



PERÚ

Ministerio de Cultura

Dirección
Desconcentrada de Cultura
de Cusco



Gobierno del Perú



BICENTENARIO
DEL PERÚ
2021 - 2024



EL PINKUYLLU

MANUEL ARCE SOTELO

COLECCIÓN MÚSICA TRADICIONAL DE LA REGIÓN CUSCO

COLECCIÓN

MÚSICA TRADICIONAL DE LA REGIÓN CUSCO

DIRECCIÓN DESCONCENTRADA DE CULTURA DE CUSCO

PRESENTACIÓN

Música Tradicional de la Región Cusco, segunda entrega, continúa enriqueciendo no solo nuestro conocimiento del abundante repertorio musical de esta región sino que sigue informándonos acerca de importantes aspectos de la historia y cultura de ella. Las grabaciones de campo son acompañadas por fotografías, transcripciones, traducciones y rica información histórica y etnográfica. Todo este material hace posible conocer estas tradiciones más allá de una pura curiosidad coleccionista. Este conocimiento ciertamente colabora de manera crucial a incrementar el interés por la conservación, promoción y difusión de elementos culturales que por diversas presiones están en proceso de extinción.

Esta colección nos lleva en un viaje por diversos ambientes de la región del Cusco. Podemos apreciar características de prácticas festivas y rituales en ambientes rurales de Chumbivilcas y Espinar, evocar la música callejera que por muchos años dio un sonido característico a la ciudad capital, e insertarnos en el ambiente de las fiestas familiares y colectivas en la región a través de un enfoque en los orquestines. Continúa así de manera exitosa el esfuerzo de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco por contribuir a la necesaria tarea de documentación y difusión de nuestro acervo cultural. Sin duda, nos otorga un invaluable regalo que el público en general disfrutará.

Zoila S. Mendoza

Profesora Principal y Jefe del Departamento de Estudios Indígenas
de las Américas Universidad de California, Davis, Estados Unidos

EL PINKUYLLU

MANUEL ARCE SOTELO

COLECCIÓN MÚSICA TRADICIONAL DE LA REGIÓN CUSCO

INTRODUCCIÓN

El *pinkuyllu* es la flauta emblemática de las provincias altas de Cusco que se caracteriza por su gran tamaño, forma arqueada e irregular, el sonido misterioso y mágico que produce, pero sobre todo por la simbología ritual y cosmogónica que lo rodea.

En Espinar, el *pinkuyllu* es ejecutado principalmente en febrero, durante la estación de lluvias abundantes, época de carnaval, de bonanza y fertilidad general, tanto para los seres humanos como para los animales y los vegetales. Como instrumento “calendario” (es decir, asociado a ciertos periodos precisos del año [Martínez, 1994]), su relación con el ciclo agrícola confiere a su música un carácter eminentemente ritual.

Durante el mes de carnaval, esta flauta propicia también la formación y consolidación de parejas a través de las rondas y *qhashwas* entre los jóvenes solteros de ambos sexos. Estas performances se manifiestan particularmente en el colorido cortejo en forma de desafío verbal, musical y coreográfico (*tupay*) que nos presentan los *ch'ukus* (viriles personajes siempre acompañados de sus inseparables *pinkuyllus*) y las solteras.

A pesar de ser poco conocido fuera de las provincias altas, este aerófono juega un importante papel en el desarrollo del ciclo agrícola local. En efecto, en Espinar es por todos conocido el estrecho vínculo que mantiene el *pinkuyllu* con la madre naturaleza por su capacidad de “atraer la lluvia”. El entender esta relación directa de causa y efecto, nos ayudará a comprender mejor la importancia ritual conferida a este instrumento por las comunidades esencialmente agropecuarias de esta región de Cusco.

Además de su significado ritual en la época de lluvia y su presencia en importantes ceremonias en relación a la marcación del ganado y al ciclo agrícola de la papa, el *pinkuyllu* es el instrumento emblemático del *chiaraje* y otras batallas rituales. A través de estos enfrentamientos propiciatorios, las comunidades campesinas hacen una ofrenda de sangre a la *Pachamama* a fin de obtener un buen año agrícola.

