánticos, sino también los aspectos suprasegmentales de acento, ritmo y entonación.

En este marco, las regiones estudiadas son de habla aymara con fuerte influencia del castellano, sobre todo en la zona fronteriza con la República de Chile, donde sus habitantes hablan mayoritariamente castellano. Esta influencia idiomática se refleja en las actitudes de sus hablantes, quienes optan por el uso del castellano bajo el criterio de ascenso social, considerando que hablarlo (aunque sea incorrectamente) significa “dignificarse, superarse, alfabetizarse”, etc. Con estas actitudes se va deteriorando la lealtad lingüística de las comunidades rurales, que se inclinan hacia el aprendizaje y uso del castellano en los diferentes ámbitos comunicativos. Algunos de nuestros entrevistados, al ser consultados sobre si hablaban aymara, indicaron no saberlo. Sin embargo, cuando se les preguntaba en aymara sobre diversos temas, respondían en esta lengua y, poco a poco, iban soltando su aymara, hasta que finalmente la conversación concluía en este idioma. Al reiterarles la pregunta sobre por qué decían no saberlo, señalaban que hablaban mal el aymara o que su variedad era “fea”. Según ellos, la variedad del aymara paceño era la más correcta, y se negaban a usarlo para evitar críticas por emplear su variedad, misma que consideraban como ‘fea’ o ‘incorrecta’.

## 9. El préstamo lingüístico y sus consecuencias

Como consecuencia de los factores históricos de choque cultural y el fenómeno de lenguas en contacto, desde hace tiempo varios términos del castellano han ingresado al aymara. Para L. Briggs (1993: 25-26), los préstamos del español continúan incorporándose, especialmente en áreas urbanas como Copacabana, Achacachi, Patacamaya, Sorata, Cha-

llapata y otras, adaptándose a la fonología aymara. Según los estudios y observaciones de I. Apaza (2000: 109-111), ciertos hablantes de aymara de las regiones intersalar de Uyuni y Coipasa, al usar préstamos del castellano, han sonorizado los fonemas oclusivos sordos del aymara /p, t, k/, al igual que en castellano, como en las palabras aymaras *ampara* > ambara, *inti* > indi, *kunka* > kunga, respectivamente. Por lo tanto, atendiendo a las recomendaciones de L. Briggs, todo el proceso de incorporación de préstamos castellanos al aymara merece un estudio más profundo, tomando en cuenta los aspectos socioculturales.

El préstamo lingüístico es uno de los fenómenos presentes en esta situación, y ocurre cuando se usa una palabra, lexema o morfema (considerada como la unidad más pequeña de la lengua) o una expresión que pertenece a un idioma diferente al de uso habitual. El término que proviene de otra lengua puede adaptarse como parte del dialecto común, adecuándolo a las reglas gramaticales de la lengua receptora; regularmente se presentan como neologismos, distintos a la lengua materna, que proceden de una lengua extranjera. En nuestra realidad sociolingüística de lenguas en contacto, innumerables términos del castellano se han introducido en el aymara del habla cotidiana. Con el paso del tiempo, estos términos se han vuelto comunes en su uso, y la lengua receptora los ha adoptado, como diría Américo de Castro hace varios años.

Muchos términos provenientes del castellano, en la mayoría de los casos, han sido refonemizados, mientras que en otros mantienen las características propias de la lengua prestataria. Estos términos se refieren principalmente a objetos, acciones o cosas relativamente nuevas en la cultura y lengua aymara. Por esta razón, el aymara, por su condición de lengua indígena y poco desarrollada, ha optado por el recurso del préstamo, como *ratuki* (de rato), *lunisa*, *martisa* (días de la semana), *winustiyas* (buenos días), *rayru* (radio) *kantaña* (cantar), *kawiltu* (cabildo), *agila* (águila), *klawila* (clavel) *timpu* (tiempo) y muchos otros, como es natural en situaciones de lenguas en contacto. En este

caso, el préstamo es el fenómeno más extendido entre las lenguas y se presenta principalmente en el nivel léxico. En cuanto a los sectores etarios y de género, se ha establecido que los adolescentes y jóvenes varones son los más propensos al uso de préstamos, mientras que las mujeres los utilizan con menos frecuencia, determinado por factores históricos y socioculturales.

Este fenómeno del préstamo en el aymara no es una característica exclusiva de las regiones estudiadas, sino resultado del poder y la aceptación de que goza el castellano. Por otra parte, los factores sociopolíticos y culturales han obligado a los hablantes de lenguas indígenas a adoptar una actitud negativa hacia sus lenguas maternas. La influencia generalizada del castellano sobre el aymara ha ocasionado muchos cambios en nombres de pueblos, lugares y apellidos, ya sea por préstamos, traducción, modificación o por el deseo de ascenso social. Como resultado de esta actitud negativa hacia su lengua y cultura, emerge el anhelado 'sueño americano' o 'sueño europeo', o el aprendizaje del idioma inglés, como forma de lograr el deseado ascenso social.

## **10. Diferencias de hablas aymaras según edad y sexo**

El castellano hablado en las regiones altiplánicas tiene mayor incidencia entre los adolescentes y jóvenes, en quienes han tenido más posibilidades de acceso a la educación, y en las personas que mantienen relación con las ciudades principales y centros urbanos. El fenómeno de la castellanización se manifiesta principalmente en las generaciones jóvenes (entre 13 y 25 años), por ser grupos más susceptibles al uso de préstamos lingüísticos. En la actualidad, la mayoría de los niños asisten a la escuela para aprender castellano, y aquellos que no lo hacen por diversas razones, adquieren esta lengua de manera espontánea, por lo que la incidencia del castellano es mayor entre los jóvenes que entre los adultos.

Como es sabido, en el ámbito rural las mujeres suelen quedar relegadas a las labores domésticas, mientras que los varones establecen mayor contacto con las ciudades y el mundo castellanohablante. Además, los hombres, debido al rol que desempeñan en sus comunidades, necesitan adquirir dominio de esta lengua para relacionarse con los grupos dominantes. Según los datos recogidos, las mujeres, las personas mayores y quienes no tuvieron acceso a la escolarización mantienen un uso más frecuente de las lenguas maternas y emplean menos préstamos. Por ello, la sociolingüística considera a las mujeres como las principales conservadoras de su lengua. No obstante, los estudios sociolingüísticos señalan que las mujeres suelen utilizar formas más cercanas a la variedad estándar y de prestigio, como resultado de la subordinación histórica a la que han estado sometidas. Sin embargo, esta situación está cambiando progresivamente, ya que cada vez más mujeres acceden a estudios superiores y se incorporan a ámbitos laborales que tradicionalmente eran exclusivos de los varones.

Como se ha señalado, el fenómeno de la castellanización es más evidente entre adolescentes y jóvenes, especialmente en quienes han alcanzado cierto nivel educativo, están vinculados al comercio o usan frecuentemente el castellano. Esta situación deriva del contacto lingüístico, la interacción con centros urbanos, las migraciones laborales o académicas, entre otros factores. Un aspecto positivo es que la mayoría de los habitantes, particularmente los adultos, consideran que las lenguas maternas (aymara y quechua), junto con sus tradiciones y costumbres, deben preservarse como elementos identitarios, lo que evidencia cierta lealtad hacia las lenguas indígenas. Asimismo, las variaciones lingüísticas del aymara en las diferentes regiones no interfieren en la comunicación ni en la comprensión de mensajes, por lo que esta diversidad se considera una riqueza de la lengua aymara.

Esta breve descripción de aspectos sociolingüísticos no pretende ser una revisión exhaustiva del castellano hablado ni de las gramáticas formales de las lenguas implicadas en el estudio. Nuestro objetivo consiste en



presentar un panorama general del castellano utilizado en las regiones del altiplano central de Bolivia, que constituye el foco de esta investigación. El castellano empleado en estas zonas comparte rasgos con el denominado castellano andino estudiado por Cerrón-Palomino (2003), caracterizado por la influencia de elementos lingüísticos del quechua y aymara en distintos niveles de la lengua.

Por otra parte, se ha establecido que las variedades del aymara habladas en las provincias Daniel Campos y Ladislao Cabrera comparten rasgos comunes que no dificultan la comunicación entre sus hablantes. Sin embargo, según un estudio de Apaza (2000), existen diferencias significativas entre estas variedades y el aymara del departamento de La Paz, particularmente en lo que respecta al aymara de la provincia Pacajes, distinguiéndose ambas por el uso de ciertos elementos gramaticales característicos.

### **III**

## **Antecedentes y fundamentos en los estudios de las canciones aymaras**

### **1. Introducción**

Los pueblos del mundo andino albergan entre sus comunidades tesoros inmateriales socioculturales y lingüísticos, riquezas que, por diferentes razones, no han sido tomadas en cuenta. Contrariamente, las lenguas indígenas y otros elementos culturales han sido considerados como de poca relevancia sociohistórica y cultural. Estas apreciaciones negativas hacia los conocimientos y los saberes de los pueblos indígenas no permiten vislumbrar el valor de este patrimonio intangible de la humanidad. Sin embargo, en diferentes contextos del mundo existen antecedentes de estudios sobre las tradiciones orales, como los realizados en México (2009), España (2017), Venezuela (2012), Argentina (2009), Perú (2003), Bolivia (1999) y otros ámbitos. Estos antecedentes, aunque no se refieren específicamente a las canciones de los pueblos andinos, se relacionan con diversas prácticas culturales y religiosas como la música, las canciones según el tiempo y espacio, y otras actividades de la vida cotidiana.

En este contexto antinómico de lo positivo y lo negativo sobre los estudios de las tradiciones orales, durante mucho tiempo las culturas

andinas y las lenguas indígenas han sido motivo de estudio bajo diversas formas, ya sea para la descripción de sus estructuras lingüísticas o para comprender su composición cultural. En lo referente a las tradiciones orales, por ejemplo, el Taller de Historia Oral Andina (THOA, 1994) en sus primeros años de constitución publicó algunos cuentos aymaras con la finalidad de dar a conocer el carácter dinámico con que la sociedad nativa enfrenta su entorno social y natural, valiéndose de antiguas tradiciones recreadas y renovadas de generación en generación. Estas tradiciones ancestrales se reflejan en un conjunto de ritos mítico-religiosos, fiestas tradicionales, canciones, relatos, dichos populares y otros elementos que impregnan las diferentes actividades cotidianas. Por lo tanto, la tradición oral no solo incluye relatos o narraciones de cuentos y dichos populares, sino también canciones aymaras como elementos culturales intangibles como parte del patrimonio lingüístico.

Sobre la base de las experiencias de los pueblos indígenas y con la finalidad de preservar las tradiciones socioculturales y lingüísticas, el Ministerio de Cultura y Turismo (2012) presentó un trabajo sobre las prácticas relacionadas con la música, el canto y las fiestas que forman parte de las actividades religiosas de las comunidades andinas. Estas actividades, conceptualizadas como religiosas, católicas o paganas, tienen características particulares y en muchos casos ya se encuentran sincretizadas con elementos religiosos andinos y cristianos. La música y el canto ejecutados en las diferentes actividades festivas están sujetos a distintos periodos de tiempo, con diversos motivos y para cada circunstancia.

## **2. Importancia sociocultural y lingüística de los contenidos de canciones aymaras**

Los usos sociales del lenguaje oral en los actos rituales y festivos constituyen las tradiciones y costumbres que estructuran la vida de los pueblos y grupos sociales, siendo compartidos y tomados muy en cuenta por los miembros de la comunidad. Su importancia radica

en la reafirmación de la identidad del grupo o sociedad, ya sean estas practicadas en público o en privado, y están estrechamente vinculadas con acontecimientos mítico-religiosos significativos. Esos usos sociales, rituales y festivos contribuyen a revelar los cambios de estación como *jallu pacha* o *awti pacha*, las épocas de las faenas agrarias como *yapu q<sup>b</sup>ulli*, *yapu sata*, *llamayu* o *apt<sup>b</sup>api*, y las etapas de la vida humana. A su vez, dichas actividades están íntimamente relacionadas con la historia, la memoria de las comunidades y la visión aymara del mundo.

Las manifestaciones culturales de los pueblos indígenas, de acuerdo con las asunciones de la UNESCO (2003: 9), pueden ir desde pequeñas reuniones hasta celebraciones y conmemoraciones sociales de grandes proporciones y complicadas. En la cultura aymara, los rituales constituyen actividades importantes que permiten una conexión con los seres sobrenaturales, a los que se pide protección contra los males para la convivencia armónica de las comunidades y entre sus miembros. Por esta situación, se realizan diversos actos rituales, muchas veces acompañados por cantos y plegarias para despejar males como la granizada, la helada, las inundaciones, las sequías y otros. Por lo tanto, dichos actos rituales tienen la finalidad de pedir protección y bienestar a los *Achachilas*, la *Pachamama* y a otros seres sobrenaturales para todos los miembros de la comunidad.

En este contexto del rito, D. Arnold y J. de Dios Yapita (1999: 29-33) realizaron una descripción y un análisis de un conjunto de canciones recuperadas en la localidad de Qaqachaka del norte de Potosí. En este trabajo, empiezan por describir los aspectos históricos, de género, pragmáticos y otros que conllevan sus contenidos. Posteriormente, hacen una categorización de las canciones por criterios como: canciones a las llamas y alpacas; por hembras y machos; por eventos como el cruce de llamas, la reproducción y otros. Los intérpretes de las canciones a las llamas o alpacas generalmente son mujeres pastoras que cantan en aymara a sus animales, los cuales crían y cuidan por la importancia de este

camélido en la economía de sus habitantes. De esta manera, descubren asociaciones sorprendentes entre el tipo de canciones, la interpretación de los cantos, el tejido, el tiempo y las situaciones.

**Figura 16**  
**Llama blanca**



Fuente: Apaza, Ignacio (2014). *Animal máspreciado para el sacrificio en actos rituales de las comunidades aymaras* [Fotografía] Archivo personal del autor

En nuestras observaciones establecemos que los participantes de estas manifestaciones religiosas y artísticas no están limitados solo a mujeres pastoras, sino a hombres y mujeres, adultos y niños, acompañados por la música de la temporada, es decir, la época seca o del periodo de lluvia. En esta actividad, según F. Huayhua (2003: 75-76), todos intervienen con el convencimiento de que las canciones motivan a los dioses tutelares representados en las rocas, los cerros o los ríos, para fortalecer la relación existente entre la naturaleza, los animales y el ser humano. Por lo tanto, las canciones aymaras propician alegría y felicidad, ya que cada una responde a un fin determinado relacionado con la siembra, construcción de casa, pastoreo, etc. Por esta razón, existen canciones de

diferentes tipos como de amor, alegría, tristeza o nostalgia, que pueden interpretarse según los periodos de tiempo y circunstancias.

En mi experiencia como recopilador de cuentos y canciones aymaras, he observado que los oyentes interesados en el relato o en escuchar estas canciones adoptan una conducta de respeto, no solo hacia quien relata o interpreta, sino también hacia los demás espectadores, quienes mantienen una postura expectante. Los oyentes, por su parte, se muestran pendientes de lo que va a interpretarse, imponiéndose el silencio para dar lugar al intérprete y, para que las melodías sean escuchadas con mayor atención. A esto se suma la capacidad histórica del intérprete quien, aprovechando todos los recursos del momento como la entonación y la modulación, imprime una representación interpretativa que recrea mediante palabras y arte verbal. De esta manera, comprendemos que relatar cuentos o interpretar canciones es tarea de especialistas con vocación, pues no cualquiera tendría la capacidad, destreza o condiciones equivalentes a las de los narradores y artistas expertos.

### **3. Las tradiciones orales como referente histórico y fuente de conocimiento**

Los términos como “tradición oral” y “memoria colectiva” son comúnmente utilizados en el habla cotidiana por quienes se dedican a estudios de esta naturaleza, pero están poco definidos en su verdadera dimensión conceptual. J. Vansina (1968) (citado en J. C. Godenzzi, 1999: 276) señala que la tradición oral es testimonio hablado o cantado sobre el pasado, transmitido en cadena desde su origen hasta el presente, considerando que cada testimonio es la tradición interpretada por la personalidad del testigo (el trasmisor) y condicionado por él. En nuestro trabajo, diremos que la tradición oral es el conjunto de voces colectivas que se transmiten tradicionalmente de persona a persona, construyendo una cultura con identidad particular. Bajo este concepto se recogen todas las formas orales, otorgándoles autenticidad, simbología y un imaginario

creado mediante el acto verbal y transmitido oralmente de generación en generación.

Mediante este procedimiento, las personas emplean estos recursos culturales y lingüísticos de forma espontánea y natural para entrelazar pasado y presente sin medios escritos. Las tradiciones orales son, entonces, la base de la memoria colectiva: un referente histórico y fuente de conocimiento que consiste en retener lo escuchado y aplicarlo en la vida cotidiana de una comunidad lingüística. Asimismo, constituyen un mecanismo de acopio y de preservación de los conocimientos y saberes de nuestros antepasados, cultivados por los pueblos andinos desde tiempos antiguos hasta nuestros días.

Los estudios sobre tradiciones orales se basan en antecedentes de América Latina, Europa y otros contextos académicos. Recientemente, temáticas como la oralidad, la memoria colectiva y los imaginarios inmateriales han despertado interés bajo conceptos como ‘patrimonio lingüístico’, ‘patrimonio intangible’ o ‘patrimonio cultural’. En este marco, es necesario distinguir entre el patrimonio tangible (bienes materiales) y el intangible (elementos abstractos como cuentos, canciones, dichos populares y adivinanzas), transmitidos principalmente mediante lenguaje oral.

Los antecedentes mencionados –referentes a lenguas indígenas, culturas ancestrales y tradiciones orales denominadas *jayllinaka* o *kirkinaka*– permiten analizar los diferentes tipos de canciones aymaras en relación con los periodos temporales y sus formas de interpretación. Asimismo, suministran pautas para describir significados donde la connotación, característica fundamental del aymara, se refleja en expresiones metafóricas. Con esta revisión, pretendemos desentrañar las intenciones comunicativas de las canciones como elementos culturales aymaras. Como se sabe, estas canciones aymaras son de diversos tipos, usadas en circunstancias específicas, periodos determinados y para fines concretos basados en la experiencia comunitaria. En este marco, las

lenguas andinas poseen términos y categorías gramaticales organizados según categorías conceptuales que estructuran el espacio y el tiempo.

Las ceremonias y ritos de cada actividad productiva y reproductiva impregnan las tradiciones orales, reflejadas en discursos con rasgos particulares practicados por especialistas que poseen el conocimiento para dialogar con los seres protectores y benefactores. Así, por ejemplo, en el ritual *Tatal Wanqña* se evidencia el uso de ciertas formas lingüísticas caracterizadas por expresiones metafóricas tan particulares que solo el *yatiri* o el *awki* dominan este discurso mítico-religioso. En este acto se manifiestan plegarias y cantos para solicitar lluvias que beneficien el crecimiento de los cultivos y pastos para el ganado, siempre dentro del contexto de la religión andina.

**Figura 17**  
**Yatiri aymara**



Fuente: Apaza, Ignacio (2012). *Ceremonia de petición o de agradecimiento ante los dioses tutelares aymaras* [Fotografía] Archivo personal del autor

El ‘rito’ en las comunidades aymaras es una actividad religiosa o ceremonia tradicional que se realiza en cada periodo y con distintos fines. En estos acontecimientos religiosos, en muchos casos, interviene la



música de la época ejecutada, generalmente, por varones y los cantos interpretados por mujeres, preferiblemente, solteras. Estas celebraciones tienen un carácter de expresión de aspectos mítico-religiosos para pedir el bienestar de todos los miembros de la comunidad. En estas actividades, como símbolo de satisfacción y de agradecimiento a los seres superiores protectores, *pijchan* coca, *ch'allan* con alcohol o vino, liban bebidas alcohólicas, se interpretan canciones acompañadas por la música de la temporada, y en otros casos, bailan interpretando canciones de la época a modo de coplas tradicionales.

Ante la degradación de este tipo de riquezas culturales y lingüísticas, en muchos países de América Latina y en otros ámbitos académicos, se están implementando proyectos y acciones de salvaguarda del patrimonio inmaterial de los pueblos indígenas. En este marco, existen programas y proyectos multinacionales como el Centro Regional para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL, 2016), inicialmente, conformado por los países de Bolivia, Chile y Perú, que tiene como objetivo contribuir a la implementación de políticas públicas. Estas iniciativas están dando sus primeros frutos, focalizados en la recuperación de la música tradicional aymara que se encuentran en peligro de extinción por causas como la globalización, la urbanización, la movilidad social y el cambio climático, entre otras.

Las canciones como parte de las tradicionales orales, igualmente, son motivo de recopilación y de estudios en los tres países que dan cuenta de la diversidad lingüística y creativa del pueblo aymara. En estos trabajos se encuentran registrados cuentos andinos y canciones aymaras, ambos protagonizados por personajes míticos del universo cultural aymara. Este tipo de canciones se conservan en la memoria colectiva de las comunidades y son interpretados según el periodo de tiempo y las circunstancias de las actividades cotidianas. Los relatos de cuentos y canciones aymaras poseen una compleja organización dinámica que sobrepasa la espontaneidad y aporta una carga emotiva a las estructuras verbales y simbólicas mediante el tono de voz, la intensidad de cada palabra, los silencios de

los interlocutores, e incluso la gesticulación, que influye en el desarrollo de la historia y en la interpretación de canciones. En este sentido, las tradiciones orales que se conservan en la memoria colectiva de los pueblos andinos se constituyen en fuentes de conocimientos y saberes, referentes históricos y socioculturales desarrollados por las comunidades aymaras.

#### **4. La expresión de la identidad cultural mediante canciones aymaras**

Las canciones aymaras, se pueden definir como manifestaciones de sentimientos de la vida cotidiana, concepciones del mundo y expresiones de identidad cultural del hombre andino. A través de estas expresiones o narraciones poéticas, el intérprete transmite los significados que yacen en el fondo y en las escenas de la vida cotidiana. Según T. Hiroyasu (1985), las canciones aymaras que se interpretan son expresiones verdaderas acerca del mundo que es percibido y conceptualizado. El significado de la diversidad de canciones aymaras siempre es contextual al relacionarse tanto con la situación cultural de los intérpretes como con sus receptores, por ser parte componente de las experiencias de la vida cotidiana.

Los intérpretes de las canciones, por ejemplo, al referirse a la montaña *Tunupa* con el nombre de *Mika Tayka*, personifican a una madre que cuida y protege a las comunidades que alberga en sus faldas. En los imaginarios de los intérpretes de dichas canciones, *Tunupa* está presente como si fuera una madre que cuida a sus hijos, realiza acciones y actividades como una persona. En otras canciones, los animales, igualmente, realizan acciones y actividades, al igual que los humanos, bailan, cantan, se emborrachan, tocan pinquillo, etc. En la revisión de sus contenidos se establece que estas manifestaciones, reflejan la creación de un mundo ideológico y sagrado, relacionado con las actividades cotidianas de las comunidades aymaras. Esta es la razón por la que, los contenidos de las canciones están referidas al conjunto de actividades socioculturales que deben tenerse en consideración para comprender las relaciones

existentes entre el mundo natural y el mundo social. Es aquí donde radica la importancia de esclarecer los contenidos y significados que conllevan las diversas canciones en la memoria colectiva de los pueblos.

La riqueza del repertorio musical de los pueblos andinos tiene sus orígenes en un pasado histórico de contrariedades, de resistencia y conservación de dichos elementos culturales por personas que habitaron las tierras benditas de esta parte de América. Sin embargo, en la actualidad, la música y las canciones aymaras, tienen una fuerte influencia del folklor boliviano a causa del choque cultural, cuyos antecedentes lo experimentamos en las consecuencias de la globalización, la urbanidad, la movilidad social y el cambio climático. Estos factores naturales y el desarrollo de los pueblos de los últimos tiempos han afectado, significativamente, en el desarrollo cultural de los pueblos indígenas. En este contexto de contrariedades, en muchas partes del mundo y en América Latina, se abre la posibilidad de estudios sobre la música andina y las canciones aymaras, los periodos de tiempo en los que son practicados y su relación con el ciclo productivo y reproductivo que son las características principales de la música y canciones de los pueblos andinos.

Frente a las necesidades de recuperar, conservar y cultivar los elementos y riquezas culturales intangibles de los pueblos andinos, en la actualidad, contamos con algunas experiencias y antecedentes de estudios de la música y canciones aymaras en sus diversos tipos. Así, por ejemplo, se observaron las acciones del pastor o pastora, como intérprete de canciones aymaras que canta a sus llamas u ovejas. Dichos intérpretes, en sus cantos contemplan el paisaje, a sus camélidos, el campo verde, las aves que vuelan, el sol radiante que alumbra sobre el espacio terrenal, etc. Según T. Hiroyasu (1985), las canciones aymaras que se cantan en diferentes contextos son revelaciones efectivas a cerca de la realidad que es percibida y conceptualizada por la cultura aymara y su significado siempre es contextual, ya que los contenidos están relacionados con la situación cultural de los intérpretes, de sus receptores y con las experiencias de la vida.

Por lo tanto, la música andina es telúrica, hermosa y profunda, así como sus melodías que son regidas de acuerdo con los periodos de tiempo como *jallu pacha* (tiempo de lluvia), *awti pacha* (tiempo seco) y los ciclos agrícolas. La música forma parte del conjunto de otros hechos sociales y culturales, integrando a las diferentes actividades. En este contexto, se realiza una descripción básica de los instrumentos musicales andinos y de las canciones aymaras, sin entrar en un análisis de las funciones y usos de los aerófonos en el calendario andino y su relación con lo mítico y religioso. De acuerdo con F. Layme (s/a) la concepción de la música se concibe en el contexto de poder dual y la complementariedad de *chacha* (hombre) y *warmi* (mujer), situación cultural muy arraigada entre los aymaras. Por lo tanto, la situación de la mujer y el hombre constituye una de las características culturales que forma parte de la actividad de la vida cotidiana de los pueblos andinos.

**Figura 18**  
**Instrumentos musicales de viento y de cuerda**



Fuente: Apaza, Ignacio (2019) *Instrumentos de awti pacha y jallu pacha*  
[Fotografía] Archivo personal del autor

En los últimos tiempos, en algunos países se están realizando estudios sobre las tradiciones orales, por ejemplo, en Chile con el apoyo de CONADI (2019) están ejecutando proyectos con la finalidad de rescatar las tradiciones orales como la música y canciones aymaras acompañadas de los instrumentos andinos más populares: el *charango*, el *pinkillu* y la *tarqa*. De esta forma, los jóvenes aymaras de Chile también están tomando sus propias iniciativas de componer canciones con profundo significado ancestral. En algunos de sus antecedentes señalan haber creado la canción a *Willka Kuti* en honor al solsticio de invierno (21 al 23 de junio) que se celebra en muchas partes del mundo como el Año Nuevo Andino, antes que aymara. De esta manera, estaría emergiendo la música aymara con canciones inéditas que hablan sobre las tradiciones y costumbres del hombre y la mujer aymara. Dichas iniciativas fueron registradas en un disco ‘Wiphala, Melodías de la Pacha’ cuyos intérpretes son voces femeninas acompañadas de sonidos de *charango*, *pinkillu*, *tarqa*, *qina* y *lichwayu*. De este modo, están surgiendo iniciativas en diferentes contextos por recuperar, preservar, desarrollar y componer canciones nuevas a partir de las experiencias de la vida cotidiana.

## 5. Características sociohistóricas de canciones aymaras

En el mundo andino, todas las actividades se relacionan con el ciclo vital humano. En los contenidos de *jayllinaka* o *kirkinaka* se expresan alegría, malestar, tristeza, humor, nostalgia y vida cotidiana. Antiguamente, las canciones vinculaban actividades laborales, productivas, reproductivas y rituales. Actualmente, estas canciones han adquirido carácter de entretenimiento, degradando su dimensión ritual y mítico-religiosa. Las canciones populares se distinguen de las clásicas por su contenido, ritmo y su melodía. Además, surgieron, hace varios años, otro tipo de canciones de contenido poético o de protesta contra las injusticias históricas o con énfasis en la reivindicación de los derechos. Las melodías del ‘rap andino’, por ejemplo, representan una de estas innovaciones que reflejan en sus contenidos la forma de expresar denuncia en contra de

la desigualdad, las injusticias, así como sus demandas de recuperación identitaria y cultural de los pueblos indígenas.

Cada canción aymara asocia un instrumento musical, modalidades, normas socio-culturales, tiempo y espacio. Los participantes de estas manifestaciones artísticas son hombres y mujeres, adultos y niños sin límites de sexo o edad, en la interpretación de canciones, pero siempre se dan en relación con el ciclo productivo y reproductivo. Por lo tanto, todos intervienen con el convencimiento de que las canciones motivan a los dioses tutelares o a los seres sobrenaturales y míticos que se personifican en rocas, montañas, cerros, ríos y animales. Esta personificación invita a una convivencia armónica entre seres terrenales y cósmicos. Según F. Huayhua (2003: 74), estos elementos culturales intangibles son considerados como propiciatorios para el hombre andino, donde cada canción responde a fines determinados según los modelos culturales andinos. Los adultos cantan y entonan, generalmente canciones de triunfo (satisfacción de metas), mientras los niños entonan cantos de petición, de llanto y de alegría, dado que la petición o el canto de los niños serían escuchados por los seres protectores debido a su inocencia—. Estas canciones brindan información valiosa sobre la vida, las creencias y proyecciones futuras de las comunidades.

Las canciones aymaras reflejadas en las tradiciones orales se conservan por medio de la memoria colectiva ya que cada cultura elabora una interpretación que incluye su visión del mundo, al margen de la universalidad existente. Según J. Mendoza (2015: 40) cada comunidad lingüística elabora por medio del idioma sus propias ilusiones ideológicas sobre la base de los hechos en relación con la visión del mundo y la vida misma. Las diferencias en la visión del mundo y sus interpretaciones mediante la lengua pueden ser intrascendentes por la cercanía genealógica. Sin embargo, existen diferencias y similitudes en las formas de la concepción del mundo y pueden ser más notables, entre los idiomas que no tienen ninguna relación de parentesco como sería el castellano y el aymara. Estas diferencias lingüísticas y culturales tam-

bién se reflejan en música y canciones vinculadas al ciclo agrícola-ganadero y la cosmovisión aymara. Desde un criterio ecológico, el año se divide en dos grandes mitades: *jallu pacha* (época de lluvia) y *awti pacha* (época seca), cuyos periodos musicalmente quedan claramente diferenciados por el uso de instrumentos, ritmos y funcionalidad simbólico-ritual.

## 6. La música y la fiesta según la concepción cultural del tiempo

En la cultura aymara es inseparable la música y las canciones de las festividades, pues mantienen una organización social vinculada al ciclo productivo-reproductivo, los ritos y pleitesías celebrados en honor a los seres protectores que la naturaleza brinda a los pueblos indígenas. Cabe aclarar que la palabra ‘música’ carece de equivalencia léxica directa en aymara; su concepto se superpone e implica prácticas culturales como *t<sup>b</sup>uquña* (bailar), en las canciones *kirkiña* (cantar) o en la interpretación de los instrumentos musicales *p<sup>b</sup>usaña* (soplar), etc. Entre los aymaras, los materiales musicales se clasifican según instrumentos de viento (referidos al soplido y al viento mismo) o por su interpretación generalizada por hombres, mujeres, ancianos y niños según periodos y circunstancias. Es crucial destacar que la concepción de las prácticas rituales, las celebraciones de fiestas tradicionales y su relación con la música se vinculan con instrumentos, canciones, entorno natural y tradiciones ancestrales y sociales de los pueblos andinos.

### Figura19

#### Conjunto de Pinkillu



Fuente: Apaza, Ignacio (2015). *Celebración de la fiesta de la siembra en Colquencha, provincia Aroma de La Paz* [Fotografía] Archivo personal del autor

En las comunidades aymaras, los mayores enseñan a los jóvenes el uso adecuado de dichos instrumentos, es decir, a no tocar ciertos instrumentos de viento en épocas no permitidas o inadecuadas. Así, por ejemplo, el *pinkillu* no se toca en *awti pacha*, y el *siku* y la *qina* tampoco en *jallu pacha*. Cada instrumento tiene su tiempo y lugar; esta norma sociocultural proviene de los ancestros, en la que los abuelos, los padres y los mayores, sostienen que, si se tocan instrumentos del periodo seco como el *pinkillu* o la *tarqa*, vendrían lluvias durante la cosecha, la elaboración del *chuño* u otras actividades, lo que afectaría la vida comunitaria. Por el contrario, si se toca el *siku* o la *qina* en periodo de lluvia, vendrían vientos y heladas excesivas, afectando las actividades de dicha época. Así, instrumentos como el *pinkillu* y la *tarqa* se interpretan para llamar a la lluvia, asegurando cultivos y crecimiento de pastos para el ganado. Mientras que la *qina* y el *siku* se tocarían para propiciar vientos y heladas necesarias para la cosecha, la elaboración del *chuño* y otras actividades. Los cantos que acompañan estos instrumentos también se rigen por



esta distribución temporal, no solo en la música, sino también en los cantos y las fiestas.

La práctica musical y el uso de estos instrumentos mantienen una relación interdependiente con fenómenos naturales y climáticos. Por ello, cuidar este orden no es arbitrario, sino que posee una lógica basada en el comportamiento de la naturaleza y su vínculo con las actividades aymaras. Este complejo de conocimientos busca mantener el orden temporal, contribuyendo al crecimiento y brote de los productos agrícolas como la papa, la cebada, la oca, el isaño y otros productos que dependen del *jallu pacha*. Paralelamente, se esperan heladas para elaborar *chuño* y *tunta* mediante deshidratación, así como para cosechar habas o almacenarla cebada durante el *awti pacha*. Esto confirma que la práctica musical no solo es lúdica, sino que, desde su concepción ritual e integral, asegura la producción agropecuaria, fortaleciendo la continuidad del grupo social, su cultura e identidad.

# IV

## Canciones aymaras como elemento integrador del pasado histórico y la identidad cultural

### 1. Introducción

Este estudio de canciones aymaras se realizó con el propósito de recuperar y preservar los recursos y elementos inmateriales por los que constan las tradiciones orales del pueblo aymara. En este marco sociohistórico y cultural, se recuperó un conjunto de canciones que forman parte de los diferentes valores socioculturales y lingüísticos de los pueblos andinos. En las actividades de recolección de datos, se visitaron varias comunidades aymaras con la finalidad de acopiar testimonios orales y datos relativos a *jayllinaka* o *kirkinaka* que, al mismo tiempo, presentan diferencias entre una región y otra en ciertos aspectos lingüísticos.<sup>1</sup> Estas actividades se realizaron con la finalidad de obtener y registrar datos orales acerca de los ‘saberes locales’ y construir una fuente de información relacionada con diferentes aspectos que forman parte del patrimonio cultural intangible del pueblo aymara.

---

1 Un estudio preliminar sobre la ‘Función social y cultural de las canciones aymaras’ fue publicado por Ignacio Apaza en *Antología de la Revista de Estudios Bolivianos* (2015) del Instituto de Estudios Bolivianos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UMSA. La Paz, Bolivia.

En este contexto, esta labor de recolección de datos orales permitió recuperar varias canciones que fueron interpretadas en aymara por sus habitantes, cuyos contenidos se refieren al contexto sociocultural y a la situación de las comunidades.<sup>2</sup> Estas canciones, como expresiones culturales, constituyen datos de gran importancia, por cuanto facilitan la lectura e interpretación de una diversidad de expresiones culturales. El empleo de diversos recursos lingüísticos, como las expresiones metafóricas y su relación con lo mítico-religioso, permite comprender e interpretar la cosmovisión aymara. Asimismo, las expresiones metafóricas y poéticas que subyacen en las canciones reflejan una relación mutua existente entre el hombre, la naturaleza y los animales.

Por lo tanto, con este trabajo se pretende esclarecer los significados profundos que subyacen en los contenidos de dichas manifestaciones orales. Asimismo, se realiza una revisión del contenido mítico y religioso de expresiones metafóricas reflejadas en dichas canciones, que constituyen aspectos fundamentales de la interacción verbal y de la comunicación entre los seres humanos y los seres tutelares de la naturaleza. Estas canciones aymaras, a través de sus contenidos, brindan la posibilidad de conocer y comprender la forma, el modo de vida, las tradiciones, las prácticas religiosas y otras actividades que perviven en las diferentes áreas culturales de las comunidades aymaras. Por lo que los elementos vivos se manifiestan y se practican en diferentes actividades de la vida cotidiana de los aymaras, según los periodos de tiempo y de acuerdo con las circunstancias.

Frente a las necesidades de recuperar su valor y otorgar el sitio correspondiente a los recursos y elementos inmateriales como las canciones aymaras, en los últimos tiempos, varios académicos y especialistas han puesto su interés en los estudios y en las formas de abordar estas te-

---

2 Algunas canciones que aparecen en este trabajo, fueron recuperadas de algunos folletos que recogen dichas canciones y por ser anónimas, han llegado a ser muy usuales, en muchos casos, se enseñan y se cantan en escuelas y colegios en diferentes actos cívicos.

máticas desde diferentes enfoques y denominaciones. En este marco, nuestro estudio se fundamenta en los elementos inmateriales como las canciones y otros aspectos relacionados con las revelaciones y expresiones que transportan al pasado histórico, el presente y la proyección de vida de las comunidades aymaras. Por lo tanto, las canciones aymaras tienen vigencia y funcionan como elementos integradores del pasado histórico y la identidad cultural del pueblo aymara.

## **2. Características socioculturales y lingüísticas de las canciones aymaras**

Por las características que presenta el conjunto de canciones aymaras, se puede deducir que existen algunos criterios de categorización, dado que algunas canciones se refieren a los seres protectores o sobrenaturales representados por montañas, cerros, colinas, ríos; otras se relacionan con los animales, el amor, la alegría y la nostalgia, respectivamente. Estas canciones, según sus contenidos, a su vez, pueden tener una subclasificación interna, como sugieren Arnold y Yapita (1998: 177-180) al referirse a las canciones denominadas *qarwa kirki* (canción a las llamas). La llama es un símbolo andino y un animal muy importante en la economía de los habitantes de la región andina; por esta razón, existen varios tipos de canciones referidas a este camélido que ellos crían. En esta subclasificación interna, Arnold y Yapita presentan, por lo menos, 12 variedades de canciones que explican los diferentes eventos de acciones pastoriles y de crianza de las llamas. Otro criterio de clasificación considera las características físicas de la llama, como el color de su vellón, de sus ojos, o la forma que pueden tener sus orejas o pezuñas, etc.

### **2.1. Canciones de amor, alegría y nostalgia**

Todos los seres humanos expresamos sentimientos de afecto (*munaña*) y adoptamos cierta inclinación hacia una persona o cosa a la que se le

desea todo lo bueno, de ahí que la expresión de ‘el amor al prójimo’ (*munasiña*) sea de uso cotidiano en nuestro lenguaje. Por otra parte, el término ‘amor’ se refiere a un sentimiento de intensa atracción emocional y sexual hacia una persona con la que se desea compartir una vida en común. Asimismo, la ‘alegría’ (*k’uchisiña/kusisiña*) se relaciona con el sentimiento de placer y satisfacción producido, normalmente, por un suceso favorable que suele manifestarse por un estado de ánimo positivo, la satisfacción y la tendencia a la risa (*laruña*) o la sonrisa. En cambio, la nostalgia (*amtasiña*) hace referencia a un sentimiento de tristeza que se puede presentar en cualquier momento de la vida humana. En este caso, los recuerdos del pasado son el principal activador de esta emoción puesto que, al pensar en el pasado en relación con una situación vivida, su extinción genera nostalgia.

Las canciones que presentamos provienen de los habitantes de diferentes regiones altiplánicas de los departamentos de Potosí, Oruro y La Paz. Sus intérpretes son personas mayores, mujeres y varones, consideradas conservadoras de las canciones y otros elementos culturales. Esta práctica de canto es realizada por mujeres y varones adolescentes, jóvenes y adultos. De esta manera, en el presente trabajo adoptaremos una clasificación convencional de las 28 canciones, organizadas en 7 grupos referidos a: 1. *munasiña*, *amtasiña* (amor, alegría y nostalgia); 2. *uywirinaka* (seres protectores y representaciones); 3. *markasa*, *qamasa* (identidad cultural y fortaleza); 4. *mallkunaka*, *jilirinaka* (autoridades originarias); 5. *uywanaka* (animales e insectos); 6. *awatirinaka* (pastores y pastoras); 7. *qutanaka*, *jawiranaka* (lagos y ríos).

Bajo estas consideraciones conceptuales, el grupo de canciones que presentamos a continuación presenta esas características reflejadas en sus contenidos, ya que unas manifiestan el amor, otras exteriorizan alegría y algunas expresan nostalgia. Este grupo consta de 11 canciones, y en algunas de ellas pueden estar contempladas dos o hasta tres de las características mencionadas. Esto significa que los intérpretes, en diferentes acontecimientos festivos o rituales, interpretan estas canciones de amor

(*munasiña*), de alegría (*kusisiña*) o de nostalgia (*amtsiña*). Por lo tanto, dichas canciones están relacionadas con el enamoramiento de parejas, con el deseo de casarse (*jaqichasina*), con el cortejo, las galanterías y con los celos. En otros casos, se relacionan con la codicia de tener como esposa a una mujer bella, ágil y trabajadora.

### (1) Warmi munaña<sup>3</sup>

### Querer mujer<sup>4</sup>

Kuna munasinsay, nayaran munista kawki munasinsay, k <sup>h</sup> itir munaskam ¡Ay! suma panqara ch <sup>h</sup> ullunk <sup>h</sup> aya.	¿Con qué intención me quieres a mí? Si quieres, quiere a cualquiera ¡Ay! linda flor de hielo
Chach munasaxay, k <sup>h</sup> ullut k <sup>h</sup> it <sup>h</sup> usim, munasaxay, ñiq <sup>h</sup> it lluch <sup>h</sup> usim. ¡Ay! suma panqara, ch <sup>h</sup> ullunk <sup>h</sup> aya.	Si quieres marido, fabricate de palo Si quieres mujer, hazte de barro ¡Ay! linda flor de hielo
Uñkatataxay, k <sup>h</sup> usa tawaqu, Liwnuqataxay, pallqa lawaki. ¡Ay! suma panqara, Ch <sup>h</sup> ullunk <sup>h</sup> aya.	A la vista pareces una mujer muy linda una vez tumbada, se ven sólo dos palos ¡Ay! linda flor de hielo

En la canción (1), su contenido refleja el carácter amoroso en que el varón expresa una especie de reclamo por el rechazo hacia sus pretensiones de parte de la mujer. Al mismo tiempo, existe una sugerencia, en especie de sátira, al decir que ‘si quieres marido, fabricate de palo’ y ‘si quieres mujer, hazte de barro’. Asimismo, frente a esta sugerencia por parte de la mujer, el varón responde que ‘a la mirada aparentas ser una mujer linda’, pero cuando es tumbada, solo se ven como dos palos (piernas), como respuesta a la soberbia de la pretendida. Al final atenúa sus expresiones llamándola ‘linda flor de hielo’.

3 Las 11 canciones aymaras registradas en esta sección, corresponden a autores anónimos que fueron recuperadas durante el trabajo de campo de las diferentes localidades.

4 La versión castellana corresponde a la traducción contextual cuidando el significado y el contenido original de las canciones.

## (2) Quri panqarita

## Flor de oro

Qurimpikisa, qullqimpikisa Kunampikisa kantutita (pä kuti) Chuymam lunt <sup>h</sup> atirisma Kantutitay ay chuym lunt <sup>h</sup> atirisma Kantutitay ay chuym lunt <sup>h</sup> atirisma waway.  Imantasitakiw larch'ukisista (pä kuti) Suma panqara kantutitay jutam amparaxaru (pä kuti) Kantutitay ay jutam amparaxaru Kantutitay ay jutam amparaxaru wayay.	Con sólo el oro, con sólo el dinero Con lo que sea kantutita (Bis) Quisiera robarte tu corazón Kantutita <b>¡ay!</b> quisiera robarte tu corazón Kantutita <b>¡ay!</b> quisiera robarte tu corazón, linda niña. En vano me sonríes ocultándote Linda flor de kantuta, ven a mis manos Kantutita <b>mía</b> , por favor ven a mis manos Kantutita mía, por favor ven a mis manos linda niña.
---	---

En la canción (2), el intérprete canta a la mujer expresando sus deseos amorosos mediante frases como ‘con oro o plata robaría el corazón de la joven que luce como una linda kantutita’. La joven replica ‘en vano me estás sonriendo’, y el varón insiste llamándola ‘ven a mis manos, linda niña’. Como se observa, se trata de una canción amorosa en la que participan dos enamorados: el varón con piropos de halago y la mujer manifestando el valor de su belleza.

(3) *Irpast<sup>h</sup>a*

## Me la llevo

Irpast <sup>h</sup> ay irpast <sup>h</sup> ay, parisa urpila irpast <sup>h</sup> a. Irpast <sup>h</sup> a irpast <sup>h</sup> ay, parisa qantuta apast <sup>h</sup> a. Irpast <sup>h</sup> ay irpast <sup>h</sup> ay, Utana luqtirwa irpast <sup>h</sup> a. Urpilitay...	Me llevo, me llevo, un par de palomas me llevo Me llevo, me llevo un par de kantutas Me llevo, me llevo la que me servirá en casa, paloma.
---	--

En el contenido de la canción (3), los padres expresan satisfacción **por** llevarse a la novia como esposa de su hijo, comparando a la pareja con un par de tortolitos. Asimismo, expresan que se llevan un par de *kantutas* para que les sirvan en casa. En la cultura aymara todavía se practica el sistema patrilocal, en el que la nuera pasa a formar parte de la familia del esposo y la pareja vivirá en casa de los padres de este, al menos durante los primeros años de matrimonio. Esta es la razón por la que los padres

del joven expresan alegría y satisfacción en las ceremonias y los ritos de *irpaqa*, que forman parte de las prácticas culturales aymaras.

#### (4) *Irpasiña*

#### ¿A dónde nos iremos?

Kawkiruraki sarxañäni, kawkiruraki irpitäta, Kawkiruraki sarxañäni, jumas ch'ulla wisk <sup>h</sup> ituni, nayas ch'ulla manq <sup>h</sup> anchani.	¿A dónde nos iremos, a dónde me lle- varás? ¿A dónde nos iremos?, tú con una sola abarca y yo con sólo una enagua.
Janipuniw sarkristti, uka jaya markaru. Kunampiraki uywitasma, Kawkimpiraki qarpkitasma	Definitivamente no puedo ir a ese pueblo lejano, ¿Con qué me mantendrías?, ¿con que me irrigarás?

La canción (4) se refiere a un par de enamorados de escasos recursos económicos. La pareja reflexiona sobre adónde irían por el amor que los une y sin tener nada. Así, la muchacha le dice al joven: 'tú apenas tienes una sola abarca' y 'yo con una sola enagua'. A su vez, ella replica: 'no puedo ir a ese pueblo lejano y desconocido', e insiste preguntando: '¿Con qué me mantendrías?' El contenido refleja la práctica matrimonial a partir del modelo endogámico. Esto significa que los matrimonios aymaras se realizan, normalmente, entre miembros de la misma comunidad o con vecinos de pueblos cercanos. De ahí la existencia del dicho popular '*Laq'utas ch'inq'atas marka masikipuniw walixa*' que traducido al castellano significaría 'Aunque mal o bien, siempre es mejor lo conocido'.



(5) *Kasarxita*

## Cásame

Kasarxita kasarxita, sullka p <sup>h</sup> uch <sup>h</sup> amampi Uywaskäwa, uywaskäwa, ch'uqi apillampi.	Cásame, cásame con tu hija menor  La voy a criar, la voy a mantener con la oca cruda
Kasarxita kasarxita, sullka p <sup>h</sup> uch <sup>h</sup> amampi; Uywaskäwa, uywaskäwa, lluch'u apillampi.	Cásame, cásame con tu hija menor La voy a criar, la voy a mantener con la oca suave
Kasarxita kasarxita, sullka p <sup>h</sup> uch <sup>h</sup> amampi, uywaskäwa, uywaskäwa, sapa tatakumpi.	Cásame, cásame con tu hija menor La voy a criar, la voy a mantener con solo su padre.

La canción (5) también trata del amor, en el cual el pretendiente insinúa a los padres que quiere casarse con su hija menor, la más codiciada. Mediante expresiones figurativas les promete mantener a su hija ‘*con oca cruda*’ (tubérculo). El joven recurre a esta metáfora, al no poder expresarse abiertamente ante la exigencia paterna. Este tipo de expresiones suele ser común y se utiliza como acto de persuasión para lograr la aceptación de sus pretensiones matrimoniales y por la intención de casarse con la hija menor.

(6) *Añat<sup>h</sup>uya*

## Zorrillo

Añat <sup>h</sup> uyasti jiwxatayna widitay, Lik'i laqatu t <sup>h</sup> aq <sup>h</sup> kamiru, Jiwxatayna. (pä kuti) Uk <sup>h</sup> amaraki, jumasti jiwkasma, jilata Lik'i tawaqu t <sup>h</sup> aq <sup>h</sup> kamiru jiwxatayna, Ay ay waychañita. Lik'i tawaqu t <sup>h</sup> aq <sup>h</sup> kamiru jiwxatayna. (pä kuti)	El zorrillo se había muerto, vidita Buscando un gusano gordo, se había muerto (Bis) Cuidado mueras igualito hermano, Buscando una mujer gorda Ay, ay huaychenita, buscando mujer gorda se había muerto (Bis)
---	---

La canción (6) transmite el consejo de no ser ambicioso en la búsqueda de una pareja perfecta. En ella, se compara al joven con el zorrillo que se alimenta del gusano de tierra (más propiamente, de una variedad de

gusano llamado *laqatu* en aymara). El mensaje constituye una advertencia: quien busca amores perfectos puede morir como el zorrillo en su búsqueda de lo ideal. La moraleja se activa a partir de la canción en que la persona estaría representada por *añat<sup>b</sup>uya* (zorrillo) que, por ser ambicioso y, al no conformarse con lo que tiene, puede llegar a morir.

(7) *Layqa p<sup>b</sup>ich<sup>b</sup>itanka*

Gorrión brujo

<p>Layka p<sup>b</sup>ich<sup>b</sup>itanka, kunats larch'ukista  Juman larch'ukita, K<sup>b</sup>itis munitani.  Layka p<sup>b</sup>ich<sup>b</sup>itanka, kunats larch'ukista  Munirijampisa, silusu tumpayista.</p> <p>Jumaru munañasti, kuna waliraki  Punkum paskipansa, anumpi p'atjayista.  Jumaru munañasti kuna waliraki  Punkum paskipansa, anumpi achjayista.</p>	<p>Gorriñoncito brujo, ¿por qué me sonríes?  ¿Quién me ha de querer si tú me sonríes?  (Bis)  Gorriñoncito brujo, ¿por qué me sonríes?  Por tu sonrisa, mi novia se puso celosa</p> <p>Quererte a ti no es nada bueno  cuando paso por tu puerta hasta me haces  ladrar con el perro (Bis)  Cuando paso por tu puerta, hasta me haces  morder con el perro (Bis)</p>
--	--

En el contenido de la canción (7), se compara a la mujer con el gorrión que es una avecilla altiplánica singular. En esta canción *p<sup>b</sup>ich<sup>b</sup>itanka* (gorrión) es una mujer que le sonríe a un joven que ya tiene su enamorada y éste le reclama que no le sonría, ya que le causaría celos a su novia y le ocasionaría conflictos amorosos. Finalmente, el varón advierte que no vale la pena querer a la mujer, pues esta manda a su perro a ladrarle cuando él pasa por su puerta.

**(8) Tumpu ali****Paloma**

Tumpu ali tumpu ali Tumpitaniway saktati, urpilita. Wasüru walüruway widaday. Jumaru tumpañoax tukusi.	Planta de tumbo, planta de tumbo, piensas que te voy a visitar, palomita Ayer, antes de ayer se acabó, se terminaron los recuerdos de ti.
Sirwillita sirwillita Sirwitaniway saktaki, urpilita. Wasüru walüruway wiritay Jumaru sirwiñoax tukusi.	Servilleta, servilleta piensas que te voy a servir, palomita Ayer, antes de ayer se acabó el servirte, mi vidita.

En la canción (8), la planta de tumbo (*tumpu ali*) y la paloma (*urpila*) son comparadas con la mujer mediante expresiones metafóricas. En su contenido se reflejan el amor, el olvido y la esperanza de reconciliación o de una segunda oportunidad para lograr el amor con la pretendida. Sin embargo, ante la negativa de la mujer, el varón responde con una réplica definitiva, indicando que la relación entre los dos enamorados terminó hace días.

**(9) Wari wawa****Vicuña**

Jaqin wawapa, Imill wawita Jiwa wawitaki; Jilanirist <sup>h</sup> a, Kullakanirist <sup>h</sup> a Ruwt'atarapitaspa.	Mujercita linda, hija de otra familia Si tuviera un hermano o hermana rogarían por mí.
K <sup>h</sup> uri qullunsa, aka qullunsa Jacht'atamaki; Wari wawita, Nayankakitasma Uywasiskirisma.	En aquel cerro o en este cerro sólo tu llanto se escucha Cría de vicuña, si fueras mía, te criaría Cría de vicuñita, si fueras mía, te criaría Mujercita linda, flor de rosa, dime: ¿de quién eres?
Wik'ũn wawita, Nayankakitasma Uywasiskirisma; Imill wawita, Rusas panqara K <sup>h</sup> itinkakirakta.	

En la canción (9), la mujer es comparada con la belleza de la *wari* (vicuña), que es un camélido silvestre de gran valor cultural. El intérprete expresa su amor y cariño por la belleza de la mujer, comparándola con la vicuña. El enamorado manifiesta que, ‘si tuviera hermano o hermana rogarían por mí’, en su caso, ‘si tuviera oro o plata compraría esa vicuñita para mí’. Estas son expresiones poéticas y metafóricas de amor y cariño hacia la mujer bella del altiplano. Finalmente, como insistencia, el pre-tendiente expresa: ‘mujercita, flor de rosa, dime: ¿a quién perteneces?’

### (10) P<sup>h</sup>anqar kirki

### Canción a las flores

Pampa tani tani, taniskaraktati	Flor de tani tani de pampas, estás caminando
Pampa kusi kusi, kusiskaraktati	Araña de pampas, estás muy alegre
Naya uñkatasa kusiskaraktati	Mirándome está muy alegre.
Pampa qamaqitu, jaquskaraktati	Zorro de la pampa, estás echado
Iwija uñkatata, jaquskaraktati	Mirando la oveja, estás echado.

La canción (10) es de alegría: en ella, el intérprete canta a una flor silvestre *tani tani* que florece en el campo en ciertas épocas del año. Asimismo, canta a un insecto llamado *kusi kusi*, relacionado con la palabra aymara *kusisiña* (alegrarse); ambos términos las palabras *kusi kusi* y *kusisiña* pueden considerarse parónimos. En la segunda estrofa, habla del zorro que está tumbado viendo a las ovejitas, lo que puede entenderse como el enamorado que espera y observa para conquistar a quien corteja. Así, en el contenido de esta canción se mezclan nombres de animales y de ciertos insectos que representan amor y cariño, no solo hacia la mujer, sino también hacia la naturaleza.

**(11) Achuqalla jaylli****Canción a la casa nueva**

Achuqallay achuqallay achuqallay anuqarati misi qarach utachasi Arumat arumat sartasipxäta, Jayra jaqinaka qurarasipxañani.	¡Achuqallay, achuqallay, achuqallay! ¿Es perro o gato, quién ha construido? ¡Levántense desde muy temprano! Debemos deshierbar a las personas flojas.
jich <sup>h</sup> akamati ikiskta, kunsä lurapxta Arumat arumat ninax p <sup>h</sup> ayañawa, Arumat arumat uywax uywañawa; Achuqallay achuqallay achuqallay	Siguen durmiendo, ¿qué están haciendo? Temprano se debe cocinar la comida Desde temprano se debe cuidar los ganados ¡Achuqallay, achuqallay, achuqallay!
Kawkis kawkis isinak lurata, Kawkis kawkis yapunak lurata, Arumat arumat sartasipxañasawa; akax kuna kunas t <sup>h</sup> ujsi	¿Dónde está las ropas tejidas y trenzadas? ¿Dónde están los resultados de los cultivos? Desde muy temprano debemos levantarnos ¿Qué es lo que apesta?
Kawkis kawkis punchu sawuta, Kawkis kawkis waka chinuñ p <sup>h</sup> alata, Kawkis kawkis qapu qaputa, uk <sup>h</sup> amakiti ikisipkta Ach <sup>h</sup> uqallay ach <sup>h</sup> uqallay.	¿Dónde está el poncho tejido? ¿Dónde está la faja trenzada? ¿Dónde está la lana hilada? En vez de hacer, están durmiendo ¡Achuqallay, achuqallay!

Las canciones como la expresada en (11) se interpretan al terminar de construir una casa. Los intérpretes la entonan con complacencia y alegría, expresando la admiración de la agilidad, la fuerza y dedicación de los anfitriones por lograr los bienes necesarios para la familia. Al mismo tiempo, se aconseja que siempre se debe madrugar para conseguir lo que uno quiere tener. Por otra parte, se cuestiona a los que duermen hasta muy tarde y se aconseja madrugar para preparar la comida, cuidar el ganado, etc. Se trata de un consejo para seguir adelante y de reprimenda a los propietarios exigiendo los resultados del trabajo como tejidos, hilados, cultivos, ganado y otros.

### **2.1.1. Características mítico-religiosas de las canciones de amor, alegría y nostalgia**

Estas canciones referidas al amor, la alegría y nostalgia, tienen características de lo mítico y religioso ya que en sus contenidos se refieren

al amor por medio de expresiones como *Ay suma panqara ch<sup>b</sup>ullunk<sup>b</sup>aya* (¡Ay! Linda flor de hielo) o al rechazo del amor *Kuna munasa nayar munista* (¿Con qué intención me quieres a mí?). En otras canciones aparecen advertencias e insultos por el rechazo a sus pretensiones como en *Liwnaqatasti pallqa lawaki* (al tumbarla, se ven solo dos palos) y con otras expresiones similares. En algunos casos, la belleza de la mujer es comparada con las flores del campo *Kantutita chuymam lunt<sup>b</sup>atirisma* (kantutita, quisiera robarte tu corazón). Esta comparación de la belleza con las flores del campo como la *Kantuta*, *q'ila q'ila*, *sank'ayu* y otras son muy comunes en este tipo de canciones. Otra de las características son manifestaciones de pobreza y la humildad de los enamorados expresadas por frases como *Jumax ch'ulla wisk<sup>b</sup>ituni*, *nayas ch'ulla manq<sup>b</sup>anchani* (yo con solo una abarca y tu con solo una enagua). En otros casos expresan el apego a su pueblo como marcador de la endogamia de las comunidades aymaras, en que la mujer rechaza ser esposa si ello implica ir a pueblos lejanos y desconocidos como en *Janipuniw uka jaya markar sarkiristti* (No puedo ir a ese pueblo lejano y desconocido). En otra canción aparece el deseo de casarse con la hija menor, con el compromiso de mantenerla con lo que tiene, reflejada por la expresión *Uywaskawa uywaskawa lluch'u apillampì* (la voy a mantener con la oca del campo).

Asimismo, expresan experiencias negativas por buscar una mujer gorda y codiciada con una advertencia como *Añat<sup>b</sup>uyawa lik'i tawaqu t<sup>b</sup>aqkawir jiwatayna*, *uk<sup>b</sup>amarak jiwkasma lik'i tawaqu thaqkawiru* (el zorrino había muerto buscando gusano gordo, cuidado mueras como ese zorrino). También están las expresiones de celos al estar comprometido, reflejadas en expresiones como *Layqa p<sup>b</sup>ich<sup>b</sup>itanka*, *kunats larch'ukista*, *juman larch'ukitam k<sup>b</sup>itis munitani* (gorrioncito brujo, ¿por qué me sonríes? Ahora mi novia no me querrá). Aparecen también reclamos y rechazos en el que el enamorado reprocha el comportamiento presumido de la mujer. Por último, aparece alguna expresión de ruptura de amor comparando a la mujer con una paloma, en ella le dice *Masuru waluruwa jumar tumpaños utkusxi urpilita* (ayer, anteayer se acabaron los recuerdos, paloma). La vicuña como símbolo de animal andino y sagrado es

comparado con la mujer del campo para expresar el amor y nostalgia *K<sup>b</sup>uri qullunsa aka qullunsa jacht'atamaki* (en aquel cerro o en este cerro solo tu llanto se escucha), expresando al mismo tiempo, la belleza, la sencillez, la humildad y orfandad al no tener a nadie en quién apoyarse.

**Figura 20**  
**Vicuña Centinela**



Fuente: Apaza, Ignacio (2013). *Vicuña macho cuidando a su manada en la localidad de Achiri, provincia Pacajes de La Paz* [Fotografía] Archivo personal del autor

Las características principales de los contenidos de este grupo de canciones son expresiones de amor, cariño, deseo, y sobre la belleza de la mujer, que es comparada con las flores del campo como *kantuta*, *q'ila q'ila*, *sank'ayu*, o con animales como *paloma*, *gorrión*, *vicuña*, respectivamente. También se establecen algunas expresiones de advertencia e insultos; en otros casos, están presentes la humildad, la orfandad, la pobreza y el apego a la identidad cultural. Los mensajes de compasión, la solidaridad, la satisfacción, la alegría, la belleza, la fortaleza y la agilidad son valorados en los contenidos de este grupo de canciones.

## 2.2. Canciones referidas a los seres protectores e imaginarios<sup>5</sup>

En las culturas andinas, particularmente entre los aymaras, se practica una religión politeísta en la que se adora o rinde pleitesía a los seres considerados protectores de las comunidades y sus habitantes. Asimismo, diferentes elementos de la naturaleza —como montañas, ríos, rocas, caminos y otros— asumen la representación de seres protectores mediante la humanización y personificación para cumplir el rol de intercesores ante las divinidades del más allá. En este sentido, la cultura acude a su propio imaginario social con expresiones de cariño y respeto dirigidas a montañas, cerros y otros seres denominados *achachilanaka*, *awichanaka*, *tatalanaka*, *awkichunaka*, etc. Asimismo, los indicadores naturales se encarnan en instituciones tradicionales que se practican conforme a las normas sociales y culturales establecidas por las comunidades.

En el imaginario de las comunidades aymaras se construye un mundo ideológico que no se corresponde con la realidad. Sin embargo, mediante este proceso mental se asignan ciertos valores y atributos a montañas, cerros y animales como el cóndor, el zorro, la vicuña y otros. En este grupo se han registrado ocho (8) canciones referidas a dichos seres, considerados protectores de la región, como los *mallkunaka* o seres protectores de las comunidades que albergan en sus faldas o alrededores, cuyas canciones se exponen a continuación.

---

5 En diferentes comunidades, las canciones aymaras referidas a montañas, cerros y a otros seres protectores, en el imaginario de sus compositores e intérpretes, son concebidas como seres humanos o como los intercesores ante las divinidades y los hombres.



**(1) Tunupan Kirkipa<sup>6</sup>****Canción a Tunupa**

Mika Taykat saraqanitatwa Kawiltullparu kimsa P <sup>h</sup> aq <sup>h</sup> allis trinaski aguil mallkullas kumpaṇt'ki jiwasax kumpaṇt'arakiñāni clawilay rusasa (Bis). Ayra, la la la la la la lay	Soy descendiente de la madre Tunupa En sus dominios trinan tres flores El mallku águila está acompañando Nosotros también acompañaremos Claveles y rosas Ayra, la la la la la la lay
---	---

La canción (1) se refieren a la montaña *Tunupa* que, en el imaginario social de las comunidades ubicadas en sus faldas y en los alrededores, es asignada con los atributos de una madre, o como uno de los seres protectores más importantes. Asimismo, en el contenido de este tipo de canciones, los miembros de dichas comunidades se atribuyen ser sus descendientes expresando *Mika Taykat saraqanitatwa*. De ahí que esta montaña sea muy apreciada y considerada como una madre sagrada que merece todas las atenciones de los habitantes de dichas comunidades.