Diferentes aerófonos presentes en el Perú y en otros países andinos pertenecen a la misma familia de la flauta de nuestro estudio (flauta de pico), con apelaciones similares como *pingollo*, *pinkillo*, *pincullo*, *pincollo*, etc. (Bolaños *et al.*, 1978). Pero solo el *pinkuyllu* de Espinar y de otras provincias altoandinas como Canas o Chumbivilcas posee las características y connotaciones rituales, así como la forma y el modo de fabricación particular que expondremos a continuación.

En el marco de un doctorado en Etnomusicología en Francia, el 2006 me aboqué al estudio del *pinkuyllu*, simultáneamente a otros trabajos centrados en tradiciones musicales en vías de extinción del Cusco. El 2009 presenté un dossier sobre esta flauta emblemática de las provincias altas al Instituto Nacional de Cultura (INC), gracias al cual el *pinkuyllu* fue reconocido el 27 de septiembre del 2010 como “Patrimonio Cultural de la Nación” por Resolución Directoral Nacional N° 2081/INC.

El presente trabajo sobre este aerófono está centrado principalmente en el *pinkuyllu* de la provincia de Espinar, complementado y actualizado con el trabajo de campo llevado a cabo el 2016 por un equipo de investigación conformado bajo los auspicios de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco.

Manuel Arce Sotelo, 2016.



Rondas y competencias coreográficas entre solteros y solteras. Espinar, 2010.

FLAUTA RITUAL DE LAS PROVINCIAS ALTAS

En los Andes, el carnaval coincide con la época de lluvias y con la maduración y el florecimiento de las plantas en febrero. Esta etapa del ciclo agrícola es decisiva para las comunidades agrarias de Espinar. Por ejemplo, se sabe que el éxito de la siembra de la papa en el mes de septiembre dependerá casi exclusivamente del volumen pluviométrico durante la época de lluvias.

Como es el caso de diferentes tradiciones andinas confrontadas con la modernidad y la globalización, en la actualidad, los jóvenes se interesan cada vez menos en aprender a tocar este aerófono, lo que trajo como consecuencia que los artesanos que lo fabricaban no hayan formado más discípulos en la elaboración de esta flauta ritual. Por esta razón, los intérpretes cuidan celosamente sus instrumentos y resulta muy difícil encontrar uno que esté en venta. La gran mayoría de estas flautas son muy antiguas, heredadas de parientes que a su vez las han heredado de sus ancestros.

El *pinkuyllu* es un aerófono de la familia de las flautas de pico; es decir, aquellas flautas con canal de insuflación interno (del tipo de la flauta dulce). Pero esta flauta de Espinar se caracteriza por su enorme tamaño, su forma arqueada y sinuosa, así como por su particular fabricación.

En el proceso de construcción de los *pinkuyllos*, se utiliza la madera de diferentes árboles locales como el *huarango* (*Acacia machranta*), el *huananhuay* (*Prosopis horrida*) el *queshuar* (*Buddleia longifolia*) [Bolaños *et al.*, 1978]. Luego de cortar una rama del tamaño adecuado (entre 1 m y 1 m 20 cm), esta es partida en toda su longitud de manera que se obtengan dos mitades más o menos iguales. Enseguida se vacía el interior de las dos mitades con un cuchillo especial hasta que adquieran forma semicircular para luego unir las con nervios del cuello de la llama (*h'anko*). Este material orgánico tiene la particularidad de ser muy flexible y maleable cuando está fresco y, por el contrario, tornarse muy duro y firme cuando seca, lo que contribuye a unir firmemente las dos mitades vaciadas de la rama en cuestión.

Luego se procede a socavar los orificios y la embocadura con el canal de insuflación. Este se talla en uno de los extremos del *pinkuyllu*, haciéndole un corte e introduciendo un tarugo de madera llamado *qallu* (lengua). Un pequeño espacio entre el *qallu* y la parte superior de la flauta constituye el punto del soplado llamado pico. Durante su ejecución, el intérprete introduce el pico del instrumento en su boca. La corriente de aire es entonces dirigida hacia una ventana rectangular afilada que corta el aire y produce el sonido.

El *pinkuyllu*, además, presenta en su estructura seis orificios, aunque durante la ejecución se utilizan solo cuatro de ellos. El tamaño excepcional de esta flauta no permite alcanzar los dos últimos, ubicados al lado opuesto de la embocadura; ni siquiera con los brazos y los dedos estirados en su máxima extensión.

Según los intérpretes, los dos orificios que no se utilizan sirven para afinar el instrumento. Para esto, basta con taparlos parcialmente con un pequeño lazo que se amarra alrededor del cuerpo de la flauta. Para cambiar la afinación, se mueve la posición del lazo, cambiando así la altura del sonido emitido.

Estos dos orificios son llamados justamente “orificios de afinación” por el etnomusicólogo Parejo-Coudert en su artículo “El *pinkuyllu* de las provincias altas de Cusco” (2001, p. 222).

La performance se realiza al unísono o a la octava, en pequeñas formaciones de dos o tres flautistas, los cuales deben buscar su “pareja de afinación” antes de poder tocar juntos. La forma de cambiar la altura del sonido descrita anteriormente, facilita que los músicos afinen entre ellos, ya que los *pinkuyllus* son de alturas muy variadas debido a su fabricación artesanal.



Pinkuyllu, nótese el desgaste de los cuatro primeros orificios. Espinar, 2008.



Técnica para soplar por la embocadura. Espinar, 2010.

Sin embargo, cabe señalar que la afinación buscada es relativa y se inscribe en la estética andina de otros conjuntos de aerófonos, muy lejos de la estética occidental cuyo objetivo final es lograr una afinación perfecta entre todos los instrumentos. Contrariamente a este ideal, André Gérard ha constatado en músicos bolivianos que los unísonos y las octavas justas serían contrarios a la estética andina (2007, p.19). Ejemplo de esto son los ensambles o tropas de *siku*, donde los músicos buscan justamente una “pérdida de consonancia”, así como inflexiones “caóticas”.

Esta explicación de los intérpretes, sobre la función los dos orificios afinadores, plantea ciertas interrogantes sobre cuestiones acústicas en relación a otras características organológicas que los actuales ejecutantes de *pinkuyllu* no saben quizás especificar. En efecto, este aerófono posee también un minúsculo orificio lateral en forma de triángulo situado al lado opuesto de la embocadura, cuya utilidad no nos ha podido explicar ningún músico. Sin embargo, ellos están convencidos que este pequeño orificio lateral es indispensable, porque si no el *pinkuyllu* “no suena”.

Estos orificios, que los flautistas de Espinar no utilizan durante la performance, podrían ser los equivalentes a los “falsos” de las flautas *pinkillo* de Bolivia, que pertenecen a la misma familia organológica que el *pinkuyllu* de Cusco. El etnomusicólogo Gérard Borrás ha consignado también la utilización de estos “falsos” en la *tarka* de Bolivia (Borrás, 2010, p. 47), instrumento de madera o caña con embocadura y canal de insuflación, al igual que el *pinkuyllu* y el *pinkillo*.

En un estudio acústico inédito, Arnaud Gérard considera que los “falsos” del *pinkillo* de los Tarabuco y del norte de Potosí sirven para determinar la altura, el timbre e influyen asimismo en la definición acústica del instrumento, ya que poseen sus propias resonancias. Se trata de “orificios de armonía” existentes en aerófonos occidentales como la flauta pífano, cuyos orificios no son utilizados por el instrumentista durante su ejecución y se ubican justamente al lado opuesto de la embocadura, permitiendo así regular la afinación y el timbre del instrumento. Es una técnica que se utilizaba para afinar los antiguos tubos de órgano (Gérard, s.f.).

La práctica calendaria de instrumentos andinos ha sido ampliamente estudiada anteriormente. Tenemos así el “Calendario Musical” de los *J'alqa* de Bolivia cuya ejecución musical está reservada a la flauta *thurumi*, el clarinete *erqe* y el laúd *jatun* charango, según las fiestas o épocas precisas del año (Martínez R., 1994).