**(2) Mika Tayka****Madre Micaela<sup>7</sup>**

Mika Taykan marapanxa t <sup>h</sup> uqt'asiskañāni p <sup>h</sup> aq <sup>h</sup> all taypillaru surti rich <sup>h</sup> ax kumpaṇt'istu q <sup>h</sup> ipar k'inch <sup>h</sup> uniru wiñay timputaki (Bis).	En el año de la madre Tunupa Estaremos bailando en medio de las flores La suerte nos está acompañando De aquí en adelante Para toda la vida (bis)
---	---

En la canción (2), igualmente, a Tunupa se le atribuye la cualidad de una madre protectora de la región, designándola con el nombre de *Mika Tayka*. Los contenidos de las dos canciones son comunes y comparten los aspectos míticos y religiosos de aprecio y deseo de atención

6 Las siguientes 8 canciones aymara, corresponden a autores anónimos recuperadas durante el trabajo de campo en diferentes localidades.

7 Esta y la siguiente canción fueron interpretadas por Flavio Gonzáles Huayllani de 48 años, natural de Chilguilla de la provincia Daniel Campos del departamento de Potosí, 1983.

a estos seres protectores. En el imaginario social, *Mika Tayka*, tiene su aniversario y en este día del año, se sugiere bailar con alegría entre los participantes. Asimismo, se expresa que la suerte acompaña para la eternidad, en la vida de las comunidades y se celebra en señal de agradecimiento y retribución por sus favores recibidos. Sin embargo, existen diversos mitos de *Tunupa*, por ejemplo, en la región del lago Titicaca, actúa como un ser masculino, como predicador, héroe salvador del mundo. Por el contrario, en las regiones del sur del altiplano boliviano, aparece como un ser femenino, como una madre que protege y cuida a las comunidades asentadas en sus faldas y en sus cercanías.

### (3) *Wayna Walu*

### Joven Walu

Jich <sup>h</sup> uru Wayna Walu sarqani wari punchullapandis t'ijt'asisa quri wutasapandis t'ijt'asisa wich <sup>h</sup> u sumrirus k <sup>h</sup> iwisisa iñtapas uru pirl nayrani (Bis).	Hoy desciende el joven Walu Corriendo con su poncho de vicuña Corriendo con sus botas de oro Agitando su sombrero de paja Con sus ojos perlas de oro (bis)
---	--

El Cerro *Walu* (3) está ubicado en la localidad de Luca de la provincia Ladislao Cabrera del departamento de Oruro. El intérprete de esta canción personifica a un joven y describe las características y los rasgos físicos del mismo. *Walu* es un cerro apreciado por la comunidad caracterizado por su vegetación importante de paja que es utilizada para el techado de casa y alimento para el ganado. El intérprete de esta canción observa que *Walu* está bajando, corriendo con su poncho de vicuña, con sus botas de oro, arreando su sombrero de paja, etc. De esta manera, en el imaginario del intérprete, se describen las características de dicho cerro a partir de la corporeización y de la humanización que, es otra estrategia propia de este tipo de discursos.

**(4) *Churq<sup>b</sup>a Mallku*****Mallku Chhurqha**

Ch <sup>b</sup> urq <sup>a</sup> Mallkun urupawa jilarat mallkuxay puritaki Tunar mallkus irpt'asita kawilt mallkuxay t <sup>h</sup> uqt'asiskiwa clavelay rusas taypillaru (Bis).	Es el gran día del mallku Chhurqha El mallku mayor ha llegado Acompañado del mallku Tunari El mallku mayor está bailando entre claveles y rosas (Bis)
--	---

El Cerro *Ch<sup>b</sup>urqha* y el *Tunari*, en la canción (4) son considerados como los *mallkus* de la región, al igual que en los casos anteriores. Estas montañas se encuentran en la provincia Ladislao Cabrera, son personificadas y como tales, pueden realizar actividades y acciones como si fueran humanos. En este contexto, actúan no solo como personas, sino en el imaginario de sus intérpretes, actúan como si fuesen autoridades de sus comunidades.

**(5) *Illampu qullu*<sup>8</sup>****Montaña Illampu**

Illampu pampana jakiri, Taqpacha laq'unakas sutipa (pä kuti) K <sup>h</sup> unu willjta, qullu patana Wawaxa mistusa jachaski. (pä kuti)	Vive en la pampa del Illampu todos los seres tienen nombres (Bis) En el amanecer de la nieve en la cima del cerro, el niño está llorando de la cúspide (Bis)
Illampu pampana jakiri, Taqpacha samana p <sup>h</sup> ust'aski. (pä kuti) Kunturi Mallku warilayku, Taqituqita muyuntaski. (pä kuti)	Vive en la pampa del Illampu Que respira todos los aires (Bis) El cóndor mallku por la vicuña está revoloteando por todas partes (Bis)
Jamach'i quqana, K <sup>h</sup> ununa q <sup>h</sup> arqantat jachaski. Illampu sumaway, Janq'uta wilaru tukuski Yatiñ uta pampana ist'asi, Taqpacha samana p <sup>h</sup> ust'aski. (pä kuti) K <sup>h</sup> unu willjta qullu patana, Wawaxa mistusa jachaski. (pä kuti)	El pájaro en el árbol Está llorando entre las peñas El Illampu es bueno se convierte en blanco y rojo Está escuchando en hogares y pampas (Bis) En el amanecer de la nieve Subiendo el niño está llorando (Bis)

8 Recopilado por Maximo Wañuyku del departamento de La Paz.

El nevado *Illampu* en (5) también es conocido como nevado de Sorata, por su proximidad a la localidad de Sorata. *Illampu* es una montaña de la cordillera oriental de los Andes, situada al oeste de Bolivia de la provincia Larecaja del departamento de La Paz. Aparte de la existencia de canciones dedicadas a otras montañas, esta sería la más importante ya que se enseña a cantar hasta en las escuelas. En esta canción se describen las características de su altura, el nevado y el vuelo de los cóndores que los adornan. Se resalta las características naturales relacionadas con la lluvia, el aire, el amanecer, el día, etc. Asimismo, hace referencia a las aves que cantan en la copa de árboles, el llanto del viento, su transformación y la mutación de las nubes de color rojo a blanco en ciertos momentos del día, como en el alba y en el ocaso del sol, respectivamente.

#### (6) *Lipis Kawiltu*

#### Seres protectores

Lipis kawiltu mansana ay! lawriyanu lipis kawiltu mansana situway sarakitasma paloma (Bis).	Cabildo de Lipez y manzana <b>¡Ay! Laureano</b> Cabildo de Lipez y manzana Cuidado me digas que te dije Paloma (Bis)
---	--

Algunas canciones como en (6) constan de una estrofa, dos, tres, hasta cuatro estrofas como una característica de dichas manifestaciones. Algunas de ellas solo constan de una estrofa o de frases cortas y sus intérpretes alargan su duración con repeticiones. Es así que, en esta canción, el contenido principal se puede considerar como de alegría en las que sus intérpretes, mediante este discurso, expresan algunas escenas de actividades rituales de petición de bendiciones a los seres protectores para el bienestar de las comunidades. El mensaje principal de su contenido es de pleitesía y de agradecimiento a las divinidades por sus acciones de intercesión.

**(7) Tata San Juan****Canción a San Juan**

Tata San Juan tatan kallpanx k <sup>h</sup> uysankiti aksankicha	La calle de San Juan está aquí o está allá
Mamita Candelarian callipax rosasa callipaxa	Mamita Candelaria, la ruta de rosas
Tata San Juan callpax k <sup>h</sup> uysankiti aksankicha	La calle de San Juan está aquí o está allá
Mamita Kantilayra callpax rosas callipaxa.	Mamita Candelaria, la ruta de rosas
Ayra la ayra la la.....	Ayra la la ayra la la.....
Tata San Juan tatan callpax aksankiti k <sup>h</sup> ay-sankicha	La calle de San Juan está aquí o está allá
Mamita Candelarian callpax rosas callipaxa.	Mamita Candelaria, la ruta de rosas

La canción (7) se refieren a los santos y apóstoles cristianos, probablemente, como resultado del proceso de extirpación de idolatrías y de sincretismo religioso del mundo andino. Por otra parte, como resultado del choque cultural y de la convivencia desigual entre la cultura andina y la occidental, se produjo esta mezcla de los elementos cristianos y andinos. Estos fenómenos, son comunes en el mundo andino y se manifiestan en los actos rituales, en la festividades tradicionales y patronales. En otros casos, han sido asimilados a la religión católica, de ahí que existen melodías dedicadas a los santos católicos, vírgenes, a los seres protectores y sagrados que, en los últimos tiempos, resultan habituales.

**(8) Tata lawuna<sup>9</sup>****Señor de Lagunas**

Tata Lawuna qullqilla waxt'ita,	Señor de lagunas, regálame dinero
Tata Lawuna qullqilla waxt'ita (pä kuti).	Señor de lagunas regálame dinero (Bis)
Qarparapitaya juyranakataki,	Riega mis cultivos
Qarparapitaya ch'uqinakataki (pä kuti).	Riega mis cultivos de papa (Bis)
Tata Lawuna jumatawa mayisma,	Señor de lagunas, a ti te pedimos
Tata Lawuna jumakiwa churista (pä kuti).	Señor de lagunas, tú nos das (Bis)
Qarparapitaya pastunakataki,	Riega los pastos
Qarparapitaya uywanakataki (pä kuti).	Riega los pastos para mis ganados (Bis)

El contenido de la canción (8) se refiere al Señor de Lagunas que es considerado como el señor de las aguas lo que puede ser resultado de una asimilación de la religión católica a la andina. Este tipo de canciones, sin embargo, se encuentran muy arraigadas en las comunidades aymaras y se interpretan en actos rituales y festivos de las comunidades. En su contenido, se pide a este santo católico que envíe dinero, riego de los cultivos y pastos para el ganado, para el bienestar de los miembros de la comunidad. Sin embargo, por su contenido se puede considerar como una influencia de la religión católica sobre la andina, al modificar su contenido.

### **2.2.1. Personificación de elementos naturales en el imaginario del pueblo andino**

Este grupo de canciones se refieren a las montañas, cerros y otros, considerados como los seres protectores de las comunidades aymaras. De esta manera, algunas canciones se refieren a *Tunupa*, *Ch<sup>b</sup>urq<sup>b</sup>a*, *Tunari* y otros. En las dos primeras canciones se manifiesta emotivamente a Tunupa el aprecio de ser sus hijos, exteriorizando satisfacción y alegría por las bendiciones recibidas y la protección brindada a las comunidades. Sus intérpretes personifican a *Tunupa* como una madre que cuida celosamente a sus hijos, por lo que sus habitantes le rinden culto, ofreciendo ceremonias como agradecimiento y retribución por sus cuidados y por desempeñar el papel de intercesora junto con otros seres. Al mismo tiempo, la relacionan con lo femenino, la fertilidad, la fecundidad de la tierra y del ganado, de ahí que los habitantes guarden mucho aprecio a esta montaña. Los pobladores de dicha región se identifican con *Tunupa* con expresiones de alegría, identificándose como descendientes de dicha montaña por medio de la expresión: *Mika Taykat saraqanitätwa* (Soy descendiente de la Madre Tunupa), que representa la esperanza y el futuro de las comunidades.

**Figura 21**  
**Volcán inactivo de Tunupa**



Fuente: Apaza, Ignacio (1986). *Montaña considerada como Mika Tayka tomada desde el sur de Salinas de Garci Mendoza de Oruro* [Fotografía]  
Archivo personal del autor

También existen canciones dedicadas a los cerros como *Wayna Walu*, *Tunari*, *Cb<sup>b</sup>urq<sup>b</sup>a*, *Illampu* y otros considerados como *mallkus* o *uywiris* de las regiones. Estas canciones están muy arraigadas en las comunidades en las que se hace partícipe a estas montañas de los diferentes actos rituales. El intérprete contempla y describe las características físicas de dichos personajes míticos, por ejemplo, en la canción de *wayna walu* se describe cómo están vestidos, qué están haciendo, por quién están acompañado, etc. Las frases como *Wari punchbullapandis t'ijt'asisa* (corriendo con su poncho de vicuña), *Iñtapas uru pirla nayrani* (con su rostro con ojos de perlas de oro), *Tunari mallkus irpt'asita* (acompañado por el *mallku Tunari*), *sayt'upachall muyt'asiski* (dando vueltas), etc., describen las características físicas, las escenas y las acciones que realizan estas deidades masculinas.

Asimismo, la montaña, *Cb<sup>b</sup>urq<sup>b</sup>a* es conceptualizada como el *mallku* al igual que *Tunari*, que es otra montaña de la región. *Illampu* es otro nevado del departamento de La Paz que, igualmente, es conocido

como el más representativo y sagrado entre los principales nevados del altiplano boliviano. Esta montaña se concibe como el espacio de las alturas sagradas, por el nevado y por ser hábitat de los cóndores. También se relaciona con los hombres, los animales como el cóndor, la vicuña y las aves que comparten dichos espacios, considerados como el hábitat natural de los seres de las alturas y de los personajes míticos en la creencia religiosa de los aymaras.

Como consecuencia de la extirpación de idolatrías en el mundo andino, algunos santos y vírgenes de la religión cristiana se han introducido en él, provocando un sincretismo religioso, hoy vigente en muchas comunidades aymaras, lo que da origen a la adoración a los santos y vírgenes. En los contenidos de las canciones también se hace referencia, por ejemplo, a: *Mama kantilayra*, *Tata San Juan*, *Lipis kawiltu*, *Tata Lawuna* y otros que tienen la representación de la religión cristiana. En sus rituales y ceremonias de pedido de lluvia para la siembra, la buena cosecha, el floreo del ganado, los matrimonios, la construcción de las casas y otros, expresan sus pedidos, no solo a los seres protectores tradicionales, sino también a los santos y vírgenes católicos.

### 2.3. Canciones a animales e insectos

Los pueblos andinos en sus prácticas tradicionales viven en la relación triádica de hombre, naturaleza y animal. Por esta razón, los pueblos aymaras expresan sus sentimientos de respeto y cariño hacia los animales que crían y hacia animales silvestres como la vicuña, el guanaco, el cóndor y otros, que son considerados como el ganado de los seres protectores de la región. Otra característica importante es que, en los contenidos de dichas canciones referidas a los animales, éstos aparecen con atributos de personas realizando diferentes acciones y actividades como si fueran humanos.

Por otra parte, se suele dar nombres o apodar a los animales como la llama, como señalan D. Arnold y J. De Dios Yapita (1998: 217-220), por



el color de su vellón; además, existen otros criterios para nombrar a los animales según su tamaño, edad, color de ojos, formas de pezuña, orejas, etc. Para nombrar a las ovejas, igualmente, se utilizan muchos criterios que pueden ser el color, el tamaño, la edad, entre otros. Asimismo, ciertas aves del altiplano reciben nombres por los sonidos que emiten, como el *liqi liqi*, *yaka yaka*, *puku puku* y otros. Según este tipo de nominaciones, suelen también componer canciones dedicadas a sus animales, que ellos crían por ser la base de la economía de la comunidad. En las secciones siguientes, se presenta un conjunto de canciones referidas a los animales domésticos y silvestres, mamíferos, aves, hasta insectos.

(1) *Silla mula*<sup>10</sup>**Mula de montar**

Jan walirurakisa purt`asthay Jachañarurakisa purt`ast`ay (pä kuti) Silla mulajaway ch`haq`xatayna Silla mulajaway sarxatayna (pä kuti)	He caído en una desgracia llegué a llorar mucho (Bis) se perdió mi mula se fue mi mula de montar (Bis)
Mamakuw nayaruxa tumpituy Kawkis silla mulax sakituway Tatakuw nayaruxa tumpituy Kawkis karja mulaxa sakituway Tikina pampankiw saskaktway Kalaki pampankiw saskaktway. (pä kuti)	Mi madre me preguntó: ¿Dónde está la mula de montar? mi padre me preguntó: ¿Dónde está la mula de montar? Dije que está por la pampa de Tikina sigo diciendo que está por la pampa de Kaläki (Bis)
Mirya alkulakway alaqt`astay Paya sirwisakway alaqt`astay. (pä kuti) Alkul umañkamaw ch`haqxatayna Sirwis machañkamaw sarxatayna (pä kuti)	Me compré un medio de alcohol me compré sólo dos cervezas Mientras tomaba mi alcohol se perdió mientras tomaba mis cervezas se fue (Bis)
Liqi liqiruway jiskt`asthay Añat`uyarukiw jiskt`asthay Tikina pampankiw sakituway Janq`u Amay pampankiw sakituway (pä kuti)	Le pregunté al tero tero le pregunté al zorrino Me dijeron que está por las pampas de Tikina me dijeron que está por las pampas de Janq`u Amaya (Bis)

10 Las siguientes 7 canciones de esta sección corresponden a utores anónimos recuperadas en el trabajo de campo de las diferentes localidades

Esta canción (1) se puede considerar como de lamento al haber perdido por descuido, la mula de montar y por tomar alcohol o cerveza. Entre sus búsquedas desesperadas, pregunta a los animales como *añathuya* (zorrillo) y *liqi liqi* (tero tero) y ellos le responden que su mula está por las pampas de *Tikina* y *Janq'u Amaya*. En esta canción están presentes la reprimenda, la enseñanza y la reflexión para ser más responsables en nuestros actos y ser cuidadosos con nuestros animales. En este caso, la mula es un animal de servicio muy importante para diferentes actividades de algunas comunidades, especialmente en los valles, donde este animal es utilizado como animal de carga y medio de transporte que lleva a diferentes lugares y está disponible para traslados o viajes que fueran necesarios.

## (2) *Wari wawa*

## Vicuña

Suma warisitu, jutam, Turpa kayum mayt'ita Jumjama jalaskañataki Jumaru uñtasiñataki Jumjama ch'ijit jaltañataki...	Ven, linda vicuña Préstame tus pies tan suaves Para correr como tú Para conocerte mejor Para corretear por los pastizales al igual que tú.
Ch'umpi warisitu, jutam, Kunats axsarista. Jumjama pampan jiliritwa Jumjama t <sup>h</sup> ayan q <sup>h</sup> asarjata, Jumjama ch <sup>h</sup> ullunk <sup>h</sup> ay panqara...	Ven, vicuña de color café No me tengas miedo Soy igual que tú, crecí en el campo Soy igual que tú, soportando el frío Igual que tú como flor de hielo.
Quña warisitu, jutam, Muxsa aruj ist'ita Juyph <sup>i</sup> panqarakit <sup>h</sup> wa Iru jich <sup>h</sup> u taypin jilasiri K <sup>h</sup> unu k <sup>h</sup> uchun uñatatiri...	Vicuñita dócil, ven Escucha mis palabras dulces También soy flor de invierno Crecí en medio de la paja brava Desperté en el rincón de la nieve

En el contenido de la canción (2) se admira la agilidad y la hermosura de la vicuña que es un animal considerado como el ganado de los seres protectores. La canción describe las características físicas, sus formas de caminar y expresa admiración por las cualidades de este animal. Asimismo-

mo, expresa el deseo de tener las dotes de inteligencia y sagacidad de este animal. También expresa la admiración por su fortaleza al soportar temperaturas bajas y su vida en las pampas desérticas del altiplano. Asimismo, es comparada con flores silvestres que vegetan en el altiplano por medio de expresiones y frases como *jumjam pampan jiliritwa* (crecí como tú en el campo), *Juy<sup>bi</sup> panqara* (flor de helada) y otros.

### (3) *Jarirink<sup>bu</sup>*

### Lagarto

<p>Jarirink<sup>bu</sup> wiñay wiñay          wiñay jayra jasi (Bis)          uruns lupins ch'iwins          q'alalpach winkuski          inti jalanxipanxay          K'atutuñar puri          arum paqar lastañaru.</p> <p>Wich<sup>bu</sup> sap'its t'ula sap'its          chusis p<sup>h</sup>alaskañaña          a la law t<sup>h</sup>ayaw turaykitu          a la la law ch<sup>h</sup>ullunkt'aykituwa (Bis)</p>	<p>Lagarto eterno, eternamente flojo (Bis)          En el día, en el sol y en la sombra          pelado está echado          Y cuando se oculta el sol          llega a temblar por el frío          a sufrir toda la noche.</p> <p>Aunque de raíces de tola o de paja          habría que estar tejiendo frazada          ¡A la la law, me hace mucho frío!          ¡A la la law, me estoy congelando! (Bis)</p>
---	--

En la canción (3), *jarirink<sup>bu</sup>* adquiere rasgos humanos ya que este animal puede realizar acciones como si fuera una persona. En su contenido refleja una crítica fuerte a la holgazanería y pereza representada por la vida habitual del lagarto. El contenido de este tipo de canciones llama a la reflexión para aprovechar el tiempo, expresa una especie de lamento y de penitencia al no aprovechar el tiempo al decir *Inti jalanxipanxay k'atutuñar puri*. La flojera y la negligencia son criticadas por lo que se induce a la reflexión para el aprovechamiento del tiempo y para no ser flojo ni perezoso como lagarto.

**(4) P'isaq Tawaqu****La muchacha perdiz**

Jilguero wilak ch'uli p'isaqallaw machantxatayna masüru walüruxa allpachu wanakulla t <sup>h</sup> ant <sup>h</sup> a surillas walipachall t <sup>h</sup> uqt'atayna larillas apill pinillpant kumpañt'xatayna (Bis).	Jilguero, jilguero La perdiz se había emborrachado Ayer, antes de ayer Alpaca, guanaco El ñandú había bailando muy bien Hasta el zorro había acompañado con su pinkillu (Bis)
---	---

El contenido de esta canción (4) tiene elementos o aspectos comunes con las anteriores ya que, como animales, pueden realizar acciones y actividades al igual que los humanos. Es interesante observar que, en su contenido, la perdiz se embriaga, la presencia de la alpaca y el guanaco en la fiesta, el ñandú que baila, el zorro que toca *pinkillu*, etc. Esta es la forma de concebir una realidad imaginaria en un mundo representado que construyen los compositores e intérpretes de este tipo de canciones.

**(5) Paka mallku****Mallku águila**

Aguil mallkullasay t <sup>h</sup> uqt'asiskiway ch <sup>h</sup> urq <sup>h</sup> a larillan pinkill tuk <sup>h</sup> irini añat <sup>h</sup> uyaxaya tamwurirulla kiwu mamax kirkirilla p'isaq mamallax alp <sup>h</sup> irisa (Bis)	El mallku águila está bailando Acompañado del zorro del mallku chhurqha El zorrino es tamborero, la codorniz es la bailarina Y la doña perdiz es la alferado (bis)
--	--

En el contenido de la canción (5), al igual que en la anterior, los animales son humanizados así, el águila está bailando acompañado por el zorro que es considerado como el ganado de la montaña *Ch<sup>h</sup>urqha*. El zorrillo está tocando el tambor y la codorniz es la bailarina. Como en todo acontecimiento social, los participantes tienen sus roles y, en este caso, doña perdiz es la pasante de la fiesta. De esta manera, se observa la representación de los animales, dotados de atributos humanos por sus intérpretes y los participantes de la fiesta son descritos en frases como *Aguil mallkullasay thuqt'asiskiwa*.

(6) *Puku puku*

## Codorniz

Puku pukuw k'awnachatayna	La codorniz había puesto un huevo
Liqi liq tapachaparu. (pä kuti)	En el nido del tero tero (Bis)
Uñjakirist <sup>ba</sup> katukirist <sup>ba</sup>	Quisiera verla, quisiera atraparla
Wallpa pila pilaririst <sup>ba</sup> . (pä kuti)	Le pelaría toda su pluma como a la gallina (Bis)

En esta canción (6), el intérprete descubre que *puku puku* (codorniz) es una intrusa al apropiarse del nido de *liqi liqi* (tero tero), otra ave andina. En su contenido refleja el rechazo, la molestia y una advertencia de muerte por haberse apropiado del nido ajeno. Esta situación de apropiación intrusiva es percibida por el intérprete, quien expresa *Uñjakirist<sup>ba</sup> katjakirist<sup>ba</sup>, wallpa pila pilaririst<sup>ba</sup>* (quisiera verla, quisiera atraparla, la pelaría como a la gallina). La intromisión o la apropiación indebida, entonces, es otro de los aspectos que es observado, negativamente, en la cultura aymara.

(7) *Pilpintu*

## Mariposa

Quta patana, lamarana	Sobre el lago y el mar
Pilpintuw jalaski. (pä kuti)	La mariposa está revoloteando (Bis)
Ch <sup>bi</sup> q <sup>ha</sup> anakapas q'illu qurir	Con sus alas amarilladas de color oro, está revoloteando (Bis)
Uñtaw k'ajaski. (pä kuti)	La linda mariposa está volando
Suma pilpintuw jalaski,	Está volando la mariposa de oro (Bis)
Quri pilpintuw k'ajaski. (pä kuti)	

El contenido de la canción (7) se puede considerar como de alegría y de convivencia con la naturaleza. La canción se refiere a *pilpintu* (mariposa) que es un insecto lepidóptero que tiene el cuerpo alargado, con cuatro alas grandes y de colores muy vistosos. Este insecto es muy apreciado por adornar el panorama con su revoloteo sobre las flores del campo y de los cultivos. De ahí las expresiones de cariño como *Suma pilpintuwa jalaski, quri pilpintuwa k'ajaski* (Una linda mariposa está volando, una mariposa de oro está brillando). Asimismo, las mariposas adornan el campo verde, los cultivos, las flores que crecen y maduran en ciertas épocas del año.

### 2.3.1. Humanización y racionalización de animales e insectos

Las canciones descritas están relacionadas con los animales e insectos cuyos contenidos reflejan el carácter mítico, religioso y simbólico en que lo abstracto es objetivado o corporizado y los animales son personificados. Una de las canciones se refiere al lamento por la pérdida de la mula por tomar cerveza o alcohol. Cuando sus padres les preguntan ¿dónde está la mula? muy desesperado comienza la búsqueda preguntando al zorrillo y al tero tero y, ellos responden *Janq'u amaya pampankiwa, Tikina pampankiwa* (Está en las pampas de Tiquina, está en las pampas *Janq'u Amaya*). De esta manera se establece que los animales hablan, puede interactuar con el hombre. Desde ese punto de vista, los animales, ciertas cosas y objetos adquieren rasgos de sujetos racionales. También existen canciones que se refieren a la vicuña en la que sus intérpretes, imaginariamente, pueden entablar conversaciones con este animal noble, lo que es reflejado mediante expresiones como *Jutam jalaskañani, muxsa aruja ist'ita* (ven, corretearemos, escucha mis palabras dulces) y otras. En otras canciones, describen los actos del lagarto mediante expresiones como *Uruns lupins ch'iwins q'alapach winkuski* (en el día, en el sol y en la sombra está echado pelado) que refleja una sanción cultural o censura a la holgazanería, mediante el enunciado *wich<sup>b</sup>u sap'its t'ula sap'its chusis p<sup>b</sup>alaskañana* (de las raíces de paja o de *t'ula* debería estar tejiendo frazadas, en lugar de estar echado). Esto, a su vez, refleja la vida laboriosa que lleva el hombre andino, donde la pereza es criticada, censurada, castigada social y culturalmente.

**Figura 22**  
**Lagarto amarillo con manchas**



Fuente: Apaza, Ignacio (2016) *El lagarto en aymara es comparado con la persona perezosas* [Fotografía] Archivo personal del autor

En otras canciones, las frases *p'isaqallaw machanxatayna* (la perdiz se había embriagado) o *Aguil mallkullasay thuqt'asiski* (el mallku águila está bailando), describen las escenas de un mundo creado y representado en la que los animales pueden bailar, tocar instrumentos, etc. Estos criterios son expresados por frases como *Añat<sup>b</sup>uyax tamwurirulla, kiwu mamax kirkirilla* (el zorrino es el tamborero y la codorniz es la bailarina), respectivamente. En otras canciones se refieren a ciertas aves intrusas que se apropian del nido ajeno y esta usurpación indebida es cuestionada y sancionada por medio de expresiones como *Uñjakiristha katukirist<sup>b</sup>a, wallpa pila pilaririst<sup>b</sup>a* (quisiera verla, quisiera atraparla, la pelaría). Finalmente, se ha registrado una canción referida a la mariposa en la que se expresa adoración y respeto por la belleza de este insecto. La mariposa, por sus alas de color amarillo es comparada con el oro y le dicen *Quri ch<sup>b</sup>iqat chiq<sup>b</sup>ani* (con alas de oro) ya que son valoradas con cariño por ser el adorno de la naturaleza.

Las expresiones míticas y religiosas de las canciones poseen un sentido connotativo y solo se pueden entender a partir del contexto social en

que son interpretadas. Los aspectos míticos y religiosos están presentes, casi en todas las canciones ya que a los animales como aves, mamíferos y algunos insectos se les otorga atributos racionales y se pueden entablar conversaciones con ellos. También están las expresiones de enseñanza, reflexiones, los cuidados, el cariño y respeto que se debe tener hacia los animales, insectos y a la naturaleza.

#### **2.4. Expresión de fortaleza de la identidad cultural mediante las canciones**

La identidad es el conjunto de rasgos propios de una persona o de una comunidad. Estos rasgos caracterizan y diferencian al sujeto o a la colectividad frente a las demás personas y también están relacionados con la conciencia que una persona tiene respecto a sí mismo y que siente en algo distinto a los demás. Bajo este concepto, las comunidades aymaras tienen una identidad colectiva y las canciones registradas en este grupo, expresan la fortaleza de su identidad cultural. En otros casos manifiestan su lamento por los tiempos difíciles que les tocó vivir a lo largo de la historia, así como la alegría por los buenos momentos. En sus contenidos se establecen algunas comparaciones, por ejemplo, con el cóndor que es un ave muy representativa de los pueblos andinos por su fortaleza y su valor mítico - simbólico. Aparte de la identidad sociocultural, se expresa la fuerza, la capacidad de soportar las temperaturas más bajas, el desierto de la puna andina, las heladas más crudas y otros fenómenos naturales. Mediante el contenido de este conjunto de manifestaciones culturales que alcanzan a seis (6) canciones, muestran dichas cualidades y la identidad arraigada a la naturaleza, el clima y el medio ambiente.



**(1) *Mallku kunturi***<sup>11</sup>**Cóndor mallku**

K <sup>h</sup> itiw kawkiw sarakitasma, K <sup>h</sup> itiw kawkiw sarakitasma, Kunturi mallkitun yuqitapätwa, Kunturi mallkitun p <sup>h</sup> uch <sup>h</sup> itapät <sup>h</sup> wa (pä kuti)	Aunque me digas quién soy, de dónde soy Aunque me digas quién soy, de dónde vengo Soy el hijo del cóndor mallku Soy la hija del cóndor mallku (bis)
---	--

En los contenidos de la canción (1) se reflejan los aspectos valóricos de la identidad del hombre y la mujer andina. En su contenido se expresa la fortaleza del varón y de la mujer al identificarse como hijo o hija del cóndor en la expresión *Kuntur mallkitun yuqitapätwa*, *p<sup>h</sup>uch<sup>h</sup>itapätwa* (Soy hijo/a del mallku ‘el cóndor’). El mallku está representado por el cóndor como un ave símbolo de Los Andes, respetado y apreciado por los aymaras. Cuando cantan a esta ave la relacionan con el *mallku*, con el espacio superior que se comunica con los seres de las alturas. Por lo tanto, el cóndor es conceptualizado como un personaje superior y simbólico de las alturas.

**(2) *Wartulina Sisa warmi*****Bartolina Sisa**

Wartulina Sisa Warmi, Uraqisat ch’amanitawa. Jumatapuniw amtast <sup>h</sup> a, Quli wartulina. (pä kuti)	Mujer Bartolina Sisa Tú tienes la fuerza telúrica Por eso, siempre me acuerdo de ti Querida Bartolina (Bis)
Jumampikiw Wartulina, Walipuniw samkasisk <sup>h</sup> a. Wilamax nayan wilajawa, Quli wartulina. (pä kuti)	Sólo contigo Bartolina Siempre, siempre me sueño Tu sangre es mi sangre Apreciada Bartolina (Bis)

La canción (2) se refiere a la mujer histórica y símbolo de mujer patriota, Bartolina Sisa quien es comparada con la fuerza telúrica de la naturaleza en la expresión *Uraqisat ch’amanitawa* (Tienes la fuerza de

11 Las siguientes 7 canciones de esta sección corresponden a autores anónimos recuperados durante el trabajo de campo de las diferentes comunidades.

nuestra tierra). De esta manera pervive la historia en la memoria de los pueblos andinos y este tipo de canciones se interpretan con mucho fervor. Mediante este tipo de discurso también se expresa el sueño permanente con este personaje ya que su sangre sería como la sangre de nuestro pueblo. Asimismo, se reflexiona sobre la identidad y fortaleza de los pueblos andinos a través de ciertas expresiones metafóricas.

### (3) Markas armasña

### Olvidar nuestro pueblo

Janiw walikiti markat armasña kullakita, achachilanakata, amtasiña Awkilinakata, amtasiña Armañakatayna (pä kuti)	No es bueno olvidar nuestro pueblo, linda cholita (bis)
Utasa, markasa, armañakatayna. Karina, surtija, munañakatayna. Awkisa, taykasa, armañakatayna.	Aunque no lo creas, hay gente que se olvida de su abuelo y se olvida de sus padres. ¿Cómo podríamos olvidarnos de nuestra casa y de nuestro pueblo?
Chachasa, warmisa munañakatayna. Yuqasa, puch <sup>h</sup> asa armañakatayna. Tullqasa, yuxch'asa, munañakatayna.	Algunos prefieren cadena y sortija echando al olvido a los padres y a las madres Por buscar esposo o esposa nos olvidamos de nuestros hijos e hijas o preferimos al yerno y la nuera.

El contenido de la canción (3) recuerda que no es bueno olvidar el pueblo natal y llama a reflexionar sobre esta situación de olvidarse de los padres, madres e hijos. Asimismo, se utilizan expresiones sabias como: ‘...se quiere anillo y cadena a costo del olvido de los padres’ o como en *Awkisa taykasa armañakatayna* (Había sido posible olvidar a la madre y al padre). La vida tiene idas y vueltas por esta razón, uno quiere casarse, tener hijos, yerno o nuera ‘a costo del olvido de los padres’. La canción refleja una situación real de la familia y el deseo de tener lo necesario en la vida.

**(4) Axawiri imilla****Caquiavireña**

<p>Axawiri imillatwa, jiliri mallkun p<sup>h</sup>uchapat<sup>h</sup>wa, taqit larusiri, qarwajasa tama tama, ch'uñujasa pirwa pirwa, q'ap<sup>h</sup>a imillät<sup>h</sup>wa.</p>	<p>Soy mujercita de Caquiaviri, soy hija del mallku mayor, la que se ríe de todos. Mis llamas son varios grupos, mi chuño por almacenes, soy una mujer ágil y rica.</p>
<p>Jumatati ukasti, ch'uqi panqararu uñtata, t<sup>h</sup>ayansa, lupinsa, suma q<sup>h</sup>allallt'iri imilla.</p>	<p>¿Acaso eres tú, parecida a la flor de papa? En el frío y en el sol, floreciendo estás mujercita.</p>
<p>Larusim larusim, laram panqarita, larusim, ukatraki jachkasma, q<sup>h</sup>antati juyp<sup>h</sup>ina munart'ata.</p>	<p>Ríete, ríete flor azul, ríete, cuidado con llorar, flor acariciada por la helada del amanecer.</p>
<p>Kuna juyp<sup>h</sup>i kawki juyp<sup>h</sup>i, Axawiri ch'uqi panqaratwa, k<sup>h</sup>unu patan larusiri, t<sup>h</sup>aya pampan muyt'asiri, Axawiri imillät<sup>h</sup>wa.</p>	<p>¿Qué helada, qué invierno? soy flor de papa de Caquiaviri. La que se ríe encima de la nieve, la que baila en las pampas frías. Soy mujercita de Caquiaviri.</p>
<p>T<sup>h</sup>uqt'am t<sup>h</sup>uqt'am imillita, Muyt'am muyt'am kullakita, quri tilinkit umayama, qullqi tilinkit umayama.</p>	<p>Baila baila, linda mujercita, da vueltas y vueltas jovencita, te haré servir en vaso de oro, te haré tomar en vaso de plata.</p>

La canción (4) se refiere a la mujer bella y ágil de la población de Caquiaviri (provincia Pacajes) en ella la intérprete expresa con orgullo ser la hija del mallku mayor, la que se ríe de todos. Con mucha seguridad afirma que tiene llamas por tropas, chuño por almacenes y se atribuye ser una mujer ágil y poderosa. El intérprete varón pregunta con insinuación: '¿es ella, parecida a la flor de papa que soporta el sol y el frío como linda mujercita?'. El varón advierte que la risa se puede convertir en llanto, flor de helada. La joven responde ser fuerte como la flor de papa que se ríe sobre el nevado, la que baila en las pampas frías como mujercita linda de Caquiaviri. Al final, el varón le dice que baile mientras él le servirá en vaso de oro y le hará tomar en vaso de plata a la linda caquiavireña.

(5) *Jach'a Uru*

## Gran día

Uka jach'a uru jutaskiway Amuyasipxañäni jutaskiway (pä kuti) Taqpacha llakinakatsti, amuyasipxañäni, tukusiriw. (pä kuti)	Ese gran día está llegando Nos daremos cuenta, está llegando (Bis) Todas las penas, nos daremos cuenta, se van a terminar (Bis)
Uka jach'a uru, jutaskiway. (pä kuti) Tatanak mamanaka, amuyasipxañäni, jutaskiway. (pä kuti)	Ese gran día está llegando Señores y señoras, nos daremos cuenta. Está llegando (Bis)

En la canción (5) se expresa un anuncio de que el gran día está ya cerca, abrigando la esperanza de que todas las penas se terminarán. El pueblo aymara, siempre mantiene la esperanza de superar las desigualdades y las dificultades sociales, culturales y políticas. Por esta razón, interpretan este tipo de canciones en situaciones familiares o en algunos acontecimientos de las comunidades, con frases metafóricas como *Taqpacha llakinakax tukusiniwa* (Se acabarán todas las penas). Al mismo tiempo, expresa el apego a su identidad para enfrentar situaciones difíciles en la economía, la educación, la salud, la política y otras.

(6) *Q'apha imilla*

## La joven ágil

Qapt'iri sawt'iri q'ap'a imilla, T <sup>h</sup> aya pampän uñatatiri. Lupin lupjatas, t <sup>h</sup> ayan t <sup>h</sup> ayjatas Qapt'iri sawt'iri q'ap'a imillita.	Mujer jovencita que tejes e hilas Nacida en la pampa fría Con sol y con frío. Hiladora y tejedora, mujercita ágil
Iyaw kullaka jumätati ukasti Taqit larusiri, qaputamasay Sawutamasay taqin munatawa.	Bueno, es usted jovencita La que se ríe de todos, tus hilados por rollos y tus tejidos muy apreciados por todos.
Qaputaxay sinka sinka, sawutaxay suk'a suk'a, wali q'ap'a imillita.	Tus hilados por rollos, tus tejidos por surcos, jovencita linda y muy ágil.

La canción (6) trata de dos enamorados, en ella el joven le canta halagos y piropos a la muchacha, tales como 'mujer que teje, mujer que hila, nacida en pampas frías, que soporta el sol, mujer bella y ágil'. Por medio

de esta canción se expresa la fortaleza de una mujer trabajadora y bella, que se ríe de todos, en frases como *Qapt'ir sawt'ir q'apha imillatawa* (Soy mujer ágil que hila y teje). Igualmente, se muestra la valoración hacia sus hilados por rollos y sus tejidos, tan apreciados como ella misma. De esta forma, se resalta la belleza, la fortaleza y la agilidad de la mujer aymara.

#### 2.4.1. La identidad y fortaleza en los imaginarios de los intérpretes de canciones

En este grupo de canciones, sus intérpretes se identifican como hijos del cóndor mediante expresiones como *Mallku kunturin yuqitapatwa*, *p<sup>b</sup>uch<sup>b</sup>itapatwa* (soy hijo/hija del cóndor). Por lo tanto, existe un sentimiento de identidad aymara, al mismo tiempo, simbolizado por la fortaleza del cóndor y el medio ecológico de las regiones andinas. En otra canción está presente la fortaleza de la mujer histórica de los pueblos andinos como es 'Bartolina Sisa'. Las expresiones más sobresalientes se refieren a la audacia y se relacionan con la fuerza telúrica de la naturaleza expresada por frases como *Uraqisat ch'amanitawa* (tienes la fuerza de la naturaleza) o *wilamax nayan wilajawa* (tu sangre es mi sangre) y otras expresiones relacionadas con la virtud, la fortaleza, el sentimiento y la identidad de sus intérpretes. Encontramos también expresiones de respeto hacia las mujeres y hombres por su heroísmo que simbolizan la identidad del hombre andino, por lo que, en estas canciones, los sentimientos y la identidad del aymara están siempre presentes. En algunos de sus contenidos se emplaza a no olvidar la identidad cultural con expresiones como *Janiw walikiti markas armasñax kullakita* (hermano, hermana, no es bueno olvidar nuestro pueblo). Asimismo, se refieren a los aspectos de la naturaleza y la vida cotidiana en la que uno, sueña con formar una familia que es la lógica natural de la vida. Estos deseos están expresados por frases como *Chachasa*, *Warmisa munañakatayna*, *yuqasa*, *p<sup>b</sup>uch<sup>b</sup>asa munañakayana* (En la vida queremos esposa/esposo, hijos, yerno/nuera). Otra canción se refiere a la mujer de la localidad aymara de Caquiaviri, de la provincia Pacajes en la que se ve reflejada un apego fuerte a su medio natural y un aprecio a las características

físicas de dicha localidad. El intérprete expresa su identidad y fortaleza mediante frases como *Axawir imillatwa, jilir mallkitun p<sup>b</sup>uch<sup>b</sup>itapatwa, qarwajas tama tama, ch'uñujas pirwa pirwa* (Soy la joven de Caquiaviri, hija del mallku mayor, tengo llamas por tropas y chuño por almacenes) y otros. El pretendiente, por su parte, expresa su admiración, respeto y cariño hacia la chiquilla linda, a su riqueza, su medio ecológico, etc.

**Figura 23**  
**Grupo de mujeres madres pastoras**



Fuente: Apaza, Ignacio (2015) *Mujeres en la fiesta de la siembra de Colquencha, provincia Aroma de La Paz* [Fotografía] Archivo personal del autor

En los contenidos de este grupo de canciones se expresa la esperanza de vida, presente en sus imaginarios. Asimismo, se percibe que está llegando el gran día y con ello se acabarán los sufrimientos y las penas. Este tipo de reflexiones y esperanzas están expresadas por frases como *Uka jach'a urux jutaskiwa, taqpacha llakinakax tukusxaniwa* (Ya llega el gran día en que se acabarán todas las penas). Por último, en la canción *Q'apha imilia* (mujer ágil), igualmente, se valora a la mujer desde muy joven por ser trabajadora y por su agilidad. También existe el aprecio a la naturaleza reflejado por expresiones como *Lupins lupjata, t<sup>b</sup>ayans t<sup>b</sup>ayjata, qapt'ir sawt'ir q'ap<sup>b</sup>a imillatwa* (en el calor, en el frío, soy mujer muy ágil que hila y teje). Estas expresiones reflejan, además de su fortaleza, la

valoración, el aprecio, la admiración y el cariño de sus pretendientes.

También están presentes los aspectos míticos y religiosos ya que entre los animales el cóndor, por ejemplo, es considerado como el *mallku* de las comunidades aymaras; así mismo existen canciones que recuerdan algunos hechos históricos y simbólicos relacionando con la fuerza de la naturaleza. Otra de las características de los contenidos de este grupo de canciones son las expresiones de sentimiento de la identidad cultural, el aprecio al medio ecológico encarnado por montañas, nevados, animales y las expresiones de amor y cariño hacia la mujer aymara por su tenacidad. En estas canciones, la mujer aymara se caracteriza por su fortaleza, agilidad y su dedicación al trabajo, lo que el pretendiente reconoce con amor y cariño, valorando su trabajo en el pastoreo, los tejidos, los hilados y otras actividades.

## **2.5. Autoridades originarias y su relación con las canciones aymaras**

El sistema de organización administrativa de las comunidades aymaras se rige sobre la base de las autoridades originarias entre las que sobresalen el *jach'a mallku* (mallku mayor), *mallkunaka*, *tayka mallkunaka*, *mama t'allanaka*, *jilaqatanaka* y otros. Sin embargo, puede haber algunas diferencias entre las comunidades aymaras de Potosí y las de Oruro o de La Paz. Las autoridades originarias de las comunidades son consideradas como personajes muy importantes y apreciados ya que de ellos depende la producción de los cultivos, la reproducción del ganado, el bienestar de la comunidad y otras situaciones de la vida cotidiana. Las autoridades originarias son las que encabezan los ritos de petición a los seres protectores del más allá. Por esta situación, existen canciones que son interpretadas en eventos importantes como el inicio de los cultivos, la reproducción del ganado, el techado de las casas y otros acontecimientos. En nuestra actividad de pesquisa de canciones aymaras, se han identificado 2 canciones que se refieren a las autoridades originarias con contenidos de admiración y de respeto a dichos personajes.

**(1) Jilanqunaka<sup>12</sup>****Autoridades originarias**

Chuki qutay chuki quta waylla markar indiallani (Bis) kalli wintur saya saya sayt'u pachall muyt'asiski (Bis). T <sup>h</sup> uqt'asiñäni kirk't'asiñäni clarinaka tukt'asisalla (Bis) Jini pichur ñach'añäni Chuki qutar arkt'añäni Ay putus wankusti llip <sup>h</sup> is tardisita.	Lago Chuki, lago chuki con asiento en el pueblo de Waylla por las calles de hileras está dando vueltas a la reversa (Bis) Bailaremos y cantaremos Tocando nuestros clarines (Bis) Amarremos a nuestros ancestros Seguiremos el lago de Chuki Ay banco de Potosí, tarde de Lipis (Bis)
--	---

Este tipo canciones (1) se interpreta en determinadas ocasiones, tales como en el cambio de autoridades originarias que se produce en las comunidades aymaras al final de cada año, entre el 31 de diciembre y el 3 de enero. También se interpreta en actos rituales como en el pedido de lluvia para los cultivos y pastos para el ganado. Existen otras ocasiones en las que se interpretan, tales como en rituales para evitar la granizada, las heladas y otros fenómenos naturales que afectan la vida de las comunidades. En ocasiones de celebración de ritos también se interpretan este tipo de canciones relacionadas con las autoridades originarias y su conexión con los seres protectores. Asimismo, estas manifestaciones se refieren a algunas poblaciones importantes y sagradas que son más representativas por estar ubicadas en las faldas de las montañas o en sus alrededores, más cercanas a las mismas.

12 Las 2 canciones aymaras de esta sección corresponden a autores anónimos registradas durante el trabajo de campo de las diferentes comunidades.



**(2) Awkili****Anciano**

Quri q'ipt'atat jiwātax, qullqi q'ipt'atach jiwata, Awkili takañu, taykali q'awachi.	¿Vas a morir cargado de oro o vas a morir cargado de plata?, tacaño.
Jakkasawa t <sup>h</sup> uq <sup>h</sup> t'aña, jakkasawa manq'aña, Awkili, takañu, Taykali, q'awachi.	En vida se debe bailar, en vida se debe comer, anciano tacaño, anciana mezquina.
Jakasawa past'aña, Jakasawa umt'aña, Awkili, takañu, Taykali, q'awachi.	En vida se debe pasar fiesta, en vida se debe tomar y beber, anciano tacaño, anciana mezquina.

El contenido de la canción (2) invita a la reflexión sobre no acumular riquezas y disfrutar de lo que se tiene mientras se vive. Muchas personas mayores en la cultura aymara son previsoras del futuro y ahorran dinero, bienes o alimentos para utilizar en casos necesarios. Estas provisiones de los padres, muchas veces, no son aprovechadas por ellos mismos, sino que recaen en terceras personas. De ahí que existan este tipo de reflexiones y se sugiera disfrutar de la vida mientras sea posible, lo que se expresa con frases como *Jakkasaw manq't'aña, jakkasaw umt'aña* (mientras uno vive, debe comer y beber).

### **2.5.1. Autoridades originarias como las intercesoras ante las divinidades**

Estas canciones están referidas a las autoridades originarias, que pueden presentar algunas diferencias en sus contenidos, pero siempre en el contexto ritual y religioso. Los intérpretes de este tipo de canciones expresan felicidad, bienestar, esperanza, satisfacción y alegría por la función social y cultural que desempeñan dichas autoridades tradicionales. En algunas canciones se reflejan expresiones sobre la no acumulación de riquezas materiales, característica del mundo andino. En sus contenidos se expresa que uno no debe ser avaro ni ambicioso; al contrario, se sugiere disfrutar la vida con frases como *Quri q'ipt'ata*

*qulqi q'ipt'atach jiwata, jakkasaw manq't'añ umt'añaxa* (¿acaso vas a morir cargado de plata y oro?, en la vida hay que comer y beber), entre otras.

**Figura 24**  
**Autoridades originarias aymaras de**  
**San Pedro de Curahuara**



Fuente: Apaza, Ignacio (2014). *Autoridades originarias, provincia Gualberto Villarroel, después de participar de un seminario* [Fotografía] Archivo personal del autor

La función social de las autoridades originarias es muy importante no solo porque representan a la comunidad ante las autoridades políticas, sino por las acciones rituales que realizan en las cumbres de montañas, cerros y colinas para pedir lluvia o evitar desastres naturales, posibilitando la convivencia armónica entre las comunidades y sus miembros. Sus habitantes aseguran que los tiempos difíciles como sequías, enfermedades y otros males vienen por falta de atención a los seres protectores. Si las autoridades originarias realizan un acto ritual para pedir lluvia, por ejemplo, al día siguiente cae la lluvia y dichas autoridades son aún más apreciadas, respetadas, y gozan de credibilidad y confianza en sus actos dentro de sus comunidades.

## 2.6. Pastores y pastoras. Los compositores e intérpretes de las canciones

Dos aspectos importantes de la vida cotidiana de los aymaras son la agricultura y la ganadería; por esta razón existen canciones dedicadas a los cultivos, los animales, y a los pastores y pastoras de llamas, alpacas y ovejas. En la cultura aymara, la llama posee características particulares frente a otros animales, ya que se utiliza como animal de carga y para el consumo interno. Además, es muy importante por su uso como ofrenda a los seres protectores en ceremonias y ritos principales. Asimismo, en las comunidades andinas se distinguen varios niveles de pastoreo de llamas. Según J. Flores (1977: 134-135), estos niveles se denominan *pampa*, *lomas* y *cerros*, caracterizados por la presencia de relieves y elevaciones sobre el nivel del mar. Estas dimensiones altitudinales se relacionan con la ubicación de los espacios de pastoreo, que pueden asociarse con periodos temporales como *awti pacha* (época seca) y *jallu pacha* (época de lluvia). Por lo tanto, los pastores de llamas, alpacas y ovejas también crean canciones por el aprecio que tienen hacia los animales que crían y cuidan. Estas canciones, a su vez, pueden clasificarse según las poblaciones y sus intérpretes, sean varones o mujeres.

(1) Awariti<sup>13</sup>

## Pastorcito

Awatiri yuqallitu jut <sup>h</sup> am anatt <sup>h</sup> asiskañani qarwamakiti ch <sup>h</sup> aq <sup>h</sup> ani pampana qullunakaru nayaw t <sup>h</sup> aq <sup>h</sup> añ yanapäma ay ya ya yay nayaw t <sup>h</sup> aq <sup>h</sup> añ yanapäma	Joven pastorcito Ven, ven, jugaremos si se pierde tu llamita en las pampas o en los cerros yo te ayudaré a buscar ay ya ya yay yo te ayudaré a buscar
Qamaqikiw irpaqitaspa Munat qarwaqllitunaka (Bis) uma jalsut jalañäni ch'iji patar muyuñäni p <sup>h</sup> anq <sup>h</sup> aranak pallañäni ay ya ya yay p <sup>h</sup> anq <sup>h</sup> aranak pallañäni (Bis). Ch'iji pampan muyuñäni Uma jalsur jalañäni Panqaranak pallañäni Anatañjam chayawañäni (Bis)	Solamente el zorro me puede robar mi apreciada llamita (Bis). correremos por las riberas de los ríos pastaremos por los pastizales recogeremos flores ay ya ya yay recogeremos y escogeremos flores (Bis). Pastaremos por los pastizales Corretearemos por los bofedales Seleccionaremos y recogeremos flores, pasearemos jugando. (Bis)

El contenido de esta canción (1) expresa un ambiente de alegría y enamoramiento entre los pastores, así como los cuidados necesarios en el pastoreo del ganado. Asimismo, refleja la solidaridad entre pastores y las precauciones para evitar que el zorro robe las crías de llamas. En otras estrofas se describe el paisaje pastoril: campos floridos en ciertas épocas del año, manantiales, ríos, y el aprecio hacia los animales y sus crías. Las canciones sobre llamas y alpacas pueden variar según características como su sexo, el pelaje o la edad. Consideramos que también deben generarse canciones sobre ovejas, cabras, vacas y otros animales, aunque no sean originarios de la cultura aymara; los habitantes del altiplano han incorporado su crianza en sus actividades cotidianas.

13 La canción aymara presentada en esta sección corresponde a autor anónimos registrada durante el trabajo de campo.

### 2.6.1. Percepción imaginaria del ambiente natural de los intérpretes de las canciones aymaras

El contenido de este grupo de canciones refleja la percepción imaginaria de un ambiente de alegría, de enamoramiento entre los pastores y los cuidados que se deben tener en esta actividad. Asimismo, muestra la solidaridad entre los pastores de llamas y las precauciones que se deben tener para que el zorro no les robe las crías de llamas, con expresiones como *Qarwa qallumati ch<sup>b</sup>aq<sup>b</sup>ani nayaw t<sup>b</sup>aq<sup>b</sup>añ yanapäma* (si se pierde tu llamita, yo te ayudaré a buscar). También describe el paisaje pastoril como el campo florido en ciertas épocas del año, los manantiales, las riberas del río, el aprecio hacia los animales y sus crías, mediante expresiones como *Jut<sup>b</sup>am jut<sup>b</sup>am p<sup>b</sup>anq<sup>b</sup>aranak pallañani* (Ven, ven recogeremos flores) y otras.

**Figura 25**  
**Oveja de cara negra**



Fuente: Apaza, Ignacio (2015). *Feria anual de Guaqui, provincia Ingavi del departamento de La Paz* [Fotografía] Archivo personal del autor

Este conjunto de canciones se interpreta durante el pastoreo y en actos rituales para pedir lluvia, asegurar la producción agrícola, favorecer la reproducción del ganado, evitar desastres naturales y otros males que afectan a las comunidades. Estas canciones tienen tiempo, lugar y función específicos en el contexto de la relación intrínseca entre naturaleza, humanos y animales. Así, por ejemplo, en los actos de *uywa mark<sup>ba</sup>* (floreo de animales) o *uywa waki* (cruce de llamas) siempre están presentes este tipo de canciones.

## 2.7. Concepción mítica de lagos y ríos en las canciones

Por el carácter de la convivencia con la naturaleza, para los pueblos andinos, el mar, el lago, el agua y el río tienen una importancia fundamental y un valor simbólico por ser elementos principales de sus vidas. En este sentido existen manifestaciones de valoración y de satisfacción ante la existencia de este elemento líquido que nos proporciona la divina providencia. Así, la crianza de alpacas se realiza en los bofedales para que tengan más peso y mejor lana que las que viven en lugares secos. Por lo tanto, los pastos verdes, lugares donde hay agua son muy preciados para los cultivos y la crianza del ganado de los habitantes de las comunidades rurales. Bajo estas características se rinde culto a las cascadas, a los nevados, ríos y otros. Asimismo, se interpretan canciones relativas a los ríos, lagos y otros como una expresión de agradecimiento y de valoración de dicho elemento principal.

(1) *Chuqi quta*<sup>14</sup>

## Lago de Chuqui

Chuqi qutay chuki quta	Mar de plata, mar de plata
Waylla markaru indiallani (Bis)	Con su recinto en el pueblo de Waylla (Bis)
Calli wintur sayasaya sayt'u pachall	Por las calles abiertas,
muyt'asiski (Bis)	Dando vueltas sesgadas (Bis)
T <sup>h</sup> ut'asiñani kirk't'asiñani, clarinall	Bailemos, cantemos
tukt'asisalla (Bis)	Tocando clarines (Bis)
Jini pichur ñach'añani, Chuki qutar	Amarrado al pecho, apilemos en el mar
arktañani	de plata
Ay putus bankusti Lipis tardecita	¡Ay banco de Potosí!, crepúsculo de tarde.

Esta canción (1) expresa admiración y respeto al atribuir al lago cualidades de plata u oro, relacionándolo con un ambiente festivo que invita a bailar por las calles de Waylluma. También alude a las riquezas naturales como el Cerro Rico, simbolizado como “banco de Potosí”. Los aymaras manifiestan satisfacción por contar con lagos, ríos y agua, elemento esencial para el crecimiento de los cultivos, pastos para los animales y la vida misma. Los lugares donde hay agua o donde se proveen de este líquido elemento reciben diversos nombres como *jawira* (río), *p<sup>b</sup>uch'u* o *juq<sup>b</sup>u* (bofedal), *p<sup>b</sup>axchiri* (cascada), *jisk<sup>b</sup>aña* (pozo) y otros.

### 2.7.1. Conceptualización simbólica de lagos y ríos en canciones

Una canción se refiere a *Chuqi quta*, donde, los ríos y lagos tienen una representación simbólica por su concepción mítica, al relacionarse con los seres protectores y considerarse lugares sagrados. En la cultura andina, particularmente en la aymara, las actividades musicales, cantos y fiestas se relacionan con los diferentes eventos que expresan una serie de pensamientos, sentimientos, alegrías y temores vinculados a los ciclos productivos, reproductivos y climáticos como *jallu pacha* (época lluviosa) y *awti pacha* (época seca). Los aspectos orales de estas canciones constituyen la herencia cultural de los pueblos, ya que se han constitui-

14 Intérprete, alcalde de la localidad de Huaylluma de la provincia Ladislao Cabrera del departamento de Oruro, 1986.

do en portadores de la inmensa mitología ancestral transmitida por la memoria colectiva durante siglos. Ahí radica la importancia de prácticas ancestrales transferidas oralmente, generalmente de abuelos a nietos, con carácter simbólico o de padre a hijo, por medio de la oralidad con sus características, fundamentalmente, simbólicas.

**Figura 26**  
**Época de *jallupacha***



Fuente: Apaza, Ignacio (2016). *Vista parcial de la ciudad de La Paz y la montaña Wayna Potosí* [Fotografía] Archivo personal del autor

Los aspectos rituales y míticos implican una relación con el conjunto de actos ejecutados según una serie de normas socioculturales de prescritas, usualmente, con significado simbólico. Las canciones aymaras tienen este carácter ritual al relacionarse con los seres de la naturaleza que son considerados como sagrados. De acuerdo con las características de las canciones aymaras, su contenido solo es comprensible en el contexto ritual y simbólico. Existen diversos tipos de canciones rituales vinculadas a diferentes actividades agrícolas, la fertilidad de la tierra, la producción, el comportamiento del clima, además etc. Asimismo, existen canciones religiosas dedicadas a las deidades protectoras, a los



seres sobrenaturales considerados como los protectores y benefactores de las comunidades andinas. Estas características reflejan el arraigo al mundo ideológico y sagrado aymara.

De este modo, hemos ofrecido una descripción breve de características de canciones clasificadas según tipos. Estas expresiones aymaras aluden a elementos naturales, animales y personas, manifestando amor, alegría, nostalgia e idolatrías según el modelo cultural andino. Esta riqueza invaluable, mediante sus contenidos, transporta al pasado histórico, permite vivir el presente y proyecta el futuro. Ahí radica la importancia y necesidad urgente de recuperar, salvaguardar, conocer y desarrollar este patrimonio cultural intangible.

## V

# La religiosidad, imaginarios y tiempo de la música y canciones

### 1. Antecedentes

Las creencias religiosas de los aymaras fueron descritas en las crónicas españolas de los primeros años de la conquista, que siglos más tarde fueron complementadas por la investigación antropológica. Sin embargo, al hablar sobre los mitos aymaras, especialmente el relacionado con *Tunupa*, F. Montes (1986: 51) identifica tres versiones coloniales del mito de *Tunupa* descritas por Santa Cruz Pachacuti, Guamán Poma y Ramos Gavilán. Según Montes, estos autores distorsionaron deliberadamente el mito andino para asimilar *Tunupa* a la figura de algún santo cristiano. Esto es posible, ya que en relatos recogidos en las provincias de Daniel Campos y Ladislao Cabrera, *Tunupa* aparece representando a una madre que cuida y protege a las comunidades que alberga en sus faldas. Aunque, de acuerdo con el sacerdote jesuita L. Bertonio (1612), *Tunupa* habría sido un dios máximo, que luego fue reemplazado por Viracocha.

Desde la visión andina, los aymaras tienen diversas manifestaciones ideológicas; entre ellas, su visión particular de la religión difiere de cualquier otra manifestación mítico-religiosa. En la lógica aymara, la realidad se concibe desde el punto de vista religioso, y los agentes

catalizadores también adquieren carácter religioso. Por ello, según D. Llanque (1990), para el aymara, lo sagrado impregna todas sus actividades individuales y colectivas. Estas son las razones por las que, en los contenidos de las canciones aymaras, existen expresiones que perciben ciertos objetos y animales como sagrados, representados en el imaginario -también contruidos en el pensamiento individual- colectivo. Así, dichas canciones son alegorías basadas en ideas e imágenes, mediante la simbolización de realidades específicas.

En este contexto, los animales constituyen el ganado de los seres protectores representados por las diferentes montañas como *Mika Tayka*, *Tata Sabaya*, *Qura Qura*, etc., presentes en las regiones estudiadas. Los animales más emblemáticos —según la zona geográfica— son el cóndor, el zorro, la vicuña y algunas aves asociadas a presagios (buenos o malos según su avistamiento, dirección de vuelo, etc.). Por ello, son los sacrificios preferidos en rituales religiosos y ofrendas ideales para agradecer a la *Pachamama* y los *Achachilas* por los dones recibidos.

**Figura 27**  
**Condor**



Fuente: Apaza, Ignacio (2022). *El cóndor, es considerado como el ganado de los Achachilas* [Fotografía] Archivo personal del autor

**Figura 28**  
**Guanaco con su cría**



Fuente: Apaza, Ignacio (2022). *El guanaco es considerado como el ganado de los Achachilas* [Fotografía] Archivo personal del autor

**Figura 29**  
**Zorro andino**



Fuente: Apaza, Ignacio (2022). *El zorro son considerado como el ganado de los Achachilas* [Fotografía] Archivo personal del autor

De esta manera, en las canciones descritas se establecen los aspectos míticos e imaginarios en relación con ciertos animales, fenómenos naturales, cosas abstractas, objetos y otros, que son corporizados y humanizados

para asumir diversas representaciones. En la concepción andina la cosmovisión se define como la idea y percepción del mundo de las personas, mediante la cual contemplan su entorno natural y cultural para que les sea revelado. Esta visión de experiencias ficticias o reales del pasado es el producto de un proceso de evolución cultural del pensamiento andino. En esta dimensión sociohistórica, la cultura andina entiende que la sabiduría y la espiritualidad son una unidad indivisible. La música y las canciones impregnan los significados míticos y religiosos que conllevan en sus contenidos. De ahí que la práctica de la música esté relacionada con las actividades del ciclo agrícola y periodos de reproducción del ganado, quedando al mismo tiempo reguladas por el calendario anual. Por lo tanto, es necesario reflexionar sobre los conocimientos y los saberes desarrollados por los pueblos andinos, ya que éste es el medio adecuado y la forma correcta de recuperar estas riquezas socioculturales en la perspectiva de fortalecer la identidad de los pueblos indígenas.