En el caso del *pinkuyllu* de Espinar, aparte de su práctica calendaria y el hecho de “que atraiga la lluvia”, los intérpretes aseguran que no puede tener una buena sonoridad en época seca. Ellos explican que los cambios de sonoridad según las estaciones, tienen relación directa con la forma particular de confección del instrumento y el clima. Durante la época de lluvias, la humedad hace que la madera del *pinkuyllu* se dilate, de manera que los dos intersticios que recorren toda la longitud del instrumento se cierran herméticamente. Esto impide el más mínimo escape de aire a través de las uniones al momento de soplar por la embocadura y tiene así repercusiones directas sobre el timbre, volumen y uniforme sonoridad que emite el *pinkuyllu* durante el mes de carnaval. Este fenómeno no se produce en la época seca y el *hank'o* que une las dos partes de la rama no es suficiente para realizar perfectamente esta unión durante este periodo. Además, en febrero, antes de tocar, los intérpretes aceleran este proceso de dilatación de la madera introduciendo alcohol o cerveza por los orificios del *pinkuyllu*, a fin de “animarlo” o “emborracharlo”, porque es solamente así que “suena bien”.

Sin embargo, esta explicación sobre la sonoridad del *pinkuyllu* de Espinar podría entrar en contradicción con aquella formulada por los intérpretes de *pinkullu* de Bolivia. En efecto, a pesar que este aerófono esté fabricado en una sola pieza (en bambú amazónico [*toqroro*], en caña de los valles andinos [*soqosa*] o en madera [Gérard, 2010, p. 70]), también necesita ser revitalizado “haciéndolo beber” agua o chicha (Arnold, 1992, p. 61; Stobart, 1996, p. 422 y 2010a, p. 29).

Lo que es evidente es que la humedad y la época de lluvias influyen en la sonoridad de estos aerófonos, sean estos confeccionados uniendo dos mitades de madera (como el *pinkuyllu*) o en una sola pieza (como el *pinkillo*).

Esta relación entre el *pinkuyllu*, la humedad y la época de lluvias ha sido claramente establecida anteriormente por Henry Stobart y el *pinkillu* de Bolivia. También reconocido por “llamar” o “atraer la lluvia” (Harris, 1983, p. 144), Stobart nos explica que la práctica del *pinkillu* comienza en noviembre con la festividad de Todos los Santos y termina en el carnaval (1996, p. 415-417). Las poblaciones aymaras estudiadas por Stobart atribuyen también a la *kitära* (cordófono local de la familia del laúd) el poder de atraer las nubes y la lluvia.

Así se explica la circulación cosmológica del agua por los efectos directos de los instrumentos musicales “que atraen la lluvia” (*ibid*: p. 416; Stobart, 2010b, p. 201), entre los cuales figuran asimismo otros aerófonos de Bolivia como el *erke* o la *anata* (Martínez Fernández, 2010, p. 298-299).



Posición característica de intérpretes de *pinkuyllu*. Espinar, 2010.



Ch'uku y soltera en Carnaval. Espinar, 2010.

LAS FUENTES COLONIALES

A pesar que el *pinkuyllu* actual es considerado como un instrumento tradicional característico de las provincias altas de Cusco, diferentes apelativos y grafías similares de otros aerófonos andinos pueden crear confusión y hasta dudas sobre su origen.

En uno de los dibujos de la *Corónica y Buen Gobierno* de Guaman Poma de Ayala (1936 [1615?]) podemos leer: “*Canciones i mucica, araui, pincollo, uanca*”. Esta ilustración nos muestra a dos músicos ejecutando flautas verticales pequeñas que nos recuerdan más bien a los *pinkillu* en vigencia actualmente en las regiones altiplánicas del lago Titicaca y en Bolivia (Stobart, 1996; Bellenger, 2007) y no a la talla o la forma alargada y sinuosa característica del *pinkuyllu* de Espinar y las provincias altoandinas de Cusco.

En otros pasajes de su crónica, Poma de Ayala menciona otros aerófonos y entre ellos la flauta *pingollo*. Pero en realidad el término “*pingollo*” era utilizado por los españoles y cronistas de la Colonia temprana como un término genérico para referirse a la flauta vertical. Tenemos así la definición de González Holguín sobre el *pinculu* en su diccionario de quechua: “todo género de flauta” (1901 [1608]), definición muy parecida a aquella utilizada por Santo Tomás en su *Lexicon* (1951 [1560]) o diccionario quechua.

Esta apelación genérica para referirse a la flauta vertical, no nos aclara por lo tanto si el instrumento mencionado por las crónicas españolas se refiere precisamente a la flauta ritual de nuestro estudio. Los cronistas comparan el *pingollo* de la Colonia con instrumentos similares europeos y no mencionan su forma particular y enorme talla, características organológicas poco comunes que difícilmente hubieran pasado desapercibidas. Así, en su *Vocabulario de la lengua aymara* (*op.cit.*), Ludovico Bertonio al referirse al *pincollo* lo define como “flauta de hueso que utilizan los indios,

y otros que vienen de Castilla” (1984 [1612]). Por otro lado, Bernabé Cobo, en su *Historia del Nuevo Mundo* (1985 [1653]), nos aclara que el “*pincollo*” es una flauta de timbre agudo semejante al pífano (especie de flautín) español.

En todo caso, en la actualidad tenemos diferentes flautas verticales de la misma familia del *pinkuyllu* que nos ocupa. Estos aerófonos los encontramos diseminados en otras regiones de Perú y en países andinos como Ecuador, Chile, Bolivia y los Andes argentinos (según Stobart, 1988, citado por Parejo Coudert, 2001). Estas flautas son conocidas bajo diferentes apelaciones como *pincullo*, *pincollo*, *pinquillo*, *pinkillo* y también en Bolivia como *charkas*, *ch'utus*, *mukululus* o *rollano* (Parejo-Coudert, *op. cit.*). Pueden tener diferentes tamaños, pero son marcadamente más pequeños y de forma más regular que el *pinkuyllu* de las provincias altas cusqueñas. Según investigaciones que realizamos anteriormente en Ayacucho, podemos incluso mencionar una flauta travesa denominada *pinkullo* en el valle del Pampamarca (Arce Sotelo, 2005 y 2007), similar al *pito* de Cusco que antaño animaba fiestas y matrimonios en las recordadas “bandas de guerra”.

Otros *pinkuyllus* más afines con aquel de Espinar y Canas es el *charol pinkuyllu* de Chumbivilcas, aunque ligeramente de talla menor. También tenemos el *pinkuyllu* del norte del departamento de Arequipa (provincia de Caylloma, fronteriza con Espinar), presente en el mes de febrero durante diversas actividades realizadas en relación a la reproducción del ganado y las primeras cosechas en el valle del Colca (Ráez, 1998 y 2002). Pero entre todos estos tipos y tamaños de *pinkuyllu*, es la flauta ritual de Espinar, Canas y Chumbivilcas la que sobresale tanto por el significado ritual inherente a este instrumento calendario, así como por su talla y su forma arqueada, que hacen de él uno de los aerófonos más grandes y únicos en su género. Inclusive, estas características particulares han dado lugar a que el *pinkuyllu* de las provincias altas de Cusco sea declarado Patrimonio Cultural de la Nación el año 2010.

Cabe recalcar que, entre los diferentes aerófonos encontrados en restos arqueológicos precolombinos, no se han hallado hasta el momento flautas de la familia de las flautas de pico. Este hecho nos podría llevar a deducir que el *pinkuyllu* sería un ejemplo más del encuentro de la cultura española y la indígena, tal como lo sugieren ciertas teorías que asimilan al *pinkuyllu* con la flauta dulce europea de la cual habría asimilado el canal de insuflación y otras características organológicas (Romero, 2002, p. 28; Parejo-Coudert, *op. cit.*, p. 216). Como lo hemos señalado anteriormente, algunos cronistas del siglo XVII habían sugerido ya esta posibilidad (*cf. supra* Bertonio y Cobo) en relación a las flautas descritas en la Colonia temprana. Además, ninguno de estos cronistas describe algún aerófono nativo con las características organológicas poco comunes que posee el *pinkuyllu* altoandino.

Sin embargo, debemos considerar la posibilidad de futuros descubrimientos arqueológicos que podrían darnos nuevas pistas sobre el origen del *pinkuyllu*. Por ejemplo, en 1999 se descubrió en el sitio de Caral (al norte de Lima) 32 flautas que datan de hace 2500 años, por lo cual se les considera como “el conjunto musical más antiguo de América” (Shady, 1999). Una característica organológica muy interesante de estos aerófonos es que poseen un único orificio situado al medio del instrumento a manera de embocadura. Al fondo de este orificio se encuentra un tabique de arcilla que sirve como regulador del aire, dirigiendo el sople del instrumentista por las dos salidas laterales.