## 2. Aspectos míticos y religiosos de las canciones aymaras

El término mito está relacionado con cierto de tipo de acontecimientos creados o imaginados. Por esta razón, existe el hábito de referirse a las tradiciones orales como relatos antiguos, canciones aymaras, dichos populares y otros que resultan muy interesantes. Estos elementos de las tradiciones orales inmateriales suelen ser muy afamados y destacados al punto de llegar a convertirse en referente histórico de los hechos del pasado. Asimismo, en la cultura aymara se habla de espacios o lugares míticos como *chullpanaka* (sitios arqueológicos), *p<sup>h</sup>uju* (ojo de agua), *p<sup>h</sup>axchiri* (cascadas) y otros que son capaces de servir de sustentación a una serie de sucesos y procesos activos entre seres reales e imaginarios. Por otra parte, el concepto de religión que usamos en esta descripción y análisis se refiere a la creencia religiosa de las comunidades andinas, que no es única, sino diversa. Entonces, la religiosidad y las prácticas religiosas de los pueblos andinos suponen procesos psicológicos que permiten dar sentido de vida al individuo y de las comunidades, juntamente con los elementos de la naturaleza.

**Figura 30**  
**Construcción funeraria**



Fuente: Apaza, Ignacio (2022). *Torre funeraria* [Fotografía]  
Archivo personal del autor

**Figura 31**  
**Colección de objetos de cerámica**



Fuente: Apaza, Ignacio (2022). *Objetos de cerámica* [Fotografía]  
Archivo personal del autor

La relación triádica de hombre, naturaleza y animal está muy bien fundamentada teóricamente, mientras que en lo empírico se encuentran algunas variaciones en cuanto a la fuerza de dichas relaciones entre los

elementos de la naturaleza. Por lo tanto, hay una relación directa entre la música y los fenómenos naturales, como afirma F. Layme (1984: 142) al señalar que, “... la música también se relaciona con las dos estaciones grandes, la seca y la húmeda, entre la complementariedad de hombre y mujer entre otros”. Asimismo, los contenidos de las canciones tienen un carácter mítico, de modo que los animales, montañas, ríos, cascadas y otros elementos no necesariamente corresponden a la realidad. En este contexto, ‘canción’ es aquella que está destinada a ser vocalizada mediante la producción de sonidos melódicos, tradicionalmente, compuesta en versos agrupados en estrofas relativamente cortas. Estas canciones, al mismo tiempo, pueden estar acompañadas por música pregrabada o por conjuntos musicales en vivo. Por otra parte, las canciones son el principal componente de los conciertos o recitales de la música popular, sin embargo, las canciones aymaras que estamos analizando, tienen sus propias características de contenidos culturales. Por esta razón, en la cultura aymara, las canciones normalmente tienen un componente mítico y religioso en que se distinguen los conceptos de ‘religión’, ‘tradición’ y ‘costumbre’, lo que nos permite entender la presencia de un sustrato autóctono y otro estrato cristiano posterior.

**Figura 32**  
**Entrega de mando de Jilanqu pasante**



Fuente: Apaza, Ignacio (2002). *Recomendaciones al jilanqu entrante en Janq'u Kala, provincia Corque de Oruro* [Fotografía] Archivo personal del autor

Los elementos míticos y religiosos, en la actualidad, conforman la cosmovisión y sistema religioso como un todo integrado que proyecta la visión aymara del mundo. Se trata de un sincretismo en que se entretajan e integran tanto las formas culturales autóctonas como las provenientes de otras culturas, por lo que no es posible tratarlas por separado a estas alturas del tiempo. Este sincretismo de elementos andinos y occidentales se expresa visiblemente en las fiestas patronales, la celebración de semana santa, y muchas otras. En muchos casos, las fiestas comunitarias son celebradas en el templo y en el cementerio, dirigidas por el sacerdote católico o su reemplazante. Mientras que los sacramentos católicos como bautismo, confirmación, confesión, eucaristía, matrimonio y otros forman parte de la 'religión católica' y son celebradas exclusivamente por el sacerdote. Los elementos cristianos, en cierta forma, han sido apropiados y puestos en práctica en las diversas actividades tradicionales y costumbres del pueblo aymara.

### **3. Construcción de un imaginario cultural en el pensamiento de los pueblos andinos**

En el pensamiento aymara hombre y mujer tienen el mismo rango, ya que ambos son igualmente importantes en la conformación del *pani* (par), de acuerdo con la lógica de la complementariedad, cuya significación cultural y social se pone en práctica en todos los círculos sociales, políticos, económicos y religiosos. Esta es la razón por la que la concepción del espacio geográfico y las parcialidades representan a la mujer y al hombre, a la madre y al padre, respectivamente. Por esta razón, la división espacial del *ayllu* se concibe como dos parcialidades *araxsaya* y *aynachsayá* (parcialidad de arriba y parcialidad de abajo), salvo algunas excepciones debido a los efectos de las necesidades socioeconómicas y religiosas o por la desestructuración de las organizaciones sociales originarias, ocasionadas por la Reforma Agraria de 1953.

En este marco, en el pensamiento y en el imaginario de los pueblos andinos, muchos elementos de la naturaleza como montañas, cerros,



animales y otros tienen una representación de seres que bendicen y protegen, como tales, requieren la atención y retribución de los humanos. Por esta situación existen una serie de versiones positivas de sucesos verdaderos sobre los seres protectores, lugares sagrados, animales míticos y otros. Estas afirmaciones, hasta cierto punto, se pueden considerar como verdaderas ya que son parte de las prácticas religiosas de las comunidades aymaras. En mi experiencia personal he observado que, en el mes de noviembre, cuando la lluvia ya es necesaria para el crecimiento de los cultivos y pastos para el ganado, la preocupación por su llegada se apodera de los habitantes del municipio de Toledo, provincia Saucari del departamento de Oruro. Frente a esta situación, las autoridades originarias de dicha población, coincidiendo con la fiesta religiosa de 'San Andrés' (30 de noviembre), subieron a la cima del cerro *Kimsachata* del municipio de Toledo, junto con sus habitantes para realizar un rito de '*Tatal Wanqña*'. Al día siguiente, cumplido todo el proceso de petición, de agradecimiento a la Pachamama y a otros seres protectores, increíblemente, cayó la lluvia torrencial que tanto habían esperado sus pobladores. Al ser consultados sobre la explicación de este fenómeno, las personas de dicha localidad respondieron que la Pachamama y los Achachilas escucharon el pedido de sus autoridades originarias y enviaron la lluvia, lo que explica también porque dichas autoridades son respetadas y apreciadas por su pueblo.

Existen también canciones referidas al pastor o pastora de llamas, alpacas y ovejas, en cuyos contenidos se describen las escenas de la vida pastoril. El intérprete de la canción contempla el paisaje, las flores, las orillas del río y comenta las precauciones que se deben tener al pastorear el ganado. Las canciones a las llamas, alpacas, ovejas y otros animales domésticos y silvestres son comunes entre los aymaras y son interpretadas con el acompañamiento de instrumentos musicales, durante las actividades de cuidado de animales. La música y los instrumentos, igualmente, tienen su tiempo y lugar, por lo que el uso de los instrumentos musicales obedece a ciertas normas culturales. Como se ha señalado en las secciones anteriores, los intérpretes de las canciones relacionan

a los seres protectores y los animales que ellos crían, mediante aspectos religiosos como la invocación a la Pachamama y a los Achachilas.

**Figura 33**  
**Caravana de llamas de Pampa**



Fuente: Apaza, Ignacio (1986 y 2014). *Caravana de llamas de Potosí a Sucre con carga de sal* [Fotografía] Archivo personal del autor

**Figura 34**  
**Alpaca de color café sobre un bofedal**



Fuente: Apaza, Ignacio (1986 y 2014). *Alpaca sobre un bofedal* [Fotografía] Archivo personal del autor

Las canciones aymaras poseen sus propias características, dependiendo de los contextos, situaciones y comunidades en las que fueron compuestas e interpretadas. Si bien el contenido central siempre está dentro del marco ritual, puede variar, pero no llega a desarraigarse del espacio, tiempo, acto y situación del rito. Las expresiones y frases de las canciones se pueden entender solo con relación al contexto ritual porque el significado transmitido es trascendental, como en los casos de *Mika Tayka* que quiere decir ‘madre querida’ o ‘madre bondadosa’, *Wayna Walu* que hace referencia a un cerro convertido en un joven, y *Ch<sup>b</sup>urq<sup>a</sup> Mallku* que personifica a un ser superior o autoridad, etc. A través de las canciones, los habitantes de estas regiones logran comunicarse con los seres sobrenaturales, protectores y sagrados.

La estructura y la composición de estas canciones, generalmente, están organizadas por frases cortas y cuando algunas palabras aparecen repetidas o combinadas forman un sentido contextual que magnifica el significado. Así, encontramos palabras repetidas como *wiñay wiñay*, *saya saya*, *chuki kuta*, *chuki kuta* y otras que tienen ese carácter. Para entender el contenido de estas canciones se necesita mucha sensibilidad humana, más que razonamiento, ya que es ahí donde se establece su significado ritual y metafórico. Por lo tanto, este tipo de expresiones reflejan el pensamiento, el sentimiento, el imaginario social o individual, la coexistencia armónica entre el hombre, los animales y los seres sagrados.

Los animales mamíferos y aves, igualmente, adquieren cualidades de los seres humanos, pues pueden hablar, cantar o bailar. Así, el águila se convierte en *mallku* (autoridad de las alturas), la *p’isaqa* (perdiz) se convierte en *p’isaq mama* (doña perdiz), el *suri* (ñandú) baila, el *lari* (zorro) toca el *pinkillu*, etc. Por esta situación, sostenemos que en las canciones aymaras las montañas, los cerros, los ríos, las cascadas, los animales y el hombre entran en una relación íntima para interactuar según sus necesidades y circunstancias. Esta relación triádica de *naturaleza*, *hombre* y *animal* es expresada a través del binomio *tú* y *yo*, en que están implícitos los deseos o peticiones como: ‘Yo, humano, te pido a ti deidad, la

fertilidad del ganado, de los productos', etc. Estamos de acuerdo con J. Monast (1972:155) cuando sostiene que "los *Achachilas* y otras deidades no son considerados como dioses, sino, más bien como intercesores. De ahí que se ofrecen sacrificios y ofrendas para que desempeñen este papel, intercediendo ante las divinidades". En el pensamiento y en los imaginarios del pueblo aymara, los sentimientos y las apreciaciones del curso de la vida, generalmente, son expresados a través de los binomios hombre-ganadería, hombre-cultivo, hombre-deidad, etc.

Entre las deidades y el hombre andino existe una relación mítica tan estrecha que, según H. Tomoeda (1985), si el hombre no hace caso a estas relaciones, pierde su ligazón y al mismo tiempo, el control de su conducta. Las consecuencias de esta pérdida pueden resultar en la merma de la producción, la sequía, inundaciones, pérdidas en la ganadería, muerte de personas, robo de animales o de bienes materiales; por lo que, estas deidades requieren la atención permanente del hombre. Esta es la diferencia entre el Dios cristiano y los dioses andinos; estos últimos no son omnipotentes ni omnipresentes como el primero. Por eso, el hombre andino rinde culto e implora bienestar a las deidades, reafirmando al mismo tiempo su reconocimiento por las bendiciones brindadas a favor de los suyos. Por ejemplo, el dueño de casa, de los cultivos, rebaños y otros bienes ofrece y eleva rezos a los *mallkus* y *uywiris* no solo con oraciones y acciones, sino también mediante canciones referidas o dedicadas a *Mika Tayka*, *Mama Wanapa*, *Sajama*, *Illimani*, *Illampu*, *Mururata*, *Tata Sabaya*, etc., que contienen expresiones como: *Tata Sabaya payllanipxitaya* (Padre Sabaya, danos tu bendición), *Pachamama*, *k'uyapt'anitaya*, *Uywirinaka*, *Wak'anaka uñtanipxitaya* (Pachamama, seres protectores tengan misericordia sobre nosotros) y otras. Por medio de este tipo de mensajes, entran en interacción con los seres míticos y sagrados para que brinden protección y bendiciones sobre las comunidades aymaras.

Si el hombre se olvida de las deidades, estas no castigan, sino que dejan de proteger y de cuidar a las comunidades. Estos hechos pueden consi-

derarse como un enojo o una ruptura de la ligazón de dichos seres con el hombre, por no haber recibido retribución por sus bendiciones. Esta situación está plenamente reconocida por los habitantes de las regiones de estudio, al expresar en su lengua aymara: “*Jich<sup>b</sup>a timpux, jaqix janiw Pachamamatsa Achachilanakatsa ni Uywirinalatsa amtasxiti. Nayrax wali suma waxt’asiñaw utjäna. Jich<sup>b</sup>ax jaqix taqi kun muni, janiw uywirinakata amtasiñax utjxiti. Ukata akham mach’a maranakax utjxi, Pachamamasa, Achachilanakas p<sup>b</sup>iñasitaxiwa*” (En los últimos tiempos, la gente ya no se acuerda de la Pachamama y de los Achachilas, antes se realizaban waxt’as (ofrendas) a la Pachamama y a los Achachilas. Ahora la gente quiere tener todo, pero ya no dan nada a los uywiris y seres protectores. Por esta razón hay sequía, ya no hay producción, la Pachamama y los Achachilas ya están enojados).

Por estas razones, todo rito o ceremonia es concebido como una retribución a los seres sagrados por sus bendiciones. Según Hans Van Den Berg (1985: 204), “la *waxt’a*, por ejemplo, entre muchas otras, consiste en la libación para apagar la sed de los seres sobrenaturales, o en una simple ofrenda, o en el sacrificio de algún animal, dependiendo de las circunstancias y las necesidades”. De ahí que, en el rito a los seres protectores y sagrados, las canciones estén presentes, junto a la danza y la música, como una forma de agradecer por su protección y por desempeñar el papel de intercesores entre las divinidades y el hombre. Los aymaras realizan diferentes actos rituales en distintos periodos de tiempo y para cada circunstancia, como cultivos, reproducción del ganado, el matrimonio, la *rutucha*, para llamar *ajayu* y otros. Estos actos rituales, igualmente, reciben diferentes denominaciones que pueden ir desde lo más simple hasta lo más complejo como la *ch’alla*, la *waxt’a*, la *wilancha* entre otros. Estos ritos, por su simplicidad, pueden ser realizados por cualquier persona y no, necesariamente, por *yatiris* y/o *ch’amakani* por ser actos rituales que no requieren mucha sabiduría y experiencia.

En el concepto de sus habitantes, estas deidades requieren atención al igual que los humanos, y los actos religiosos de retribución a los seres

protectores son necesarios para la convivencia armónica con todos los seres de la naturaleza. Por otra parte, cada pueblo posee formas de cantar, así como de componer canciones nuevas para cada evento religioso del pueblo u otros acontecimientos dedicados a las deidades regionales y locales. De esta manera, demuestran su don de compositores y se destacan en la creatividad mediante el empleo de expresiones metafóricas y poéticas reflejadas en las canciones. Estas expresiones de significados profundos, al mismo tiempo, permiten comprender y explicar a través de sus contenidos, algo que se encarna entre los antepasados que radican en las alturas, que moran en la eternidad y se conectan con los que viven en el mundo terrenal. A través de las canciones el tiempo, por ejemplo, se experimenta con una cualidad distinta: es tiempo simbólico y sagrado, objetivado y representado en el imaginario social de sus utilizadores.

#### **4. Tiempo y periodos de interpretación de las canciones y la música**

Las canciones aymaras tienen su tiempo y lugar, es decir, no se pueden tocar o cantar en cualquier lugar o momento. Se interpretan en situaciones o en contextos religiosos, como en celebraciones de fiestas locales, realización de rituales relacionados con la reproducción del ganado, los cultivos, en ceremonias de reciprocidad entre los seres protectores y los hombres, etc. En algunos casos, después de los actos rituales de petición o de agradecimiento a la *Pachamama*, a los *Achachilanaka* y otros seres protectores, comienza la fiesta con *tarqas* y *wankaras*, instrumentos musicales que, a su vez, están relacionados con la época de la lluvia (*jallupacha*), con la fertilidad de la tierra, con la producción y reproducción del ganado. Asimismo, existen canciones que se interpretan de acuerdo con la situación del rito y según los periodos de lluvia o de época seca.

**Figura 35**  
**Conjunto de tarqueada en año nuevo**



Fuente: Apaza, Ignacio (2002) *Fiesta de cambio de Autoridades Originarias de Janq'u Kala, provincia Corque de Oruro*  
[Fotografía] Archivo personal del autor.

Otra de las características que observamos en estos actos rituales es que, al final del proceso de la ceremonia, empieza la música con melodías de la época de lluvia en agradecimiento y satisfacción por los actos de bondad de los seres protectores. La música se combina perfectamente con las canciones, es así que, cuando el grupo de músicos interrumpe con una pausa, las solteras comienzan a interpretar canciones relacionadas con la ocasión. Esta forma de combinación instrumental del conjunto de tarqueada y cantada manifiesta la habilidad, la destreza y el carácter de artistas y compositores de los habitantes. Por medio de estas canciones, los intérpretes expresan agradecimiento, satisfacción y alegría por las acciones de cumplimiento a los seres protectores realizados por el *Awki* (anciano) o *yatiri*. Asimismo, las intérpretes de este tipo de canciones demuestran las habilidades, la sabiduría, la experiencia y las capacidades de componer canciones adecuadas a cada circunstancia.

A partir de estas referencias, podemos señalar que las regiones del altiplano boliviano se caracterizan por la riqueza de canciones referidas a los diferentes elementos de la naturaleza, las personas y los animales.



Estas canciones aymaras de características diversas, también constituyen una de las fuentes importantes de conservación de las formas léxicas originarias y el mantenimiento de la estructura lingüística del aymara. Estas manifestaciones culturales se operativizan mediante el lenguaje cantado y se mantienen a través de la transmisión oral y la memoria colectiva de sus habitantes. Asimismo, la capacidad de componer canciones nuevas para cada situación es transmitida no solo por vía de difusión cultural, sino también por medio de la endoculturación. Es decir, las generaciones antiguas han transmitido sus formas de pensar, conocimientos, costumbres y reglas sociales a las generaciones siguientes en forma parcial, ya sea consciente o inconscientemente. De esta manera, por ejemplo, los niños aprenden viendo y observando a quienes realizan las diferentes actividades, generalmente por imitación a sus padres. Los habitantes de las regiones de estudio poseen un don natural para componer canciones de diversos contenidos relacionados con el rito, el amor, la alegría o el lamento. Al mismo tiempo, los diferentes tipos de canciones cumplen la función de marcadores de la identidad cultural al actualizar los recuerdos y las experiencias vivenciales desarrolladas por los pueblos andinos.

**Figura 36**  
**Santuario de San Juan de Quillakas**



Fuente: Apaza, Ignacio (2002). *Población de Quillakas con su santuario, departamento de Oruro* [Fotografía] Archivo personal del autor.



Otro de los aspectos que se destacan en el contenido de estas canciones es la relación existente entre la naturaleza y la experiencia de la vida cotidiana ya que los contenidos de dichas canciones expresan el sentimiento de la vida y la identidad cultural del hombre andino. De ahí que la función social y cultural de este tipo de manifestaciones histórico-culturales posea su importancia. Cada pueblo o comunidad tiene canciones particulares dedicadas a las deidades locales que pueden estar representadas por montañas, cerros, ríos y otros. Estas entidades son consideradas como seres sagrados bajo el nombre de *Mallku*, *Uywiri* o *Wak'a*, que pueden estar encarnadas en apachitas, calvarios, santuarios y en ciertos animales, como el zorro, la vicuña, el cóndor y otros.

Por lo tanto, las canciones aymaras son manifestaciones de sentimientos de la vida cotidiana, concepción del mundo y expresión de identidad cultural del hombre andino. A través de estas expresiones o narraciones poéticas, el intérprete transmite los significados que yacen en el fondo y en las escenas de la vida cotidiana. Por ejemplo, al referirse a *Tunupa* con el nombre de *Mika Tayka*, hacen referencia a 'una madre que cuida y protege a las comunidades que alberga en sus faldas'. En los contenidos de las canciones aymaras, la montaña *Tunupa* está presente como si fuera una madre y los animales bailan como si fueran personas. De acuerdo con otros relatos, Tunupa tendría su hermana en Chile con el nombre de *Mama Wanapa*, ubicada entre las localidades de Cariquima y Chulluncani del dicho país vecino.

**Figura 37**  
**Imagen de *Mama Wanapa* de Chile**



Fuente: Apaza, Ignacio (2019). *Mama Huanapa, hermana de Mika Tayka*  
[Fotografía] Archivo personal del autor.

El pastor que interpreta las canciones contempla el paisaje, a sus camélidos que se confunden con las vicuñas, el campo verde, las aves que vuelan, el sol radiante, etc. Según H. Tomoeda (1985), las canciones aymaras que se interpretan son experiencias vivenciales que se mantienen en la memoria de un pasado histórico y son expresiones verdaderas acerca del mundo que es percibido y conceptualizado desde una dimensión cósmica. El significado de las canciones aymaras siempre es contextual, ya que sus contenidos están relacionados tanto con la situación cultural de los intérpretes y de sus receptores, como con las experiencias de la vida cotidiana. Por lo tanto, los contenidos de las canciones están referidos al conjunto de las actividades socioculturales que deben tenerse en consideración para comprender las relaciones existentes entre el mundo natural y el mundo social.

La música, los instrumentos musicales y las canciones son practicadas siempre en el tiempo y época pertinentes, relacionados con los instrumentos como la *tarqa*, el *pinkillu* y el *musiñu*, que se tocan solo en periodos de *jallu pacha* (época de lluvia). Mientras que la *qina*, el *sikuri* o

el *siku* se tocan o se soplan solo en época seca, o de *awtipacha*. Esta forma de asignar a la música, los instrumentos y las canciones a ciertas épocas del año y según las circunstancias está regida, desde tiempos remotos, por normas sociales y culturales de las comunidades. Por otra parte, los instrumentos musicales de viento como la *tarqa*, el *pinkillu* y el *musiñu*, en términos de estaciones, son utilizados en primavera y verano (época de lluvia), mientras que la *qina* y el *siku* estarían destinados a tocarse en las estaciones de otoño e invierno (época seca).

La clasificación de la música y las canciones por periodos de tiempo también sirve para la ejecución de los diferentes instrumentos musicales que el tiempo y la cultura establecen. Las contribuciones de F. Layme (1984: 111-113) proporcionan datos importantes al señalar que los instrumentos del *jallu pacha* se caracterizan por el ‘pico’ o ‘tapa’ para producir el sonido de cierta característica, mientras que los segundos, del *awti pacha*, como el *siku* y la *qina*, no tienen pico, lo que les daría otras características que los identifican y, a su vez, determinan sus usos según los periodos, el ciclo productivo y reproductivo.

**Figura 38**  
**Variedad de instrumentos de viento**



Fuente: Apaza, Ignacio (2019). *Instrumentos que se tocan según periodos de tiempo*  
[Fotografía] Archivo personal del autor.

Los aymaras dividen el tiempo en dos mitades, cuyos periodos quedan claramente diferenciados a nivel musical por los instrumentos, el ritmo, así como por su funcionalidad simbólica y ritual. En la concepción de O. Harris (1988), la división temporal del año aymara constituye tanto una visión del mundo particular como una resolución filosófica y simbólica que excede los límites temporales, agrícolas o musicales, y se ubica a un nivel de pensamiento y cosmovisión. Asimismo, de acuerdo con las apreciaciones de M. Harris (1986: 496), “... *la canción y la danza guardan una estrecha relación con el nivel de subsistencia alcanzado por la cultura*”. De esta manera se puede entender el tiempo frío-seco y el tiempo cálido-húmedo en la concepción aymara: el primero representa al hombre, es improductivo y significa violencia (esta sería la razón de que en la danza de *qina qina* se cargue un chicote); el segundo representa a la mujer, es productivo, significa amor y belleza; en este tiempo no hay violencia, por ello, en ninguna danza de la época se lleva chicote.

En la cultura aymara existen creencias de que la *qina* y el *siku* llaman al frío, al viento, la nevada y al granizo, elementos que también son importantes para ciertas actividades como, por ejemplo, la elaboración del *chuño*; mientras que el *pinkillu*, la *tarqa* y el *musiñu* atraen el calor y la lluvia. Los primeros estarían relacionados con la violencia, y los segundos con el sosiego y la paz, es decir, con los aspectos masculinos y femeninos arriba descritos. De ahí que existan dos parcialidades geográficas: *araxsaya* y *aynach saya*, lo que se evidencia en que, por ejemplo, al inicio del equinoccio de primavera se comienzan a tocar los instrumentos de la época de lluvia (*tarqa* y *pinkillu*); mientras que después del equinoccio de marzo se comienzan a tocar los instrumentos de la época seca (*qina* y *siku*).

## 5. Interdependencia de canciones y la música con la producción y reproducción

Los ciclos agrícolas y reproductivos en las comunidades andinas están regidos por los periodos de tiempo y las estaciones del año que, generalmente no coinciden con la organización del tiempo occidental.

Según la concepción de S. Yampara (1992: 168) el ciclo agrícola en la cultura aymara comprende tres periodos de tiempo marcadamente diferentes: *juy<sup>b</sup> ipacha*, que es la época de heladas y del procesamiento de tubérculos; *awtipacha*, época seca y de la siembra; y *jallu pacha*, época de lluvias, del desarrollo y maduración de los cultivos, plantas y pastos. El periodo de mayor demanda es *juy<sup>b</sup>i pacha*, en que las actividades comprenden la selección de la papa y la elaboración del chuño, hasta la puesta de los productos en la *pirwa*. Para buena parte de *awti pacha* también se necesitan brazos porque es el tiempo de preparación de las chacras para la siembra anual. En *jallu pacha*, si bien es el periodo de maduración de los tubérculos, no existe mucha demanda de fuerza de trabajo. Así como los periodos del ciclo agrícola productivo son diferentes, la música y las canciones también se ajustan a estas actividades, junto al uso de ciertos instrumentos que se tocan. Existen canciones que se interpretan solo en *jallu pacha*, mientras que otros instrumentos y canciones solo se tocan y se interpretan en periodos de *awti pacha*. Al margen de esta clasificación, también existen otros tipos de organización de la música y canciones según las actividades específicas.

Las tradiciones ancestrales de las comunidades aymaras están reflejadas en las fiestas, la música y las canciones, que son manifestaciones y expresiones culturales realizadas en diferentes épocas del año, del ciclo productivo y reproductivo. Es así que, en el mundo andino, existe una interrelación entre la música, las canciones y el tiempo. Esta interrelación está conectada con las prácticas musicales, la interpretación de canciones, las actividades agropecuarias, los aspectos climáticos y la ritualidad a la *Pachamama*, propios del ciclo vital del mundo aymara. En la explicación de los contenidos culturales de la música aymara, usualmente se hace referencia al periodo de tiempo en que se practica, el cual, a su vez, puede estar relacionado con la situación de fiestas rituales o vinculado a las actividades que marcan los cambios o fases de la vida de las personas. Asimismo, hablar de una clasificación de la música y canciones aymaras resultaría en imprecisiones, ya que existen varios criterios en el tratamiento de este tipo de expresiones metafóricas. En el

caso de la música e instrumentos musicales, por ejemplo, estos pueden clasificarse de acuerdo con los periodos de tiempo y las características físicas de los instrumentos y sus ritmos.

Un criterio natural de clasificación de la música, canciones y fiestas tradicionales está relacionado con las actividades mítico-religiosas y se asocia naturalmente con las prácticas cotidianas de los ciclos vinculados a aspectos sociales, culturales y, de manera genérica, con los calendarios anuales. La tarea de explicar el valor de la música, canciones y fiestas aymaras consiste en realizar la interrelación de diversas vertientes socioculturales con la finalidad de conocer cómo los aymaras entienden, practican y viven la música y las canciones en el contexto cultural andino. Una aproximación a esta visión integral de la música y las canciones relacionadas con el tiempo y las diferentes actividades es posible a partir de informaciones procedentes de diversos autores y experiencias obtenidas durante el trabajo de campo realizado para la presente investigación.

Como se ha señalado, las canciones aymaras no se pueden interpretar en cualquier lugar o momento. Se interpretan en situaciones especiales y específicas o en contextos religiosos, como en celebraciones de fiestas locales, en la realización de rituales relacionados con la producción agrícola, la reproducción del ganado o en ceremonias de reciprocidad entre los seres protectores y los hombres. En algunas ceremonias o rituales, al final del acto y cumplidas las ofrendas a los seres protectores, se suele celebrar la fiesta con un conjunto de músicos que tocan instrumentos acordes al tiempo y las situaciones. Estas actividades, necesariamente, están relacionadas con *jallu pacha* (época de lluvia) o con *awti pacha* (época seca). Asimismo, la música y el canto normalmente están relacionados con la producción y la fertilidad de la tierra (*puruma*), con la producción de los cultivos y la reproducción del ganado.

Las celebraciones de los ritos se realizan acompañadas de música y cantos interpretados de acuerdo con la ocasión. En este contexto, tuve

la feliz oportunidad de presenciar y participar en una actividad ritual denominada *Tatal Wanqña*, que se realiza para llamar o esperar la lluvia a finales del mes de noviembre, en la localidad de Tahua, provincia Daniel Campos, departamento de Potosí. En este acto ritual, tras haber cumplido con todo el proceso formal del rito, comienza la fiesta con el acompañamiento de un conjunto de *tarqueada*, que se intercala con la interpretación de canciones aymaras por jóvenes solteras, al estilo de coplas, relacionadas con la ocasión del rito y de la época. Esta forma de combinación instrumental y cantada manifiesta la religiosidad, las habilidades y destrezas de sus intérpretes y el carácter de compositores.

Algunos testimonios de nuestros entrevistados revelaron que en algunas regiones realizan este tipo de rituales para llamar a la lluvia, al mando del *yatiri*, acompañados por un conjunto de sopladores de *pinkillu* o *targa*. Asimismo, van a traer agua de los manantiales, de ojos de agua, y riegan los cultivos con la esperanza de que caiga la lluvia y haya buena producción. Esto significa que existe una relación entre la música y los fenómenos naturales, entre las estaciones del año y los tiempos grandes de *jallu pacha* y *awti pacha*, que simbolizan el periodo húmedo y seco; entre la complementariedad del hombre y la mujer y los diferentes elementos de la naturaleza.

En este contexto, en los contenidos de las canciones están reflejadas las habilidades, la sabiduría, la experiencia y la capacidad que poseen los aymaras al componer canciones e interpretarlas de acuerdo con las circunstancias, situaciones y periodos de tiempo. En otra visita, esta vez realizada a la localidad de San José de Cala, provincia Corque, departamento de Oruro, igualmente tuve la oportunidad de observar la ceremonia tradicional de cambio de autoridades originarias el 1 de enero. En esta ceremonia de cambio de autoridades originarias, una vez concluidos todos los actos religiosos y formales, sus habitantes celebraron bailando al ritmo de las melodías del conjunto de *tarqueada*, y las mujeres interpretaron canciones de la época, de manera semejante a lo ocurrido en la localidad de Tahua.

A partir de estas observaciones y sobre la base de nuestras reflexiones, podemos señalar que las regiones que hemos visitado se caracterizan por la riqueza de las canciones, mediante las cuales es posible establecer la conservación de mensajes reivindicatorios y de fortalecimiento de la identidad cultural, de conservación de ciertas formas léxicas y el mantenimiento de la estructura lingüística. Asimismo, en estas manifestaciones socioculturales se mantienen las tradiciones por medio del lenguaje oral, y en ellas se hace patente la capacidad de componer canciones nuevas que son transmitidas no solo por vía de difusión cultural, sino de generación en generación, a través de la endoculturación. Al parecer, los habitantes de las regiones andinas poseen un don natural para componer canciones rituales, de amor, de alegría o de lamento, adecuadas a los tiempos y situaciones del rito, que mantienen relación con las diferentes actividades de la vida cotidiana.