En este sentido, es interesante señalar asimismo la existencia de flautas con canal de insuflación en la selva peruana, cuyo origen podría ser anterior a la llegada de los españoles y por lo tanto podría tratarse de instrumentos autóctonos. Entre estas flautas tenemos el *pochina*, el *shocante* o el *pijuano*, entre otras flautas de pico en uso en la Amazonia (Bolaños *et al.*, *op. cit.*). También se ha señalado la existencia de una flauta de los indios Kayamura del Alto Xingú, aerófono cuya construcción es similar a la del *pinkuyllu*, o sea partiendo una rama en toda su longitud, para variarla y luego unir las dos partes (según Izikowitz, 1934, citado por Parejo-Coudert, 2001).

Teniendo en cuenta la relación ancestral que siempre ha existido entre la Amazonia y los Andes, a pesar de sus numerosas rupturas (Saignes, 1985), el origen del *pinkuyllu* debe continuar siendo estudiado y ampliado.

Independientemente de sus orígenes, podemos considerar que, por su construcción, su significado propiciatorio, su práctica calendaria, los rituales que lo rodean y en los que participa, su incidencia en la vida de los hombres y el ciclo agropecuario, su afinación, forma, tamaño, etc., esta flauta es un instrumento emblemático de las provincias altas de Cusco. Así como el violín (Arce Sotelo, 2006), el arpa o el toro, traídos del Viejo Mundo, el *pinkuyllu* ha adquirido también a través de los siglos sus propias características andinas, pudiendo ser entonces considerado en la actualidad como un verdadero “modelo de autoctonía” (Molinié, 2003).

CANCIONES I MUCICA ARAVI PICOLO VANCA



Guaman Poma de Ayala. *Canciones i mucica, aravi, pincollo, uanca*. Cusco, 1615.



Ch'ukus y solteras en Carnaval. Espinar, 2010.

CALENDARIO RITUAL

Según lo expuesto, podemos entonces considerar que existe una verdadera complementariedad entre el *pinkuyllu* y la lluvia. Esta última influye en el sonido del aerófono y este, a su vez, la atrae en una suerte de complementariedad músico-climática de la cual las comunidades agrarias son las principales beneficiarias.

Esta correlación se manifiesta sobre todo en el hecho de que, fuera de la época de lluvias, el *pinkuyllu* es guardado en un rincón de las casas de los intérpretes altoandinos. Pero desde hace algunos años esta práctica calendaria comienza a ser menos estricta. Así, hacia finales de junio, o sea en plena época seca, la Municipalidad de Espinar organiza uno de los más grandes festivales de música y danza de la región: el festival de K'anamarca que se lleva a cabo en la gran explanada situada delante de los restos arqueológicos precolombinos del mismo nombre. En este festival se presentan numerosos conjuntos de músicos de Espinar y de las provincias vecinas, así como pequeñas formaciones conformadas por dos o tres intérpretes de *pinkuyllu* de diferentes comunidades de Coporaque.

La práctica tradicional del *pinkuyllu* se lleva a cabo en Espinar desde comienzos de diciembre hasta comienzos de marzo, dependiendo de las fechas móviles del mes de Carnaval. Por otro lado, se señala su presencia en Canas desde el mes de noviembre (Parejo-Coudert, *op. cit.*). O sea que su práctica en las provincias altas se extiende a toda la época de lluvias, que abarca los meses de noviembre a marzo.

El *pinkuyllu* aparece con las diferentes batallas rituales que se llevan a cabo en Cusco de diciembre a febrero. En estas batallas se enfrentan comunidades reunidas en dos coaliciones bien definidas lanzándose piedras por medio de hondas (*warak'as*). Los heridos y muertos resultantes de estas contiendas son considerados como ofrendas de sangre a las divinidades telúricas para el buen desarrollo del ciclo agrícola.



Ch'uku y su inseparable *pinkuyllu*. Espinar, 2010.

Existen en Cusco diferentes batallas rituales, siendo las más conocidas la de Toqto y sobre todo la de