## **6. Canciones aymaras como articuladores de los elementos de la naturaleza**

Otro de los aspectos que se destacan en el contenido de estas canciones es la relación entre la naturaleza, los animales y la experiencia de la vida cotidiana. El contenido de las canciones expresa el sentimiento de la vida, la identidad cultural del hombre andino y las relaciones de reciprocidad entre el hombre y los seres protectores de los que dependen las comunidades. De ahí la importancia de la función social y cultural que poseen este tipo de manifestaciones, conservadas en la memoria de los miembros de las comunidades aymaras. De esta manera, cada pueblo o comunidad tiene canciones particulares dedicadas a las deidades locales representadas por montañas, cerros, ríos y otros. Estas entidades son consideradas como seres sagrados bajo el nombre de *Uywiri*, *Wak'a* o *apachita*, que pueden estar representados por montañas, cerros, rocas y otros. En el concepto de sus habitantes, estas deidades, representadas por diferentes elementos de la naturaleza, requieren atención para la convivencia armónica entre los seres sobrenaturales, el hombre y los animales.



Por otra parte, cada pueblo posee formas de cantar, así como de componer canciones nuevas para cada fiesta del pueblo u otros acontecimientos religiosos, que pueden estar relacionados con las fiestas tradicionales y patronales. De esta manera, demuestran su don de compositores y se destacan en la creatividad de expresiones poéticas en relación con los actos rituales. Por tanto, las canciones aymaras pueden considerarse como algo que se encarna entre los antepasados que radican en las alturas, que moran en la eternidad, y quienes viven en el mundo terrenal. Mediante este tipo de canciones, se manifiesta y experimenta el tiempo con una cualidad distinta: se construye un imaginario, un tiempo simbólico, una representación y, a la vez, lo sagrado.

Las regiones aymaras que hemos visitado se caracterizan por la riqueza de tradiciones culturales reflejadas no solo en canciones, sino también en otras manifestaciones, como cuentos andinos, dichos populares, ritos y ceremonias. Los habitantes de las regiones de estudio componen canciones aymaras relacionadas con la naturaleza, los animales y los seres sobrenaturales, de acuerdo con los periodos de cultivos y reproducción del ganado. Es así que, para cada acontecimiento festivo, componen e interpretan canciones dedicadas a las deidades mayores y más cercanas, los animales, los cultivos, etc., demostrando así su carácter de creadores y sus habilidades para componer canciones según las circunstancias.

Existen canciones que se interpretan en el *jaqichäwi* (matrimonio), las cuales pueden considerarse como coplas de boda. En otros casos, no solo son canciones, sino que van acompañadas por música y bailarines al estilo de la *irpaqa* (llevarse a la novia), costumbre que se ha extendido en los últimos tiempos. Para D. Arnold y Yapita (1998: 226-257), en las canciones de boda resaltan dos aspectos: hacer florecer a la nueva pareja —noción ligada al criterio de ‘brotar’ como una planta tierna y ‘germinar’ como la semilla— y, por otro lado, envolver a la nueva pareja dentro de otras capas sociales, al modo textil. Este tipo de canciones no son únicas, sino que presentan variaciones de una región a otra y pueden ser adecuadas a los intereses de las comunidades. Así, podemos

escuchar canciones de este tipo en diferentes regiones, como expresan Arnold y Yapita, no solo en los *ayllus* vecinos de Layme y Jukumani del departamento de Oruro, sino en otros contextos de la cultura aymara.

### Figura 39

#### La *sart'a*



Fuente: Apaza, Ignacio (2012). *Visita de los padres del novio a la familia de la novia para la pedida de mano* [Fotografía] Archivo personal del autor

Los diferentes autores que estudian las canciones aymaras sugieren que las tradiciones orales deben ser analizadas por su contenido, desde dentro, y no mediante un análisis externo; por lo tanto, es necesario aplicar un tratamiento desde su contenido textual, contextual y musical. En las celebraciones de matrimonios observadas por W. Carter y M. Mamani (1982: 198-214), la primera etapa de *irpaqa* forma parte de todo el proceso del matrimonio aymara. En este acontecimiento previo a la boda, existen cantos que se ejecutan acompañados por conjuntos musicales —banda o de otro tipo—, en los que los padres del novio, acompañados por sus familiares, interpretan la canción tradicional de *irpast<sup>b</sup>ay<sup>1</sup>* (me la llevo):

1 Como otras canciones ésta, igualmente, pertenece al autor anónimo que es muy interpretado en ocasiones de acontecimientos llamados *irpaqa* o *sart'a* a los padrinos.

<i>Irpat<sup>b</sup>ay irpast<sup>b</sup>ay, maya paloma irpast<sup>b</sup>a</i>	Me la llevo, me la llevo, una paloma me la llevo
<i>Katust<sup>b</sup>ay katust<sup>b</sup>ay qbiri k'uch k'usillu katust<sup>b</sup>a</i>	Me la encontré, me la encontré, un k'usillu en el rincón del fogón
<i>Ipast<sup>b</sup>ay irpast<sup>b</sup>ay maya paloma irpast<sup>b</sup>a</i>	Me la llevo, me la llevo, una paloma me la llevo
<i>Uywarway uywarway .....</i>	Criaré, criaré .....

En este contexto, existen canciones de boda para los novios, *irpaq kir-ki* (canción a la cuñada, hermana del marido), que expresan los deseos hacia la nueva pareja de ‘hacer florecer’, para que puedan dar frutos. Actualmente, este rito religioso sigue vigente, aunque con cambios y modificaciones como consecuencia de la modernidad y el poder económico de las familias —en este caso, del novio—. Al mismo tiempo, existe una variedad de canciones que pueden clasificarse en diferentes tipos o por otros criterios, como canciones de alegría, amor, lamento, etc. Asimismo, estas canciones van acompañadas por instrumentos musicales limitados por *jallu pacha* (época de lluvia) y *awti pacha* (época seca), en su interpretación por varones o mujeres.

En este contexto, Arnold y Yapita (1998) establecen un conjunto de canciones dedicadas a los animales como parte integral de la práctica del pastoreo, sin especificar si son interpretadas por varones o mujeres. Estas canciones están relacionadas con el manejo de las actividades pastoriles, la crianza y la selección del animal, como una forma de obtener el máximo beneficio de los recursos animales. En sus contenidos también se reflejan ideas religiosas y cosmológicas que relacionan los rebaños terrenales con los animales celestiales que ellos adoran y cuidan. Así, algunos animales como la vicuña, el guanaco, el cóndor, el águila y otros son considerados como el ganado de los *Achachilanaka* y de otros seres protectores y sagrados. Asimismo, las canciones a los animales, según la concepción de los propios pastores, nos permiten vislumbrar ese mundo en que prevalecen los roles de *chacha/warmi* (hombre y mujer) y el criterio de complementariedad que pervive en los pueblos andinos.

Arnold y Yapita, en sus abordajes, priorizan las canciones a las llamas y alpacas, clasificándolas por diferentes criterios que incluyen: el género de la llama o alpaca (hembra, macho), el cruce de llamas y otros. La ejecución privada de estas canciones en ceremonias familiares puede estar a cargo de cualquier mujer y usualmente se cumple en los actos de floreo en corrales cercanos a la casa. Estos estudios, junto con la observación de los diferentes eventos en que se interpretan canciones a los animales —como los sucedidos en la localidad de Qaqachaka, provincia Abaroa, departamento de Oruro—, guardan ciertas similitudes con otras regiones.

Por lo tanto, este estudio se focaliza en las canciones aymaras porque sus contenidos reflejan diversos temas y forman parte del patrimonio lingüístico y cultural de la humanidad, expresado en el lenguaje oral. Se ocupa de una serie de situaciones, como su identificación, salvaguarda, conservación, difusión y protección de los valores culturales andinos. Todas estas acciones se realizan con la suficiente sensibilidad para que su estudio y preservación respeten la propia evolución del patrimonio inmaterial de las comunidades rurales. Asimismo, estas tradiciones orales están vinculadas a una cultura y deben estar debidamente documentadas con una visión dinámica que permita comprender el proceso de innovación de ciertas tradiciones. Por otra parte, las legislaciones deben proteger con eficacia a la cultura productora y portadora de las mismas.

En los aymaras, las canciones y la música se mantienen con la misma fuerza que en el pasado, presentes tanto en ámbitos sagrados, míticos y religiosos como en los profanos. También se practican danzas nativas donde se conservan tanto las formas precolombinas como las mestizas, que incorporaron elementos europeos. Así, por ejemplo, en los grupos de sikuris, varios hombres tocan simultáneamente el instrumento y el tambor para participar en las fiestas dedicadas a los santos patronos, utilizando un complejo sistema de ejecución típicamente andino: el diálogo musical.

Por último, en la celebración del carnaval (anata) en las comunidades aymaras, la música tiene un papel fundamental como inicio o medio de enamoramiento para la formación de nuevas familias. La celebración dura de tres a cuatro días, durante los cuales la música se escucha sin interrupción. Parejas de mujeres y hombres solteros ejecutan la Danza de la Monseñada (o *Moboseñada*). Después del carnaval, los padres del varón visitan a los de la mujer para acordar el casamiento, en lo que se denomina *sart'awi*. Luego se realiza la ceremonia de la *ch'alla*, en la que un grupo de músicos acompaña a la joven mujer a su nuevo hogar, *irpast<sup>h</sup>ay* (“me estoy llevando a la mujer soltera”). El matrimonio se formaliza meses después, una vez completados los preparativos según la economía de las familias del novio y la novia. En algunos casos, suele darse una verdadera competencia para demostrar quién posee mayor poder económico.

## VI

# Normas socioculturales y lingüísticas en las prácticas de las canciones aymaras

### 1. Introducción

Las ‘normas socioculturales’ son aquellas prácticas tradicionales que regulan, de forma implícita, las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza. Para H. Pratt (1949: 201), la norma social es cualquier modo o condicionamiento de conducta socialmente sancionado. La finalidad de estas normas es facilitar la convivencia entre las personas que comparten ciertos aspectos establecidos desde tiempos antiguos por la comunidad o sus antepasados. Estas constituyen un conjunto de reglas y hábitos no escritos que promueven la armonía y la buena convivencia entre las comunidades y sus miembros.

En este marco, las diferentes regiones del altiplano boliviano se caracterizan por la riqueza de *sarnaqäwinaka* (tradiciones culturales), reflejadas en manifestaciones como prácticas de actividades tradicionales, ceremonias, ritos y en la composición e interpretación de canciones aymaras. Los miembros adultos de las comunidades, tanto varones como mujeres, adquieren un don especial para componer canciones aymaras relacionadas con la naturaleza, los animales y los seres sobrenaturales, siguiendo las normas sociales y culturales. Así, para cada acontecimiento —ya sean fiestas locales, regionales u otras de tipo mítico-religioso—,

componen e interpretan canciones dedicadas a las deidades mayores y a aquellas más cercanas, como los animales y los cultivos, demostrando su creatividad y carácter de compositores.

En nuestra labor de recolección de datos, se logró recuperar una variedad de canciones aymaras a lo largo del recorrido por diferentes localidades del altiplano boliviano. Dichas canciones fueron interpretadas en aymara, y su contenido refleja el contexto sociocultural y la situación de estas comunidades, expresando alegría, tristeza, identidad, etc. Estas manifestaciones, como expresiones culturales, constituyen datos de importancia fundamental, ya que permiten realizar la lectura e interpretación de diversas actividades de la vida cotidiana de los pueblos indígenas. Asimismo, la descripción de dichas canciones y el empleo de recursos lingüísticos permiten comprender la visión aymara del mundo según los modelos propios de su cultura. Por otra parte, las expresiones metafóricas y poéticas subyacentes en las canciones reflejan la relación solidaria entre todos los elementos de la naturaleza.

En este contexto, los objetivos de estudios como este son esclarecer los significados profundos transmitidos en los contenidos de las canciones aymaras practicadas por los habitantes de diversas regiones. Asimismo, se revisa el valor cultural y semántico de las expresiones metafóricas que, a su vez, forman parte de la interacción verbal y la comunicación cotidiana. Por lo tanto, los contenidos de las canciones nos permiten conocer y entender la forma de vida, las tradiciones, las prácticas religiosas y otras actividades cotidianas establecidas como normas culturales de las comunidades.

## **2. Canciones aymaras como patrimonio tradicional intangible y normas socioculturales**

Todas las culturas andinas están compuestas de una serie valores y creencias compartidos que, por sus prácticas tradicionales pueden convertirse

en normas culturales que constituyen el conjunto creencias que se consideran como algo trascendental y normal para una sociedad en particular. En este marco, la religión puede tener una influencia occidental, sustancialmente, fuerte sobre la cultura, las creencias, los valores de las personas y de las comunidades. Estas prácticas y manifestaciones de contenido mítico y religioso de cada región o comunidad pueden también convertirse en normas sociales determinadas por la sociedad donde el individuo y los miembros de la comunidad llevan a cabo sus actividades habituales. Estas normas abarcan a muchos elementos culturales como canciones aymaras ya que éstas tienen su tiempo, espacio y situación. Como tales deben ajustarse a dichas normas prescritas y establecidas desde tiempos remotos por los antecesores de las comunidades. Por estas razones, ni la música ni las canciones se pueden considerar como arbitrarias en la cultura aymara ya que son practicadas de acuerdo con los acontecimientos, actividades productivas, reproductivas, según los ciclos agrícolas y periodos de tiempo.

En este contexto de las norma culturales y sociales, los diferentes contenidos de las canciones acopiadas y presentadas en las secciones anteriores permiten llegar a la comprensión de mensajes que conllevan valores, funciones sociales y culturales. Las manifestaciones rituales y la connotación de los significados metafóricos que subyacen en sus contenidos demuestran las relaciones existentes con la naturaleza, expresan cariño y respeto hacia las deidades y otros elementos de la naturaleza. Sin embargo, resulta complejo realizar una interpretación cabal de las canciones aymaras ya que su conformación y su estructura, va más allá del lenguaje formal, por su contenido metafórico, su carácter ideológico y ritual.

Por esta razón, son inevitables las limitaciones que pueden presentarse en un trabajo de corte cualitativo, ya que intervienen criterios lingüísticos, antropológicos, sociológicos y psicológicos, entre otros. Sin embargo, esta aproximación a la interpretación de los contenidos de las canciones proporciona las bases para comprender la concepción de la



cosmovisión andina, expresada mediante fórmulas rituales relacionadas con las deidades, animales y otros seres. Por otra parte, el contenido metafórico y ritual, como característica propia de las canciones, dificulta su traducción ya que están estructuradas de acuerdo con la lógica de la lingüística aymara y la concepción propia del mundo andino que tienen. Otra limitación en la traducción radica en la ausencia de equivalencias léxicas entre el aymara y el castellano, pues los términos al ser traducidos pueden perder su sentido original o denotar significados distintos a las expresiones originales. Asimismo, la estructura sintáctica de las canciones sobrepasa las reglas gramaticales de la lengua y solo se puede comprender a partir de un contexto, dentro del marco de la situación en que fueron elaboradas dichas canciones.

Para un estudio más detallado y hermenéutico, son escasos los antecedentes de estudios específicos sobre las canciones aymaras desde la perspectiva del patrimonio inmaterial o lingüístico y desde la visión andina del mundo. Sin embargo, por experiencia sabemos que existe una serie de canciones referidas a los animales, las deidades, los seres protectores y sobrenaturales que coexisten con el hombre y los animales. Si bien resulta difícil clasificar estas canciones por estar relacionadas con diversos aspectos socioculturales, Arnold y Yapita (1998) han realizado una descripción del sistema de clasificación musical destacando la interpretación de dichas melodías por mujeres. En este marco de limitaciones, al seguir su clasificación, nos vemos obligados a adoptar diferentes criterios según los tipos de canciones, para agruparlas bajo algunas características comunes.

Al igual que en *Qaqachaka*, como fuera descrito por Arnold y Yapita, los habitantes de las regiones estudiadas, también denomina *kirki* a las canciones que ellos conocen, componen e interpretan. Una característica particular ocasionada por el fenómeno de lenguas en contacto, en el *kirki*, es la presencia de muchos términos del castellano, como ‘rosa’, ‘clavel’, ‘clarín’, ‘cabildo’, etc. En algunos casos, los verbos del castellano como ‘tocar’ han sido adaptados con la misma función gramatical a

*tukaña*. Igualmente hablan de *tunu* que viene del castellano ‘tono’; que está relacionado con una gama de conceptos musicales, desde ‘timbre’ y ‘clave’, hasta ‘tono’, propiamente, y ‘canción’ en el sentido de la línea melódica. Todo este proceso y el conjunto de conceptos funcionan en todas las canciones variando únicamente el tipo, es decir, canciones relacionadas con: el amor y la alegría; seres protectores e imaginarios, identidad y fortaleza; animales, insectos y otros. Al mismo tiempo, estas canciones están relacionadas con los aspectos míticos y religiosos que caracterizan este tipo de canciones, exteriorizadas por medio del lenguaje oral.

**Figura 40**  
**Conjunto de *pinkillada***



Fuente: Apaza, Ignacio (2017) *Descenso del calvario en la fiesta de la siembra en Colquencha, provincia Aroma departamento de La Paz* [Fotografía]  
Archivo personal del autor

Todas las canciones son representaciones que encarnan el pasado histórico o la vida cotidiana de los aymaras y se refieren a las montañas, los animales, etc., los cuales aparecen objetivados, corporizados y personificados en procesos imaginarios y metafóricos. Un aspecto importante es

que los intérpretes, al momento de ejecutar las canciones, contemplan la actuación de las montañas, los cerros y los animales como personajes que están presentes en los ritos y que actúan de acuerdo con los atributos que les han sido otorgados por sus compositores. Esta relación triádica puede entenderse como la coexistencia y la convivencia permanente entre los tres elementos de la cosmovisión andina: el hombre, la naturaleza y los animales.

### **3. El valor sociocultural de las canciones por medio del lenguaje connotativo**

Las canciones aymaras están íntimamente ligadas a las actividades del ciclo productivo y reproductivo, así como a las tradiciones y costumbres de las comunidades. Los instrumentos musicales, igualmente, las acompañan según su género y de acuerdo con los periodos de tiempo establecidos por la cultura, de manera similar a como las danzas pueden variar según los pisos ecológicos. Sin embargo, en las poblaciones rurales se mantienen las tradiciones y costumbres, pese a la influencia urbana, coexistiendo en una simbiosis de elementos culturales andinos y occidentales. En este contexto, las canciones tradicionales, por la influencia de la urbanidad, la modernidad, los medios de comunicación de masas y las redes sociales, se ven cada vez más contaminadas y, en consecuencia, amenazadas. Por otro lado, reciben la influencia de sectas religiosas denominadas comúnmente como ‘hermanos’, ampliamente extendidas en las comunidades, las cuales introducen un rechazo a las prácticas tradicionales, como los ritos a la *Pachamama*, *Achachilanaka* y otros. Como se sabe, la religión católica es más tolerante y permisiva, pero también proyecta sobre estas prácticas costumbres urbanas modernas, según el transcurso de la moda y las innovaciones. Como resultado de esta influencia, se escuchan canciones tradicionales adaptadas o arregladas, en su letra y música, al ritmo de canciones y ritmos modernos, tales como el ‘rap andino’, donde el ritmo es totalmente foráneo, pero lleva en su contenido protestas, reivindicaciones, reclamos y otros.

En la cultura aymara, existe una relación entre las prácticas musicales, la celebración de las fiestas tradicionales y las patronales, así como otros eventos festivos como la *p<sup>b</sup>usaña* (tocar), *t<sup>b</sup>uquña* (bailar), *kirkiña* o *jaylliña* (cantar). Al mismo tiempo, estas acciones están relacionadas con el concepto de *Pacha* (espacio y tiempo) y las actividades que están reguladas por la concepción espacial y temporal, según las normas culturales. Estas prácticas ancestrales e históricas no son arbitrarias, mucho menos libres, ya que se realizan en momentos y tiempos específicos e implican poseer los conocimientos desarrollados por el pueblo aymara. Todas las actividades desarrolladas mediante la música, los cantos y la celebración de fiestas, se relacionan con diferentes manifestaciones de expresiones de alegría, sentimiento, amor o lamento. Al mismo tiempo, expresan el carácter religioso y su relación con el rito, al estar vinculadas con los ciclos agropecuarios y climáticos, y tienen el significado de retribución a la *Pachamama*, al *Achachila* y a otros seres protectores por las bendiciones y bondades recibidas.

Dadas las características de la diversidad lingüística y cultural de las comunidades aymaras, es necesario realizar estudios conducentes al conocimiento, la comprensión y interpretación de la compleja realidad sociocultural de estas comunidades. Asimismo, es necesario partir de algunos conceptos que nos permitan entender los elementos culturales intangibles que constituyen los valores culturales de los pueblos. Esta es la razón por la que hablamos reiteradamente de las tradiciones orales, ya que en ellas se impregnan los valores, conocimientos y saberes desarrollados por nuestros antepasados. Estos elementos y riquezas culturales, con el paso del tiempo y por la influencia de la modernidad y de la moda, se ven cada vez más degradados, por lo que su recuperación debe convertirse en prioridad nacional. Sabemos, por nuestras experiencias, que además contamos con creencias, representaciones simbólicas, dichos populares, etc., un conjunto de elementos culturales que está reflejado en la lengua. Estas representaciones simbólicas y culturales, propias de un pueblo, forman parte del ‘patrimonio cultural intangible’. De acuerdo con A. Ramírez (2009: 1), la naturaleza de estos

bienes no tiene materia somática y tampoco es aprehensible, como sería tocar un objeto físico de metal, plástico o madera, lo que hace difícil su comprensión. En este marco, el estudio y la descripción de dichos elementos inmateriales permiten comprender y explicar el valor histórico, lingüístico y cultural de estos, expresados en canciones que constituyen bienes intangibles de la humanidad. Es ahí donde radica la importancia y contribución histórica, sociocultural y lingüística de las canciones de los pueblos andinos.

#### **4. Las expresiones metafóricas como mecanismo de comprensión de mensajes**

Tradicionalmente, se entiende por *metáfora* a la figura retórica de pensamiento mediante la cual una realidad o concepto se expresan por medio de una realidad o concepto diferente, que guarda cierta relación de semejanza con lo representado. Por ejemplo, en expresiones como '*la primavera de la vida*' —que alude a la juventud— u otras referidas a la vida cotidiana como '*el tiempo corre*', '*la inflación ha cavado las bases de nuestra economía*' o '*la pandemia nos está matando*', el significado es comprendido con mucha facilidad. Desde otra perspectiva, también podemos decir que la metáfora es el conjunto de reglas o principios que se refieren al arte de hablar o escribir de forma elegante y con corrección, con el fin de deleitar, conmover o persuadir a los receptores. En este marco, una expresión metafórica es un caso individual, una concretización de una metáfora conceptual. Sobre la base de la conceptualización de expresiones metafóricas presentes en las canciones aymaras, en las siguientes secciones se realizan algunas consideraciones de las expresiones metafóricas existentes en los contenidos de las diferentes canciones.

El lenguaje metafórico, entonces, es aquel que se vale de la figura retórica para hablar de una realidad a través de otras palabras que, pese a tener un concepto determinado en su significado original, al ser utilizadas en su sentido metafórico, adquieren un sentido diferente.

La metáfora se utiliza para referirse a algo, pero sin nombrarlo explícitamente, por lo que se puede decir que la metáfora pone en relación dos campos o entidades, a partir de ciertas semejanzas que se pueden establecer entre ellas.

Frente a las diferentes asunciones conceptuales, es necesario ampliar el alcance semántico de dicha figura lingüística, ya que las canciones aymaras están saturadas de expresiones metafóricas. En este marco, el concepto de ‘*metáfora*’ empleado en las corrientes tradicionales, de acuerdo con J. Buboïs *et al.* (1997: 422), consiste en el empleo de una palabra concreta para expresar una noción abstracta, sin elementos que introduzcan formalmente una comparación; por extensión, la metáfora es el empleo de un término en sustitución de otro. En la concepción de la ‘*lingüística cognitiva*’, la metáfora sobrepasa el criterio de sistema lingüístico, abarcando el pensamiento y la acción, por lo que forma parte de la cognición humana. De este modo, la palabra ‘*metáfora*’, para E. Rivano (2003: 103-105), ya trae una teoría inscrita en su significado, pues es el transporte que hace una palabra de una carga que no le corresponde. G. Lakoff y M. Johnson (1995: 74) señalan que “*la metáfora es una manera de concebir una cosa en términos de otra, y su función primaria es la comprensión*”. Es un recurso lingüístico que poseen las lenguas para evocar significados connotativos; esta connotación es lo que la significación tiene de particular para un individuo o grupo determinado dentro de la comunidad o grupo social. El concepto metafórico hace referencia al contenido emocional del vocabulario, que puede ser diferente en las lenguas según los modelos culturales. Así, en aymara existe el empleo de expresiones metafóricas que manifiestan las diferentes actividades y actos lingüísticos arraigados en la cultura.

En este contexto metafórico, las canciones aymaras se pueden definir como manifestaciones de sentimientos de la vida cotidiana, representaciones simbólicas, concepciones de la visión aymara del mundo y expresiones de identidad cultural aymara. A través de estas expresiones o narraciones poéticas, el intérprete transmite los significados que yacen

tanto en el fondo como en los acontecimientos de la vida cotidiana. Así, en el contenido de una canción referida a *Tunupa*, con el nombre aymara de *Mika Tayka*, se revela que la relacionan con una ‘madre’ que ‘*cuida y protege a las comunidades que alberga en sus faldas*’. En otras canciones, los animales bailan como si fueran personas o adquieren otras características humanas, de modo que las expresiones metafóricas no pueden estar ausentes.

En las canciones registradas en este estudio, abundan ciertas figuras literarias, poéticas y expresiones metafóricas de diversos tipos. En esta breve consideración de expresiones metafóricas, a manera de ejemplos, solo tomaremos algunas de ellas que fueron obtenidas de las diversas canciones. La finalidad de esta descripción breve del contenido metafórico es explicar el carácter o tipo de las expresiones o figuras literarias presentes en los contenidos de dichas canciones. Desde la perspectiva de la lingüística cognitiva, la metáfora en sí no corresponde al lenguaje cotidiano, sino que es una expresión que evoca. Para el efecto, hemos seleccionado, convencionalmente, algunas expresiones metafóricas que permiten comprender los mensajes fácilmente, a pesar de tener una estructura compleja en la que intervienen una serie de propiedades y atributos.

Las expresiones metafóricas que se presentan en las siguientes líneas han sido extraídas de los contenidos de las canciones aymaras, en que las montañas, los cerros y animales son humanizados, adquiriendo rasgos racionales y realizando acciones como personas, etc. Asimismo, estos elementos de la naturaleza asumen el papel de intercesores ante las divinidades, de ahí la asignación de atributos de seres protectores masculinos o femeninos, como en el caso de *Mika Tayka*, *Mama Wana*, *Mayna Walu*, *Tata Sabaya*, *Tunar Mallku*, *Sajama*, *Illampu*, *Mururata* o *Aguil Mallku*.

1. La expresión *Mika taykat saraqanitatwa* (Soy descendiente de la Madre *Tunupa*): Corresponde a la canción (1) del grupo de ‘Seres

protectores e imaginarios'. En esta, sin necesidad de entrar en un análisis cognitivo, puede observarse que a la montaña Tunupa se le ha otorgado un rasgo humano y ha sido personificada como mujer y madre. Por lo tanto, al dotar atributos humanos, esta expresión genera metáforas de tipo ontológico en que ciertos objetos y cosas son concebidas como entidades, sustancias o seres vivos. Como podemos notar, la expresión mencionada no tiene nada de insólito o extraordinario y nos permite comprender con facilidad el mensaje que conlleva. Sin embargo, posee una estructura compleja por sus propiedades y atributos, mismas que requieren un análisis más profundo que emplee las herramientas propias de la lingüística cognitiva.

2. La expresión *Kantutita chuymam luntbatirisma* (Kantutita, quisiera robarte tu corazón): Corresponde a la canción (2) del grupo 'Amor, alegría y nostalgia'. En los contenidos de este tipo de canciones ocurren diferentes procesos metafóricos, en que ciertas cosas son comparadas con otras. En algunos casos, ciertos elementos culturales adquieren otros atributos exportados de la realidad, del dominio de origen hacia el dominio meta. Es así como, en la expresión anterior, la mujer es comparada con la flor del campo, la kantuta, por su belleza y su fortaleza. Asimismo, en otras canciones, la mujer del campo es vista como la flor de *sank'ayu* o, incluso como *wari*, manifestando por medio de este tipo de expresiones hipocorísticas el deseo de conquistar a la mujer del campo cuya belleza es excepcional.
3. La expresión *Mika taykan marapanxa t'uqt'asiskañani* (Bailemos en el año de la Madre Tunupa): Fue extractada de la canción (2) en la que a Tunupa, igualmente le han sido otorgadas ciertas características humanas. Sus atributos son los de una madre protectora y sagrada que alberga y cuida a sus hijas (las comunidades asentadas en sus faldas). Esta montaña, atribuida de rasgos de una madre, tiene su aniversario que se celebra en ciertas fechas del año. Sus habitantes



se acuerdan siempre de ella y piden su protección en todo momento, adulándola con diferentes expresiones metafóricas. Dichos habitantes, en sus imaginarios, bailan y cantan junto a Tunupa quien, como una madre, comparte junto con los miembros de la comunidad. Las expresiones referidas a *Mika Tayka* son inteligibles por lo que los mensajes evocados son absolutamente comprensibles entre sus hablantes y sus intérpretes.

4. La expresión *Jich<sup>b</sup>urux Wayna Waluw saraqani* (Hoy desciende el joven *Walu*): Corresponde a la canción (4) del grupo de ‘Seres protectores e imaginarios’. El cerro *Wayna Walu* al ser personificado es dotado de ciertas características humanas como su edad, su tamaño, rasgos *físicos* y otros. A este cerro, mediante el proceso metafórico, se le ha dotado de movimiento y dirección; incluso, se describen sus características físicas y de movimiento, como en los versos ‘corre arreando su sombrero de paja, con sus botas de oro’, etc. Al igual que en otros casos, este tipo de expresiones, en lugar de ser complicadas, más bien facilitan la comprensión de su significado como parte del lenguaje cotidiano.
5. La expresión *Ch<sup>b</sup>urq<sup>b</sup>a Mallkun urupawa* (Es el día del *Mallku Ch<sup>b</sup>urq<sup>b</sup>a*): Fue extraída de la canción (4). *Ch<sup>b</sup>urq<sup>b</sup>a* es una montaña que, por medio del proceso metafórico, ha sido personificada en un ser masculino, considerado como el protector de las comunidades que se encuentran ubicadas en sus alrededores. En esta canción, *Ch<sup>b</sup>urq<sup>b</sup>a* tiene también su aniversario, día en que los miembros de las comunidades cercanas celebran el aniversario de este personaje en su calidad de *mallku* de la región. Por lo que, la estrategia de usar expresiones metafóricas en las canciones ayuda a comprender los mensajes y percibir la existencia de personajes míticos que tienen el lugar de seres protectores que comparten un mundo ideológico, creado, y a la vez, sagrado.

6. Esta expresión: *P'isaqallaw machantxatayna* (Se había embriagado la perdiz): Corresponde a la canción (4) del grupo de 'Animales e insectos'. En el imaginario de sus intérpretes y por el proceso metafórico, los animales se conciben como personas con rasgos masculinos o femeninos, que pueden realizar acciones tal como si fuesen humanos. Al ser humanizados, tienen su aniversario, días en los que pueden celebrar fiestas, bailar, cantar, tocar instrumentos o hacer como la perdiz, que es una dama que se embriaga, entre otras acciones. Como en otros ejemplos, este tipo de expresiones tiene un matiz ideológico y metafórico que nos permite comprender que los animales mamíferos y aves, pueden realizar acciones y actividades al igual que los seres humanos. Sus intérpretes, imaginariamente, observan y participan de las celebraciones en sus aniversarios o en ciertos acontecimientos religiosos.
  
7. *T<sup>h</sup>ant<sup>h</sup>a Surillax walipachall t<sup>h</sup>uqt'atayna* (El ñandú andrajoso bien había bailado): Es una expresión que corresponde a la misma canción en la que el *suri* (ñandú) *de características humanas, baila flameando sus plumas junto con otros animales. Como ha sido metaforizado, este personaje baila con alegría en la fiesta organizada por el conejo silvestre para los animales, mientras el intérprete describe lo que acontece en dicha fiesta.*
  
8. La expresión *Layqa p<sup>h</sup>ichitanka, kunats larch'ukista* (Gorrioncito brujo ¿por qué me sonríes?): Es extraída de la canción (7) del mismo grupo citado en el párrafo anterior. En las canciones aymaras se producen diferentes fenómenos lingüísticos como la personificación, la comparación y otros procesos metafóricos. En la expresión mencionada, la mujer es concebida como un gorrión coqueto, que recibe los reclamos de un joven que teme que su enamorada se ponga celosa al descubrir que el gorrión le ha sonreído. Este tipo de comparaciones de la mujer con flores, con ciertas aves, con la vicuña o la llama, son comunes en la cultura. Sus intérpretes le

confieren a la mujer los atributos positivos comparables con la belleza de algunos animales y la naturaleza.

9. La expresión *Wichbu sap'its t'ula sap'its chusis p<sup>h</sup>alaskañänwa* (De raíces de *t'ula* o de paja habría que estar tejiendo frazada): Corresponde al contenido de la canción (3) del grupo 'Animales e insectos' y hace referencia al *jarirink<sup>h</sup>u* (lagarto). En esta canción, el lagarto al ser personificado como humano, puede realizar acciones y actividades como una persona. Al comportamiento de este animal se le atribuyen algunas características negativas como la flojera, la pereza y la holganza, que son cuestionadas en el contenido de la canción. El mensaje es que estas características negativas llevan al sufrimiento, por lo que, en sus expresiones, se sugiere no perder el tiempo valioso. Por otra parte, se valora algunos elementos de la naturaleza como las plantas y otros que son útiles para la vida de las comunidades aymaras.
10. La expresión *Aguil Mallkullaxay t<sup>h</sup>uqt'asiskiway* (El *Mallku Águila* está bailando): Ha sido extraída del mismo grupo de canciones, pero esta vez, el protagonista es el águila, como ser de las alturas. Al igual que en otros casos, este animal ha sido personificado. Por lo tanto, por el proceso metafórico podemos entender que, esta ave representa al *mallku* de las alturas, de manera similar al cóndor. Asimismo, en consulta con los habitantes de algunas regiones, se observa que el águila representa a los intercesores de las alturas ante las divinidades.

En esta breve revisión se establece que las canciones aymaras acuden al empleo de expresiones metafóricas por ser parte integral del lenguaje cotidiano. Las expresiones metafóricas transportan un significado que no les corresponde, por ejemplo, como en la personificación de montañas, cerros, animales y otros. En estas canciones, a los animales les son atribuidas cualidades humanas en las expresiones incluidas en las diferentes canciones registradas. La personificación, en palabras de

Lakoff y Johnson (1995: 71-72), no es un proceso único general y unificado. Cada personificación es distinta según los aspectos de la gente escogida. Por lo tanto, este tipo de expresiones permite comprender una amplia diversidad de experiencias relacionadas con las actividades no humanas, en términos de motivaciones, características y actividades humanas. Este tipo de expresiones metafóricas son ampliamente utilizadas, particularmente en las canciones, no solo para referirse a cerros, montañas o animales, sino a muchas otras entidades, elementos naturales, fenómenos climáticos, astros y otros.

## 5. El significado contextual de las expresiones metafóricas en las canciones

Las expresiones metafóricas solo se pueden comprender en una situación contextual ya que están revestidas de un manto que cubre los significados más profundos. Así, en las canciones presentadas, los cerros son denominados *Mika Tayka*, *Ch<sup>b</sup>urq<sup>b</sup>a Mallku*, *Wayna Walu*, etc. De esta manera, personifican a seres humanos con diferentes denominativos como: madre, protector, autoridad, joven, etc. Estas canciones, a su vez, reflejan el significado metafórico que permite comprender que una montaña real y física es percibida en términos de una entidad con cualidades humanas, así como los animales se conciben como varones o mujeres.

Estas expresiones metafóricas evocan significados profundos a través de la connotación: así la montaña *Tunupa* es personificada como una madre, el Cerro *Walu* representa a un joven y el Cerro *Ch<sup>b</sup>urq<sup>b</sup>a* asume el papel de *Mallku*. Asimismo, los animales como el águila personifican a un *Mallku*, la perdiz representa a una ‘mujer’ que se embriaga y el ñandú a una persona que baila, etc. Como se puede advertir, en los contenidos de las canciones se evocan significados profundos que son fáciles de comprender, a partir de la relación existente entre los seres sobrenaturales, el hombre y los animales. Por lo tanto, decimos que las canciones aymaras transmiten significados profundos, traspasando los límites del lenguaje

cotidiano y como tales, creando otro mundo ideológico, un imaginario, un ambiente representado y sagrado. El hombre andino como poeta, conoce la eficacia de la poesía y de sus composiciones, pues a través de estas expresiones poéticas, percibe y concibe ese mundo trascendental. La diferencia entre el poeta sofisticado y el poeta andino radica en que el primero se expresa de manera escrita, utilizando letras que se conservan a través del tiempo; en cambio, el segundo, emplea la expresión oral con estilo propio, que se transmite de generación en generación, mediante la tradición oral y la memoria colectiva.

De acuerdo con los principios culturales y lingüísticos, el hombre andino emplea las metáforas como una forma de relacionarse con el reino vegetal y con la naturaleza misma, al referirse a los camélidos que cría, a los cerros que contempla, a las aves que vuelan, al campo verde y florido; expresando la satisfacción, las alegrías, los peligros y las tristezas. Estas expresiones metafóricas son una característica de la concepción del mundo y del modo de vivir del hombre andino. El mérito de emplear las metáforas consiste en transmitir muchos significados profundos tratando de crear otro mundo ideológico que supera las normas del lenguaje cotidiano. Asimismo, el uso de las expresiones metafóricas es un mecanismo lingüístico que ayuda a comprender mensajes que usan elementos concretos para comunicar cosas abstractas.

Por otra parte, en el contenido de las canciones aymaras se establece la conservación de las estructuras de la lengua, pues mediante este recurso lingüístico se llega a conservar formas léxicas antiguas. De este modo, pese a que el habla cotidiana presenta variaciones de una región a la otra, estas no interfieren en la comunicación. Por lo tanto, las canciones, los cuentos antiguos y otros géneros que forman parte de las tradiciones orales constituyen medios de conservación de los valores culturales y lingüísticos. Sin embargo, en los últimos tiempos, como consecuencia de la educación castellana, la movilidad social y el cambio climático a que están sometidos los habitantes de las diferentes regiones se ha degradado considerablemente el empleo de las lenguas indígenas ya

que las generaciones jóvenes indican no saber o no recordar canciones antiguas, relatos andinos, dichos populares y otros.

Por último, en las canciones aymaras se observan varios términos derivados del castellano, como *trinaski* (está trinando), clavel (clavel), *timpu* (tiempo), *tukt'asisa* (tocando), *rusasa* (rosa), etc., como consecuencia de la coexistencia con el castellano y por la influencia que tiene esta lengua por su status de superioridad. Por otra parte, los términos que provienen del castellano no solo son resultado de dicha influencia, sino que su empleo representa una estrategia para ampliar el propio mundo de la poesía aymara. A través de estos términos o frases prestadas, la poesía y las canciones aymaras demuestran su riqueza léxica, una riqueza en la que los términos castellanos ya se han introducido hace bastante tiempo. La lengua receptora como el aymara, ha hecho una apropiación como ocurre en cualquier lengua en situación de contacto y como una forma de ampliar su fondo léxico. Por lo tanto, los préstamos del castellano son empleados de manera inteligente por sus compositores e intérpretes y son aprovechados para reducir la brecha léxica existente con el aymara.

## **6. Conservación de imaginarios culturales por medio de canciones aymaras**

Los significados que yacen al interior de las canciones comunican mensajes en relación con los diferentes aspectos socioculturales, por lo que su contenido está relacionado con ciertas fuentes del pasado histórico y cultural. Las canciones son expresadas de acuerdo con el desenvolvimiento de la actividad ritual mágico-religiosa, es decir, según el rito de fertilidad de la tierra, la reproducción del ganado, la protección de las comunidades, las ofrendas para las deidades, el amor, la alegría, la nostalgia, etc. Esta es la razón por la que las canciones presentadas están saturadas de metáforas en las que los animales aparecen personificados con dotes racionales, lo abstracto es objetivado, o las montañas y cerros son considerados como *mallkunaka* o madres que protegen

a las comunidades. En ellas se describen escenas de la vida cotidiana, como la actividad pastoril, y se establecen algunas normas sociales que manifiestan las alegrías, la satisfacción, la censura, la sanción contra los males, etc. Otras frases describen el ambiente de la puna, el modo de vivir, las actividades agrícolas, ganaderas y otros pasajes de la vida del hombre andino, como las luchas, triunfos, fracasos, la resistencia y la nostalgia.

De acuerdo con las consideraciones anteriores, se establece que en las tradiciones orales se mantiene el conjunto de saberes transmitidos por medio del lenguaje, precisamente oral. La forma de transmisión de la literatura andina, frente a la literatura occidental —propia de pueblos de tradición escrita—, es eminentemente oral porque utiliza el ‘código lingüístico’. Mientras que la segunda, es decir, la literatura occidental, utiliza el ‘código gráfico’ convencionalizado, es decir, la escritura. En las canciones aymaras se utiliza frecuentemente el código lingüístico (material sonoro) por sus características de comodidad y disponibilidad. Asimismo, las canciones no son homogéneas a lo largo de las distintas regiones, y en sus contenidos aparecen elementos mezclados: desde sus orígenes, que con el paso del tiempo se van modificando de una comunidad a otra, de una generación a otra, o se van adecuando según el interés de los intérpretes. De esta manera, las tradiciones orales resultan ser fuentes muypreciadas para los estudios de la historia y de otros aspectos de la vida de las comunidades andinas. Gracias a ellas, la transmisión de la información durante varias décadas, difundida por generaciones, se ha mantenido por siglos hasta el presente. Asimismo, en este patrimonio se conservan los conocimientos y la sabiduría que han desarrollado nuestros antepasados. Por esta razón, las tradiciones orales están constituidas por diversos recursos lingüísticos y culturales que pueden adoptar la forma de cuentos andinos, canciones aymaras, historias de vida, dichos populares y otros.

En cada región, comunidad o pueblo existe una diversidad de canciones relacionadas con los diferentes elementos de la naturaleza —monta-

ñas, cerros, ríos, lagos, sitios arqueológicos— y con personajes y seres protectores que actúan como humanos con identidad. Asimismo, en los estudios de los relatos orales no es posible establecer su origen ni sus autores, ni los lugares de su procedencia ni sus compositores, ya que los informantes nos remiten a tiempos antiguos, a los ancianos, abuelos o abuelas, entre otros. Sin embargo, podemos advertir que los contenidos de las canciones reflejan las intenciones, los imaginarios, la información de conocimientos y las experiencias del pasado, por lo que estos recursos lingüísticos se relacionan con las necesidades culturales, sociogeográficas y lingüísticas de cada región o localidad.

Todos los pueblos construyen su imaginario como un fortín histórico valioso que va más allá de la historia misma, en el que se va depositando el conjunto de prácticas vivenciales y experiencias del quehacer humano a lo largo de sus vidas. El saber cultural de los pueblos indígenas, en definitiva, está compuesto por las afirmaciones de las manifestaciones religiosas y por aquellas instituciones imaginadas que dependen de su misma idea para referenciarse como únicas y verdaderas. En tal sentido, el imaginario solo existe en la imaginación y en la mente, pero permite al ser humano manipular la información, íntimamente relacionada con sus creencias, para crear una representación especulativa en el pensamiento que se acumula en la memoria colectiva de los pueblos.

Estas afirmaciones se sustentan en la constatación de que las diferentes canciones son conservadas, modificadas y adecuadas a las características culturales, sociales y geográficas de las regiones y localidades. En este sentido, dado el carácter anónimo e histórico-local de las canciones de géneros diversos, existe una tendencia, por parte de las comunidades aymaras, a hacer propias las diferentes canciones tradicionales. La idea de mostrar la gran riqueza de relatos orales propios de una región o de una localidad expone también la identidad cultural, el apego a la lengua y la cultura aymara. Por esta razón sostenemos que las diferentes canciones responden a intereses culturales y lingüísticos, según las características sociogeográficas propias de las regiones o localidades.



Por lo tanto, las tradiciones orales que concentran canciones, relatos orales, dichos populares y otros géneros se constituyen en fuentes creadoras y de preservación de imaginarios culturales que forman parte del patrimonio inmaterial del pueblo Aymara.

## 7. Los defensores y conservadores del patrimonio tradicional e inmaterial

En el trabajo de campo y en las actividades de recopilación de los relatos orales no es posible acudir a cualquier persona de la comunidad, sino que se debe buscar e identificar personajes especializados que conservan en sus recuerdos, los cuentos andinos y las canciones aymaras. En nuestro recorrido por las diferentes comunidades, hemos formulado las siguientes preguntas a los entrevistados: ¿quiénes son los creadores de las canciones aymaras?, ¿quién o quiénes contaron esas historias?, ¿quiénes interpretan dichas canciones?, ¿para qué y en qué contexto?, etc. Al mismo tiempo, surgieron otras preocupaciones, siendo la principal la degradación y pérdida del uso de dichos recursos y elementos culturales en las generaciones jóvenes. Este proceso de degradación debe ser de interés prioritario para los investigadores ya que, si una comunidad lingüística pierde el uso de la lengua con todos los elementos culturales que conlleva en ella, se pierde también la cultura y parte de la humanidad misma. Personalmente, he realizado preguntas a personas que interpretan las canciones aymaras y he encontrado respuestas como: *Nayratpacha uk<sup>b</sup>ampuniw ukaxa* (desde antes siempre había sido así), *Ukax nayra kirkiwa* (esas son canciones antiguas), *nayra jaqinakax uk<sup>b</sup>ampun kirt'asipxirityna* (la gente de antes siempre cantaba así), *jich<sup>b</sup>akamaw uk<sup>b</sup>am kirt'asiskapxt<sup>b</sup>a* (hasta ahora seguimos cantando así), entre otras respuestas que aportan considerablemente sobre el origen, el tiempo de vigencia, el interés en las canciones aymaras y otros.

Asimismo, dado que los miembros de las comunidades se conocen entre sí, son capaces de sugerir acudir a ciertas personas adultas, mujeres o varones que son expertos intérpretes y que conservan una diversidad

de elementos culturales como parte de la memoria colectiva. Mientras que, en las generaciones jóvenes, diversas causas como la educación, la urbanidad, la modernidad, la tecnología, el cambio climático y otras han ocasionado que este patrimonio cultural esté quedándose en el olvido. Por lo que esta generación constituye un factor de riesgo para la pérdida de este tipo de recursos y elementos culturales. Otra de las experiencias aprendidas en la labor de recopilador de las tradiciones orales, nos permite establecer que los *Jilirinaka* (personas mayores y sabios), *Awkinaka*, *Taykanaka* (abuelos y abuelas), y *Mallkunaka* (autoridades originarias mujeres y varones) son los principales guardianes y conservadores de la tradición y de la memoria colectiva de las comunidades. Estos personajes con conocimientos ancestrales sobre el tiempo, el espacio y la misma naturaleza, se constituyen en los verdaderos protectores de las tradiciones orales como lo son las canciones y otros. Asimismo, dichos personajes desempeñan la función social y cultural de transmisores de los hechos del pasado a las generaciones siguientes. La diversidad de canciones es interpretada en varias regiones por hombres, mujeres y por algunos jóvenes de ambos sexos en acontecimientos comunales como *jaqichäwi* (matrimonio), *rutucha* (corte de cabello), *yapu sata* (siembra), *mark<sup>b</sup>a/t'ik<sup>b</sup>a* (floreo del ganado), *utachaña* (construcción de casa) y en otras circunstancias.

Los abuelos, padres o personas mayores, en muchos casos, asumen el papel de intérpretes de las canciones aymaras, mientras que los menores ocupan el rol de receptores, forma en que se mantienen las tradiciones orales hasta nuestros días. Las personas consideradas como *yatiri* o *awki* son muy respetadas por su función de guardianes de las tradiciones orales, ya que tienen la tarea de conservar y transmitir estos elementos, tan relevantes para la cultura. Como sabemos, los cuentos y las canciones se narran y cantan en muchas regiones, por distintas personas, en reuniones nocturnas y en otros acontecimientos especiales, por lo general. Sin embargo, existen otros acontecimientos más específicos en los que se interpretan canciones aymaras, dependiendo de la ocasión y el periodo de tiempo, conforme al modelo cultural andino. Cabe señalar

que la narración de cuentos y cantos no solo difunde el conocimiento acerca de las tradiciones orales, sino que transmite los saberes andinos a generaciones más jóvenes. Un articulador importante de estos saberes es el *yatiri*, nexa entre el *jaqi* y las deidades, que dialoga con estas como si estuviera interactuando cara a cara. En la concepción de T. Huanca (1989: 38) el *yatiri* es el sujeto que practica una preparación ritual compleja, acumulando conocimientos mágicos y religiosos, que casi siempre están relacionados con las tradiciones orales de los pueblos.

**Figura 41**  
**Adulto de Mayor de Moco Moco, provincia Camacho**



Fuente: Apaza, Ignacio (2012 y 2015). *Adulto mayor, los más conservadores de su lengua y cultura* [Fotografía] Archivo personal del autor

**Figura 42**  
**Adulta mayor de Machacamarca, provincia Aroma**



Fuente: Apaza, Ignacio (2012 y 2015). *Adulta mayor, los más conservadores de su lengua y cultura* [Fotografía] Archivo personal del autor

Dadas dichas características, los guardianes vigorosos de las tradiciones orales son los ancianos, *yatirinaka*, *mallkunaka*, *awkinaka* de las comunidades, quienes permiten sensibilizar sobre la importancia de investigar y conocer sus raíces culturales, con el fin de valorar su riqueza y su patrimonio étnico y cultural. De esta manera, se puede favorecer el diálogo con los mayores que, por excelencia, son los conservadores de su cultura, para descubrir las estrategias de reconstrucción de los hechos del pasado, lo que llega a constituir la historia de los pueblos. Asimismo, es necesario comprender que cuando los padres narran historias a sus hijos, o los abuelos a sus nietos, fungen como libros vivientes de la comunidad. Por lo tanto, estos recursos intangibles expresados en el lenguaje oral poseen una enorme importancia cultural que implica, al mismo tiempo, el intercambio de costumbres y formas de comportamiento. Por ello, es necesario analizar el valor y el signi-

ficado que conlleva este patrimonio cultural que se desarrolla, a través del tiempo, en la dinámica cultural y en los cambios sociales. En este sentido, la tradición oral es un medio de transmisión de valores, ideas y costumbres, para cuya preservación es necesario realizar labores de rescate de este cofre invaluable de tradiciones, costumbres, modos de vida, vestuario, fiestas, dichos populares, lenguajes, mitos, leyendas del pasado y demás, con el fin de fortalecer la visión aymara del mundo en su verdadera dimensión sociocultural.

## VII

### Consideraciones finales

Este trabajo sobre las *jayllinaka* o *kirkinaka* en sus diversas dimensiones socioculturales y lingüísticas permitió reflexionar sobre los diferentes aspectos relacionados con el valor cultural e intrínseco que yace en sus contenidos. En dichas canciones se reflejan las relaciones existentes entre el hombre, la naturaleza, los animales; así como la reciprocidad existente entre todos los elementos que conforman la cosmovisión aymara. Las expresiones y frases metafóricas presentes en los contenidos de las canciones se refieren al amor, la alegría, los seres protectores, y la identidad cultural de los pueblos, entre otros temas. Asimismo, hablan de los animales que ellos crían y cuidan, de las autoridades originarias, de los pastores, de los cultivos, las plantas, los lagos y ríos, etc. Por medio de estas canciones se expresan sentimientos de respeto, satisfacción y cariño hacia las deidades mayores y menores. En sus contenidos, las montañas, los cerros, los animales y otros elementos de la naturaleza asumen la representación de personas, mediante el proceso de objetivación, corporeización y personificación. En el contexto de las canciones aymaras, el hombre andino entra en una relación directa con lo sagrado, las actividades cotidianas y deseos de bienestar de las comunidades por medio del discurso imaginativo, mítico y religioso. Mediante las canciones aymaras, los intérpretes (sean varones o mujeres, mayores o menores) perciben el mundo imaginario, representado y sagrado. De esta manera, crean un mundo ideológico, que a su vez establece una

relación triádica entre hombre, naturaleza y animal, coherente con la concepción holística del pueblo andino.

Como se sabe, en la cultura aymara, la música y las canciones aymaras tienen su tiempo y lugar específico; se ejecutan y se cantan en eventos míticos y religiosos y en circunstancias que se conjugan con la naturaleza, representada por la *Pachamama*, los *Achachilas* y otros seres protectores de la comunidad. Por esta situación, los aymaras de la región andina guardan mucho respeto y cariño hacia la *Pachamama* que los cobija, junto con las montañas y cerros *apunaka*, *uywirinaka*, *wak'anaka* y otros que actúan como intercesores ante los seres sobrenaturales y sagrados. En este escenario mítico y religioso, el hombre del altiplano boliviano guarda en su memoria colectiva una gran riqueza de tradiciones orales que perviven mediante el lenguaje oral en diferentes cuentos, canciones, mitos y más.

En nuestras visitas, establecimos que los habitantes de las comunidades aymaras narran sobre sucesos fantásticos, misteriosos y entretenidos, relacionados con los seres protectores que son representados por montañas y cerros, autoridades originarias, animales e insectos, entre otros. Asimismo, interpretan canciones sobre los seres sobrenaturales, formulan adivinanzas, relatan chistes, etc. Por lo que, las canciones aymaras constituyen uno de los elementos culturales que, por su carácter oral, se conservan y se transmiten de generación en generación. Sin embargo, como consecuencia de los cambios sociales emergentes, en los últimos tiempos, dichas canciones pueden modificarse o acomodarse al interés de las comunidades, distorsionarse o simplemente perderse, en el peor de los casos.

Los habitantes de las regiones andinas, con su fortaleza, esfuerzo y trabajo, lograron desarrollar ideologías e imaginarios por medio de las canciones, junto con otros elementos, manteniendo su admiración y respeto por la naturaleza. En este contexto, los antecedentes de estas manifestaciones socioculturales y lingüísticas suministran elementos

para la comprensión de los valores que subyacen en sus contenidos. Mediante estas expresiones se establece que el hombre andino y sobre todo la mujer, mantiene y cultiva la riqueza lingüística que permite exteriorizar sus conocimientos, sus sentimientos y experiencias de la vida cotidiana. En algunos casos, a través de las canciones, expresan su poder de persuasión política, su pensamiento, su experiencia en la vida del campo, su actividad pastoril, el aprecio hacia su ganado, el respeto a las deidades y el modo de vida de las comunidades.

Por todo lo anteriormente expuesto, este estudio contribuye valiosamente a la producción de nuevos conocimientos socioculturales y lingüísticos con la perspectiva de recuperar y promover el desarrollo de las culturas indígenas. Asimismo, las reflexiones y las propuestas formuladas en este estudio deben contribuir a que se tomen decisiones concretas para la implementación de tareas y acciones específicas que permitan superar los problemas lingüísticos y culturales que están a la espera de soluciones.

La riqueza cultural se refleja en las tradiciones orales con contenido ritual y metafórico por lo que las canciones comunican mensajes profundos, expresan el sentimiento y reafirman la identidad cultural del hombre andino. En sus contenidos, describen el ambiente natural, las escenas de la vida cotidiana, el acontecer del tiempo, el espacio y la situación. Los intérpretes sabios y experimentados como *yatirinaka*, *mallkunaka* y *awkinaka*, sean mujeres o varones, acuden al uso de expresiones metafóricas para transmitir significados profundos por medio de ellas, superando los límites del lenguaje cotidiano. A través de las metáforas, se crea e interpreta ese mundo imaginario y sagrado arraigado a la ideología del hombre andino. Por lo tanto, las canciones aymaras constituyen un archivo cultural viviente que guarda la esencia, la forma, el imaginario, el ideal y el pensamiento de los pueblos.

Como otras de las conclusiones a las que llegamos, a partir de nuestras observaciones, se establece la necesidad de rescatar y preservar los di-



ferentes elementos culturales, entre ellos las canciones aymaras, pues constituyen una fuente importante de rastros culturales únicos que, posteriormente, se convertirán en un instrumento valioso para entender la historia de nuestros pueblos. En este sentido, se debe recuperar los conocimientos desarrollados, apropiándonos de sus creencias profundas y sus sentimientos, para comprender los legados de nuestros antepasados más remotos. Por otra parte, este estudio sobre las canciones aymaras contribuye valiosamente a la producción de nuevos conocimientos lingüísticos sobre el aymara, con la perspectiva de promover socialmente el desarrollo de las lenguas indígenas. La tradición oral es un medio de transmisión de valores, ideas y costumbres para la que es necesario realizar labores de rescate y preservación, que salvaguarden este cofre de bienes patrimoniales. Las riquezas inmateriales presentes en los imaginarios de los pueblos están constituidas por modos de vida, vestuario, canciones, fiestas, dichos populares y otros, con el fin de fortalecer la visión aymara del mundo en su verdadera dimensión. Por último, con las acciones de recuperación y de preservación de este patrimonio, se fortalece también la identidad cultural en el contexto de la visión andina del mundo, desplegada en sus dimensiones sociocultural y lingüística.

## VIII

### Bibliografía

Apaza, Ignacio (1987). “Tatal Wanqiña. Un ritual de la lluvia”. En *Reunión Anual de Etnología*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

Apaza, Ignacio (2008). *Estructura metafórica del tiempo en el idioma aymara*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos-UMSA.

Apaza, Ignacio (2015). “Función social y cultural de las canciones aymaras”. En: *Antología de la Revista de Estudios Bolivianos*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos-UMSA.

Arnold, Denise y Yapita, Juan de Dios (1998). *Gente de carne y hueso. Las tramas del parentesco en Los Andes*. La Paz: Biblioteca de Estudios Andinos.

Arnold, Denise y Yapita, Juan de Dios (1999). *Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: HISBOL, S. R. L.

Bertonio, Ludovico (1984). *Vocabulario de la lengua aymara* (Ed. facsimilar; obra original publicada en 1612). Cochabamba: CERES – MUSEF.

Carter, William y Mamani, Mauricio (1982). *Irpa Chico: Individuo y comunidad en la cultura aymara*. La Paz: Librería-Editorial Juventud.

Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inma-

terial de América Latina. (2017). *Tradición oral aymara*. Cusco: Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina.

Cerrón-Palomino, Rodolfo (2003). *Castellano andino. Aspectos sociolingüísticos, pedagógicos y gramaticales*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Cooperación Técnica Alemana.

Córdoba Rodríguez, Félix (2002). *Introducción a la lexicografía española*. Olomouc: Facultad Filozofická, Universidad Palacký.

Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI). (2019, enero 23). *Canciones en aymara revitalizan la lengua ancestral*. El Sol de Iquique. <https://elsoldeiquique.cl/canciones-en-aymara-revitalizan-la-lengua-ancestral/>

Dubois, J., Giacomo, F., Guespin, L., Marcellesi, J.-B., Mevel, J.-P., & Dubois-Charlier, C. (1979). *Diccionario de lingüística*. Madrid: Alianza Editorial.

Estado Plurinacional de Bolivia (2009). *Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia*. La Paz: La Razón.

Flores, Jorge (comp.). (1977). *Pastores de la Puna. Uywamichiq punarunakuna*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Gaceta Oficial de Bolivia. (1953). *Reforma Agraria de 2 de agosto de 1953*. La Paz.

Gaceta Oficial de Bolivia. (2010). *Ley No. 070 Avelino Siñani – Elizardo Pérez*. La Paz.

Gondenzi, Juan Carlos (comp.) (1999). *Tradición oral andina y amazónica: Métodos de análisis e interpretación de textos*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”.

Grillo, Eduardo y Grinaldo, Renfijo (1990). *Agricultura y cultura en Los Andes*. La Paz: Hisbol.

Harris, Marvin (1986). *Introducción a la antropología general*. Madrid. Alianza Editorial.

Harris, Olivia (1988). “Etnomusicología en el Norte de Potosí”. En A. M. Hocquenghem (ed.), *Jayma Afio VI*. La Paz.

Howard-Malverde, Rosaleen (1999). “Pautas teóricas y metodológicas para el estudio de la historia oral andina contemporánea”. En: *Tradición oral andina. Métodos de análisis e interpretación de textos*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”.

Huanca, Tomás (1989). *El yatiri en la comunidad aymara*. La Paz: Ediciones CADA.

Huayhua, Felipe (2003). “Aymara Wankaña Yapuchawina. (canciones aymaras. Signos de la actividad agrícola)”. En *Escritura y Pensamiento* (73-94). Perú: Año VI, No. 12.

Instituto Nacional de Reforma Agraria (1996). *Ley INRA* de 18 de octubre 1996.

Lakoff, George y Johnson, Mark (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Layme Pairumani, Félix (1984). “La concepción del tiempo y la música en el mundo aymara”. En M. P. Baumann (ed.), *Cosmología y música en los Andes* (107–116). Madrid: Iberoamericana/Vervuert. Recuperado de <https://publications.iai.spk-berlin.de> > servlets

Llanque, Domingo (1990). *La cultura aymara: desestructuración o reafirmación de la identidad*. Puno: Instituto de Estudios Aymaras.

Martin, Eusebia (1972). *¿Qué es la investigación lingüística?* Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires.

Mendoza, Javier (2015). *El espejo aymara. Ilusiones ideológicas en Bolivia*. La Paz: Plural editores.

Ministerio de Cultura y Turismo (2012). *Música aymara. Bolivia*. Perú: Núcleo focal de CRESPIAL en Bolivia.

Molina, Ramiro y Lecoq, Patrice (1983). “La etnoarqueología y la etnografía del salar de Uyuni y Coipasa (Proyecto de investigación)”. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

Monast, J. E. (1971). *Los indios aymaraes*. Buenos Aires: Ediciones, Cuadernos Latinoamericanos.

Montes, Fernando (1986). *La Máscara de piedra. Simbolismo y personalidad aymara en la historia*. La Paz: Comisión Episcopal de Educación.

Murra, Víctor (1975). *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Núñez, Rafael (1999). “Could the future Taste Purple? Reclaiming Mind, Body and Cognition”. En R. Núñez y W.J. Freeman (eds.) *Reclaiming Cognition: The Primacy of Action, Intention and Emotion*. Thorverton, UK: Imprint Academic.

Núñez, Rafael; Neumann, W. y Mamani, Manuel (1997). “Los mapeos conceptuales de la concepción del tiempo en la lengua aymara del Norte de Chile”. *Boletín de Educación*, 28, 47–55.

Pratt, Henry (ed.) (1949). *Diccionario de sociología*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ramírez, Alfredo (2009). *El patrimonio lingüístico: entre la tradición escrita, la representación iconográfica y la oralidad*. México: INAH.

Rivano, Emilio (1997). *Metáfora y lingüística cognitiva*. Santiago: Bravo Allende Editores.

Taller de Historia Oral Andina (THOA) (1994). Aymara siwa sawinaka (amtawi) Cuentos de la tradición oral aymara (memoria). La Paz: Encuentro Andino Amazónico de Narradores Orales.

Tomoeda, Hiroyasu (1985). *Pastores andinos y canciones*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore. (Archivo Oral, AM 394), La Paz.

UNESCO (2003). *Los ámbitos del patrimonio cultural inmaterial*. España: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Van den Berg, Hans (1985). *Diccionario religioso aymara*. Iquitos: Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía.

Van den Berg, Hans (comp.) (1992). *Cosmovisión andina*. La Paz: UCB/HISBOL.

Yampara, Simón (1992). “La economía comunitaria aymara”. En *La cosmovisión aymara*. La Paz: UCB/HISBOL.



## **IX**

### **Anexo**

#### **1. Introducción**

En esta sección última, se presenta un listado de términos aymaras utilizados en la descripción y análisis, proporcionando la equivalencia en castellano de cada uno. En otros casos, explicando el significado de las palabras aymaras más especializadas o importantes en el contexto de esta investigación. De esta manera, en el presente estudio, se entiende por léxico especializado, el vocabulario que, por lo general, se refiere a áreas de conocimiento de las ciencias humanas y ciencias naturales implicadas en el presente trabajo. Como se sabe, el léxico es un mecanismo fundamental en el aprendizaje de una lengua por ser el componente que da sentido al sistema lingüístico. Además, cabe señalar que sin el aprendizaje del léxico de una lengua no puede haber comunicación, lo cual generalmente constituye el objetivo más importante para el aprendizaje de los educandos. Bajo estas características, de acuerdo con los criterios de F. Córdoba (2001: 9), no siempre es fácil establecer una clasificación rigurosa de las obras lexicográficas ya que muchas de las propuestas lexicográficas no han sido elaboradas desde perspectivas lingüísticas. Asimismo, en los denominados glosarios pueden estar presentes términos de cultismo, estándar, coloquialismo o indigenismo, según el registro lingüístico empleado, las variaciones dialectales, las formas de habla de un grupo social determinado, por clase, edad, profesión, etc.



## **2. Características del léxico**

El léxico es el patrimonio y el bien común de toda lengua, es un componente fundamental en el aprendizaje de una lengua por ser el elemento importante que permite la puesta en práctica del sistema lingüístico, sin cuya aplicación no sería posible lograr la comunicación. El léxico, entonces, es el conjunto de palabras de una lengua que el hablante conoce o emplea para comunicarse con una persona o grupo de personas de una región o en un período determinado. Por las características del estudio, se han utilizado varios términos aymaras y para no alterar su significado original de los contenidos de las canciones se ha optado por la traducción libre centrada en el significado de estas. En este contexto, con la finalidad de contribuir en la comprensión de mensajes, acompañamos al final de este libro, un listado de términos aymaras ordenados alfabéticamente, con su traducción al castellano y, en algunos casos, con pequeñas explicaciones.

## **3. Glosario de términos aymaras utilizados en este estudio**

Por glosario entendemos al catálogo alfabetizado de las palabras y expresiones de uno o varios textos, que incluyen sus significados, junto con algún comentario en caso necesario. En esta lista breve se presentan y se explican los significados de las palabras aymaras utilizadas y consideradas como importantes en este trabajo. Se han utilizado alrededor de 280 términos aymaras, cuyos significados representan el contexto sociocultural y lingüístico del aymara. Asimismo, para facilitar su comprensión, se ofrecen sus equivalencias en castellano y descripciones adicionales, de ser requerido.

**Achachila.** - Abuelo, en aymara con este nombre también se designa a los seres protectores de la comunidad.

**Achachilanaka.** - Todos los seres queridos que se encuentran ya en la otra vida, desde donde actúan como intercesores ante los dioses y otros seres protectores.

**Aka pacha.** - La tierra y el espacio vital del hombre, de los animales y de las plantas. También es el hábitat de la *Pachamama*, de los *achachilas* y de los espíritus del mundo aymara.

**Alax pacha/alay pacha.** - Cielo, espacio superior infinito, azul de día y poblado de estrellas por la noche.

**Alay mara.** - Años que ya pasaron.

**Allpachu/allpaqa.** - Una especie de camélido andino dotado de lana fina, mamífero y rumiante.

**Amta.** - Decisión, memoria, facultad de recordar.

**Amtasiña.** - Recordar con nostalgia.

**Amuyu.** - Razón, facultad de pensar y planificar.

**Amuyuña.** - Observar, reparar, fijar una cosa o examinar con atención.

**Anataña.** - Jugar/Juguete. Objetos con que juegan los niños.

**Anata.** - Fiesta de carnavales en las que se ejecutan varias actividades rituales con música, canto y bailes.

**Añat<sup>h</sup>uya/añasu.** - Zorrino, mamífero carnívoro nocturno que despiden un olor muy fuerte.

**Apachita.** - Montículo artificial de piedra que se encuentra en determinados lugares de caminos, especialmente, en las cimas de los cerros y cumbres. Los viajeros que pasan por dichos lugares lanzan piedras y dejan hojas de coca masticadas como señal de que han dejado allí su cansancio.

**Aptaña.** - Alzar, levantar, elevar algo, encumbrar o levantar algo en alto.

**Apt<sup>h</sup>api.** - Recojo o acumulación de varias cosas. Tiempo de cosecha o periodo de trabajo en que recoge frutas. Merienda comunitaria.

**Arax sayá.** - Parcialidad de arriba y unión de grupo de personas con fines comunes separándose para formar un grupo en la parte de alta de la comunidad.

**Armaña.** - Olvidar, abandonar, dejar.

**Aru.** - Voz, lengua o idioma de un país o de una región específica.

**Aruma/arama.** - Noche.

**Arunaka.** - Palabras, lenguas, idiomas.

**Aski/wali.** - Bien, bueno, aceptable.

**Awatiri.** - Pastor(a). Persona que cuida el ganado, especialmente, ovejas y llamas.

**Awicha.** - Abuela. Deidad benigna que está cerca al fogón, en algún tejido o en ruinas antiguas.

**Awichu.** - Con este nombre se dirigen a los seres queridos que se encuentran ya en otra vida desde donde actúan como intercesores entre los dioses y otros seres protectores.

**Awki.** - Anciano. En la variedad aymara de Oruro y Potosí, *awki* es la persona de mayor experiencia para realizar ritos y ceremonias para diferentes actividades agrícolas, ganaderas y otras.

**Awkichu.** - Persona mayor que se desempeña sus labores como criado. En algunas variedades también se asigna este término a los seres protectores de la comunidad, representada por momias de sitios arqueológicos.

**Awki qullu.** - Montaña de características acamellonadas ubicada en la provincia Pacajes del departamento de La Paz, considerado como mayor o padre de las montañas de la región.

**Awti pacha.** - Periodo seco y de larga duración.

**Axawiri.** - Nombre aymara de la actual localidad de Caquiaviri de la provincia Pacajes. Nombre de una variedad de papa.

**Ayllu.** - Grupo de personas unidas por algunos lazos familiares que, con el tiempo, erróneamente, se ha llegado a denominar comunidad.

**Ayllunaka.** - Conjunto de comunidades que conforman una *marka*.

**Aymara.** - Nombre cultural y lengua de la nación aymara. Nombre de lengua o Idioma. ‘aymara’ como adjetivo marca la pertenencia a esta cultura.

**Aymar tʰakʰi uñtʰaña.** - Poseer competencia lingüística y dominio de las habilidades de la gramática aymara.

**Aymar yatiña.** - Conocimiento, tener competencia oral y escrita de la lengua.

**Aynach saya.** - Parcialidad de abajo y unión de grupo de personas con fines comunes separándose para formar un grupo en la parte de baja del territorio.

**Apilla.** – Oca, variedad de tubérculo.

**Ayni.** – Ayuda o servicio de reciprocidad. En la cultura aymara el *ayni* consiste en cooperar en ciertas actividades con trabajo o proporcionando ciertos objetos que son devueltos en un tiempo prudente.

**Aynuqa.** – Conjunto de parcelas sembradas en la tierra comunal que se cultivan en forma rotatoria cada 8 a 10 años de descanso.

**Chacha.** – Fuerte, mucho, demasiado. Hombre, varón, persona de sexo masculino. Con este término también se denomina al marido o al esposo.

**Chapar aru.** – Poema, poesía. Obra en verso de alguna extensión.

**Charanku.** – Instrumento musical de cuerda, relativamente, pequeño.

**Chari.** – Préstamo en especie.

**Ch'alla.** – Ceremonia que consiste en derramar un poco de alcohol al suelo, en honor a la Pachamama, antes de beber.

**Ch'ama.** – Fuerza, energía concentrada. Difícil, complicado.

**Ch'amakani.** – Dueño de la oscuridad. Especialista ambivalente que puede hacer el bien o el mal según el pedido.

**Chika aruma.** – Media noche.

**Chika uru.** – Medio día, mitad de un día.

**Chillima.** – Montaña considerada como un ser protector, ubicada en la provincia Daniel Campos de Potosí.

**Ch'inqhata.** - Papa o fruta dañada.

**Ch'iqi ch'iqi/jama nuk<sup>h</sup>u.** - Una especie de escarabajo. Busca el estiércol para alimentarse y hacer bolas, dentro de las cuales deposita los huevos.

**Chullpa.** - Momia, lugar de entierro y torre funeraria de la antigua cultura andina que se encuentran en las cimas de cerros o colinas.

**Chullpa ch'ak<sup>h</sup>a.** - Resto de huesos de las momias de las torres funerarias.

**Ch<sup>h</sup>ullunk<sup>h</sup>a.** - Hielo. Nombre aymara de alguna localidad.

**Chunchu.** - Se denomina con este término, generalmente, a los naturales de la región selvática escasamente incorporados en la civilización occidental y por extensión a una variedad de danza de las regiones orientales.

**Chuyma.** - Pulmón, órgano muscular. Chuyma, en otro contexto, se concibe como el centro de la conciencia, la madurez y las emociones afectivas de las personas.

**Ch<sup>h</sup>urq<sup>h</sup>a mallku.** - Una de las montañas de la región intersalar de Uyuni y Coipasa considerado como uno *mallku* o ser protector de las comunidades aledañas.

**Ch'uñu.** - Papa deshidratada muy usada en la comida criolla de la región andina.

**Illampu.** - Montaña conocida también con el nombre de nevado de Sorata por su proximidad a esta población de la provincia Larecaja del departamento de La Paz y considerado como uno de los seres protectores de la región.

**Illimani.** - Montaña que se encuentra a una altura de 6.460 msnm, ubicada cerca de la ciudad de La Paz. Es la cordillera con mayor altura y es considerada una de los más poderosas y sagradas.

**Imilla.** - Niña, adolescente, mujer menor de edad.

**Inti/Tata inti.** - Sol, padre sol.

**Inti jalanta.** - Entrada, caída, ocaso del sol.

**Inti jalsu/inti mistu.** - Salto del sol, salida del sol.

**Inti jaqukipta.** - Vuelta del sol.

**Inti t<sup>h</sup>uqta.** - Salto del sol.

**Iña/uñaqa.** - Cara, fisonomía.

**Irpa kirki.** - Canción o melodía que se ejecuta en la visita a los familiares de la novia o de la futura nuera.

**Irpaqa.** - Parte de la tradición del matrimonio aymara en la que los padres y familiares se llevan a la novia.

**Irpasiña.** - Llevarse a la novia a escondidas.

**Iwija/iwija/iwisa.** - Oveja, carnero.

**Jach'a.** - Grande, mayor.

**Jach'a Pirapi.** - Montaña de forma trapezoidal ubicada al este del cantón Achiri de la provincia Pacajes del departamento de La Paz, considerada como uno de los benefactores de la región.

**Jach'a mallku.** - Autoridad originaria principal de la comunidad que preside un parlamento de '*mallkunaka*' y '*jilaqatanaka*' de cada ayllu y de la '*marka*'.

**Jach'a qullu.** - Montaña ubicada en la provincia Daniel Campos de Potosí considerada por sus habitantes como protectora y *mallku* quien, en el pasado fue pretendiente de Tunupa.

**Jak'achaña.** - Acercar, aproximar.

**Janq'u amaya.** - Alma blanca, nombre de una localidad de la provincia Manco Kapac del departamento de La Paz

**Jallu pacha.** - Época de la lluvia del año, tiempo de lluvias.

**Jamusiña.** - Juego, jugar a las adivinanzas.

**Jarirink<sup>h</sup>u/jararank<sup>h</sup>u/jarank<sup>h</sup>u.** - Lagarto, reptil terrestre.

**Jaqi.** - Persona, hombre. Individuo de la especie humana hombre o mujer.

**Jawira.** - Río, corriente natural de agua. Arroyo, río pequeño considerado, en algunos casos, como sagrado

**Jaya.** - Lejos.

**Jaya pacha.** - Tiempo lejano que puede ser futuro o pasado.

**Jaylli.** - Canción. Composición literaria en verso que se ejecuta en forma cantada, según periodos de tiempo.

**Jayma.** - Conjunto de bienes comunes de la producción y ganadería. Trabajo conjunto por el bien comunal.



**Jayp'u.** - Tarde, atardecer.

**Jayp'u aruma.** - Hora ya avanzada de la noche.

**Jayu q'ara.** - Los habitantes de la región intersalar de Uyuni y Coip-sasa, denominan '*jayu q'ara*' al inmenso salar de Uyuni por su dureza y su textura.

**Jayst'aña.** - Alejarse, avanzar.

**Jich<sup>h</sup>a.** - Ahora, tiempo presente.

**Jilaqata/jilanqu.** - Autoridad originaria principal de la comunidad o del ayllu.

**Jiliri.** - Mayor. Persona mayor con experiencia que orienta y aconseja a los miembros de la comunidad.

**Jiwak arsuña.** - Hablar con propiedad y elegancia.

**Jiwaña.** - Morir, dejar de existir.

**jutaña.** - Venir.

**Jutiri.** - El que viene.

**juyp<sup>h</sup>i.** - Helada.

**juyp<sup>h</sup>i pacha.** - invierno. Época de la helada del año, tiempo de heladas en que se elaboran el chuño.

**Kalwaryu.** - Lugar sagrado ubicado en alguna altura del cerro. Los comunarios suben al kalwaryu para ofrecer ofrendas a los 'achachilas' de la comunidad y pedir protección. A este sitio suben en fiestas de la siembra, cosecha y otros.

**Katuña.** - Agarrar, atrapar, agarrador.

**Kasarasiña.** - Contraer matrimonio, el término proviene del castellano ‘casarse’.

**K’atutuña.** - Tiritar, temblar de frío, sufrir.

**K’illp<sup>h</sup>a.** - Ceremonias de marcado de ganado, junto al floreo de cultivos, casas y vehículos.

**Kirki.** - Canción, copla que se ejecuta en forma cantada en ceremonia de la *k’illp<sup>h</sup>a* o florero del ganado o en periodos específicos de agricultura y ganadería.

**Kirkiña.** - Interpretar canciones dedicadas al ganado durante la ceremonia de la *k’illp<sup>h</sup>a* y en periodos de la reproducción.

**K’ip<sup>h</sup>a.** - Papa que se produce por sí mismo después de ser abandonado en el surco de la primera o en la segunda cosecha.

**Kuraka.** - Autoridad originaria de quechuas y aymaras. En el pasado *kuraka* fue equivalente al gobernador de la provincia del Tahuantinsuyo.

**Kusikusi.** - Variedad de araña que corretea en zigzag.

**Kusisiña/k’uchisiña.** - Alegrarse de algo, de algún logro o beneficio.

**K<sup>h</sup>uri mara.** - Años que ya pasaron del cual solo quedan recuerdos.

**Larilla/qamaqi.** - Zorro, zorra.

**Laqatu.** - Gusano grande y gordo de tierra.

**Laruña.** - Reír, reír a carcajada.

**Larch'ukiña.** - Reírse repetidamente, mirando a su rival.

**Lastaña.** - Padecer, llegar a sufrir por el frío.

**Laxra chinu.** - Trabalengua.

**Laqa.** - Cielo, arriba.

**Laq'u.** - Gusano, animal dañino como el zorro.

**Layra/nayra.** - Ojo, antes, antigüedad.

**Lichiwayu.** - Danza autóctona de los productores de leche.

**Liqi liqi.** - Terotero, ave típica del altiplano de cabeza redonda aplanada.

**Liwnuqaña.** - Tumbar al suelo.

**Lunt<sup>h</sup>ataña.** - Robar cosas, hurtar objetos o dinero.

**Lupi.** - Calor, rayo del sol.

**Luraña.** - Hacer, realizar alguna actividad o tarea. Palillos para tejer.

**Luräwi.** - Lugar de trabajo. Obra, resultado de algún trabajo o tarea específica.

**Llaki.** - Pena, preocupación.

**Llallawa.** - Producto de papa gemela unida por la parte media o inferior y separado por la parte superior. Por extensión, se aplica a los cerros y montañas con dichas formas.

**Machaña/umaña.** - Embriagarse, emborracharse.

**Machaq marka.** - Pueblo nuevo, población de creación reciente.

**Mallku.** - Autoridad originaria de una comunidad.

**Manq<sup>h</sup>ancha.** - Enagua, faldas internas de la mujer.

**Manq<sup>h</sup>apacha.** - Tiempo y espacio de la profundidad, mundo de adentro por debajo de la tierra. Se dice que es la morada de los espíritus malignos.

**Mantaña.** - Entrar, ingresar.

**Marka.** - Nación. Comunidad humana establecida en un mismo territorio y unida por lazos históricos, lingüísticos, religiosos, económicos y otros.

**Masi.** - Pariente, amigo, paisano.

**Masüru.** - Ayer, tiempo pasado.

**Mika Tayka.** - Nombre cariñoso con que se asigna a la montaña de Tunupa, ubicada en la región norte del salar de Uyuni.

**Mikaya.** - Abismo. Profundidad de agua de color verde oscuro, fea y peligrosa.

**Mink'a.** - Trabajo pagado con productos. Sustituto, persona que hace las veces de otra en un servicio comunal.

**Mistuña.** - Salir, superar alguna dificultad.

**Mukululu.** - Variedad de danza dedicada a la caza de vicuñas que se baila con silbatos de calabacines pequeños, en la época de cosecha.

**Munaña.** - Querer, amar.

**Munasiña.** - Quererse, amarse entre dos enamorados.

**Mururata.** - Nombre de montaña de características cortadas por la cima, ubicada en la provincia Murillo del departamento de La Paz, considerada como el *mallku* de la región.

**Muxsa aru.** - Voz cadenciosa, voz suave y carismática.

**Nayra/layra.** - Ojo. Antes, antigüedad y tiempos pasados. *Layra* en la variedad de Oruro.

**Nayra sata.** - Primera siembra de la época que ocurre, más o menos, en el mes de agosto.

**Nayra pacha.** - Antaño, tiempos antiguos.

**Pijchaña.** - Mascar coca, acullicar.

**P'isaqa.** - Perdiz, ave gallinácea típico del altiplano cuyo huevo y carne en ciertas épocas es requerido por la comunidad.

**Pacha.** - Tiempo, espacio considerado como sagrado por la cultura andina.

**Pachamama.** - Madre tierra, divinidad femenina principal de los aymaras.

**Pallaña.** - Recoger, escoger, seleccionar.

**Pallqa lawa.** - Palo. Bifurcación, punto donde se divide dos palos para alejarse entre sí.

**Panqara/phanqhara.** - Flor.

**Parlañ yatichaña.** - Enseñar a hablar la lengua aymara con todas sus competencias.

**Phawa.** - Época de siembra de quinua o cebada. Acción y efecto de esparcir la semilla de quinua, grano de cebada y otro cereal en las tierras preparadas para este fin.

**Phaxsi.** - Luna, mes.

**Pilpintu.** - Mariposa del campo que revolotea de flor en flor.

**Phich<sup>h</sup>itanka.** - Avescilla típica del altiplano con elevación de cabeza más conocido como gorrión.

**Phina.** - Conjunto de productos agrícolas como papa, oca u otro tubérculo, puesta en el depósito o acumulado para su conservación en el mismo terreno de cosecha.

**Pinkillu.** - Instrumento musical de viento de madera u otro material en forma de tubo con varios agujeros circulares que se toca solo en periodo de lluvia.

**Pirwa.** - Granero o depósito de alimentos contruidos de piedra o adobe, especialmente, para este fin.

**Pukari(a).** - Fortaleza. Recinto fortificado, por extensión se llama ‘*pu-cari*’ a las cimas de los cerros donde se encuentran ‘chullpas’.

**Puku puku.** - Alondra, se caracteriza por cubrir sus huevos para proteger del frío, calor y de los depredadores.

**Puriña.** - Llegar, alcanzar la meta.

**Puruma.** - Tierra virgen y fértil descansada y no cultivada por varios años.

**Phuch<sup>h</sup>a.** – Hija joven.

**Phusaña.** - Soplar, tocar instrumento de viento.

**Phusiri.** - Soplador. Persona que toca algún instrumento de viento en las fiestas tradicionales de la comunidad.

**Qala marka.** – Ciudad o pueblo de piedra. Comunidades caracterizadas por la existencia de formaciones geológicas que asemejan una ciudad, una de ellas se encuentra en la provincia Pacajes y otra está en la provincia Aroma del departamento de La Paz.

**Qamaña.** - Lugar de residencia o sitio de convivencia de respeto recíproco, ya sea entre personas o con la naturaleza.

**Qantuta.** - Kantuta, flor silvestre del campo.

**Qapuña.** – Hilar.

**Qaqachaka.** - Nombre de una población de la provincia Abaroa del departamento de Oruro.

**Qarwa kirki.** - Canción para las llamas interpretada por sus pastores.

**Qarwa qallu.** - Cría de llama.

**Q<sup>h</sup>achwa.** - Danza nocturna semisecreta realizada, generalmente, en los lugares de pastoreo por los jóvenes y muchachas en las fiestas de Todos Santos y Carnavales.

**Q<sup>h</sup>ana aru.** - Forma de habla clara y comprensible.

**Q<sup>h</sup>antati.** - Lucero del alba. Amanecer, las primeras horas del día.

**Q<sup>h</sup>arüru.** - Mañana, tiempo futuro.

**Qina.** - Instrumentos musical de viento que se toca solo en periodo seco.

**Qina qina /qinachu.** - Danza que se baila con quena y disfraz de piel de tigre en el transcurso de equinoccio de marzo a septiembre, conocidas como de “de la época seca”.

**Q<sup>h</sup>ipa.** - Atrás, detrás.

**Q<sup>h</sup>ipa mara.** - Año después, año que se ubica después del presente.

**Q<sup>h</sup>ipapacha.** - Tiempo futuro, tiempo no realizado que se ubica detrás del Presente.

**Q’ap<sup>h</sup>a.** - Ágil, cariñosa.

**Q<sup>h</sup>ipa sata.** - Siembra última o siembra atrasada.

**Q<sup>h</sup>ipürkama.** - Hasta día atrás. Forma de despedida que hace referencia a que el futuro en aymara se ubica detrás de uno.

**Q<sup>h</sup>ipüru.** - Día atrás. Expresión que da pauta para comprender que el tiempo futuro en aymara está detrás de uno, no visible.

**Q’ila q’ila.** - Planta silvestre parecido al tarwi.

**Qulqincha.** - Nombre de la población actual de ‘Colquencha’. Sus habitantes indican que esta palabra proviene de la expresión ‘*Kulkiri q<sup>h</sup>inch<sup>h</sup>a warmi*’ que significaría más o menos ‘Mujer mal agüero de Colquiri’.

**Qulliri.** - Curandero. En aymara el curandero no solo es un simple médico o terapeuta, sino un especialista religioso que lucha en contra los espíritus malignos.



**Qura Qura.** - Nombre de una montaña ubicada en la cercanía de la localidad de Salinas de Garci Mendoza de la provincia Ladislao Cabrera y considerada como uno de los *mallkus* regionales.

**Quri chhiqha.** - Alas de oro.

**Quta.** - Lago, laguna, mar.

**Q<sup>h</sup>uru.** - Bravío, riguroso, estricto. Malo, feroz, indómito, salvaje.

**Q'ap<sup>h</sup>a.** - Ágil, eficiente.

**Q'ila q'ila.** - Planta silvestre parecido al *tarwi*.

**Q'ipiña.** - Cargar un bulto o bebé a la espalda.

**Rutucha.** - Corte de cabello. Primer corte de cabello del niño.

**Sajama.** - Montaña, símbolo del departamento de Oruro ubicado en la provincia Sajama.

**Sank'ayu.** - Planta cactácea que crece en lugares altas o colinas.

**Sapi/sap<sup>h</sup>i.** - Raíz, órgano de las plantas que crece en dirección inversa al tallo e introducido a la tierra. Origen o linaje familiar.

**Saraña.** - Ir, caminar, avanzar.

**Sariri.** - El que va, viajero.

**Sarnaqäwi.** - Costumbre, tradición e historia de la comunidad. Conjunto de Cualidades, de usos, que forman el carácter distintivo de una persona o de una nación.

**Sart'a.** - Primera visita de los familiares del novio para pedir la mano de la novia.

**Sartayaña.** - Estimular, promover algo. Provocar algo para el logro de ciertos objetivos en beneficio común.

**Sata/yapu sata.** - Periodo de siembra de tubérculos (papa, oca, etc.) que comprende los meses de agosto a noviembre entre *nayra sata*, *taypi sata* y *qhipa sata*.

**Sataqa.** - Dotación de dos o tres surcos para que el huérfano o algún familiar se siembre con su semilla en el espacio cedido dentro la chacra.

**Säwinaka.** - Dichos, proverbios, refranes. Dicho sentencioso de carácter didáctico y moral.

**Sawuña.** - Tejer en telar.

**Sayaña.** - Estar parado. Propiedad que consta de casa y terrenos situados en los alrededores en las que habita una familia.

**Siku.** - Instrumento musical de viento fabricado de caña hueca que se toca solo en periodo seco.

**Sikuri.** - Conjunto de danza con instrumento de viento llamado siku que, se baila y se toca en época seca.

**Suchu usu.** - Enfermo de parálisis impedido para caminar. Esta enfermedad, según la creencia de los habitantes de las regiones del altiplano andino, es provocada por la profanación de sitios arqueológicos.

**Suma parlaña.** - Hablar con propiedad elegancia y destreza.

**Suri.** - Ñandú andino que se caracteriza por ser un ave corredora.

**Tata Sabaya.** - Montaña de una altura aproximada de 5430 msnm, volcán inactivo que se encuentra al norte del salar de Coipasa del departamento de Oruro y es considerado como uno de los mallkus y protectores de la región.

**Taqi.** - Todo, totalmente.

**Tarqa.** - Instrumento musical de viento hecho de madera o conjunto musical y danza que se baila y se toca únicamente en periodo de lluvia.

**Tata.** - Padre, señor. En los rituales se dirigen con dicho nombre a los seres sobrenaturales protectores masculinos.

**Tatala.** - Nombre asignado a las divinidades masculinas de las alturas, por ejemplo, a la lluvia por la fecundidad de la tierra.

**Tatal wanqña.** - Ceremonia ritual de llamada a la lluvia o esperar lluvia con preparativos, se realiza a fines del mes de noviembre (San Andrés) en lugares denominados calvarios.

**Tawaqu.** - Mujer joven y soltera.

**Tayka.** - Madre. Mujer de tercera edad.

**Taypi sata.** - Siembra del medio que comprende entre los meses de septiembre y octubre.

**Tiwula/lari/qamaqi.** - Mamífero carnívoro de la familia de los cánidos que atacan a las ovejas y a otros animales pequeños.

**Tikina.** - Nombre de una localidad de la provincia Manco Kapac del departamento de La Paz.

**Tukuña.** - Terminar, acabar. Aparentar, simular.

**Tunari.** - Montaña ubicada en el altiplano del departamento de Oruro, considerada como el *mallku* de la región.

**Tunupa.** - Montaña ubicada en la región del norte del salar de Uyuni entre las provincias Ladislao Cabrera y Daniel Campos y considerada como una divinidad femenina de la región.

**Tumpaña.** - Visitar, saludar, echarse de menos.

**Tuyu/tuju.** - Especie de conejillo silvestre.

**T<sup>h</sup>aya.** - Frío.

**T<sup>h</sup>uquña.** - Bailar.

**T'ula.** - Leña. Planta leñosa de fuego muy fuerte.

**Ukankaña.** - Permanecer, estar ahí.

**Uñjaña.** - Ver. Situar, observar.

**Uru.** - Día.

**Urpila.** - Paloma, pichón.

**Uraqi.** - Suelo, tierra, territorio, campo. Planeta en la que habitamos.

**Uywa.** - Especie animal doméstico o silvestre. Ganado.

**Uywa kirki.** - Canción a los animales que interpretan los pastores en la realización de sus actividades.

**Uywiri.** - El que cría. Ser protector local o regional, de la comunidad, familia y del hogar.

**Waki.** - Convenio de trabajo entre dos personas para beneficio común del propietario y el que cultiva la tierra.

**Wak'a.** - Roca, piedra o lugar especial empleada en ceremonias especiales.

**Walu.** - Nombre de un cerro ubicado en la provincia Ladislao Cabrera de Oruro.

**Wankara.** - Tambor o bombo, instrumento de percusión.

**Waña mara.** - Año seco en que existe escasa precipitación pluvial.

**Wara wara.** - Estrella. Astro luminoso.

**Warmi.** - Mujer, esposa.

**Wari.** - Vicuña.

**Wari punchu.** - Poncho tejido de lana de vicuña o de color vicuña.

**Waxt'a.** - Ofrenda, reglado que se realiza con libación para apagar la sed de los sobrenaturales y protectores.

**Waych'a.** - Nombre de una de las tantas variedades de papa.

**Wayllüma.** - Nombre de una localidad de la provincia Daniel Campos.

**Wayna.** - Varón joven y soltero.

**Wayna walu.** - Nombre de un cerro pequeño dotado de una inmensa vegetación de paja considerado como un ser protector de las comunidades que habitan en sus alrededores.

**Wich'u.** - Planta que crece en el altiplano y utilizado en el techado de casas.

**Wila.** - Sangre, rojo.

**Wilancha.** - Sacrificio sangriento que se hace en honor a la Pachamama o los Achachilas, en agradecimiento por los dones recibidos.

**Willka Kuti.** - Retorno del sol, año nuevo andino y amazónico.

**Willjta/q<sup>h</sup>antati.** - Amanecer. Madrugada. Comienzo de la aparición de una luz débil en el horizonte.

**Wisk<sup>h</sup>u.** - Abarca, calzado rústico de cuero de llama o de vaca.

**Yanapaña.** - Ayudar, contribuir, aportar.

**Yatiri.** - El que sabe. Especialista religioso y adivino. Persona con poderes, gracias a la energía del rayo y por otras circunstancias.

**Yapu llamayu.** - Periodo de cosecha, principalmente, de papa.

**Yapu qhulli.** - Periodo o época de rotura de la tierra para el cultivo.

**Yapu sata.** - Periodo o época de siembra, principalmente, papa.

**Yuqa.** - Hijo.

La presente edición se terminó de imprimir  
el mes de agosto de 2025, en los talleres de  
la imprenta EBLON  
Ciudad de La Paz



Dr. Ignacio Apaza Apaza. Licenciado en Lingüística e Idiomas de la Carrera de Lingüística e Idiomas. Diplomado en Educación Intercultural Bilingüe y en Educación Superior de la Universidad Mayor de San Andrés. Maestría en Lingüística Indoamericana realizado en México (D. F.) y Doctorado en Lingüística de la Universidad de Concepción, Chile.

Docente 'Emérito' de la Carrera de Lingüística e Idiomas, investigador y Director titular del Instituto de Estudios Bolivianos de la UMSA.

Condecoraciones: a) Mérito Docente por la Universidad Mayor de San Andrés, b) Mérito al Doctor por la Universidad de Concepción (Chile) y c) Años de Servicios a la Ciencia Lingüística por la Asamblea Plurinacional de Bolivia.

Principal impulsor en los estudios e investigaciones de las lenguas y culturas indígenas. Son numerosas sus publicaciones entre libros y artículos científicos en las áreas de investigación, sociolingüística, dialectología y lingüística cognitiva.

En la cosmovisión aymara la realidad se concibe en dos ámbitos: el medio natural y el mundo sobrenatural en el marco de respeto mutuo. Asimismo, las riquezas culturales del mundo andino son amplias y profundas que reflejan la historia, espiritualidad, conocimientos ancestrales y formas de vida ligadas a la naturaleza. Dentro de estas riquezas se encuentran los diversos géneros de canciones que son instrumentos poderosos para preservar la lengua y la cultura, además de acompañar diversas actividades sociales, rituales y festividades. Estos recursos culturales intangibles transmiten conocimientos y valores de generación en generación. Las expresiones musicales se dividen en dos grandes categorías: músicas del *awtipacha* y músicas del *jallupacha*. Al interior de las comunidades, las manifestaciones y expresiones musicales y las fiestas poseen singularidades propias según el lugar y los instrumentos musicales se relacionan con los periodos de tiempo, con actividades productivas y reproductivas.

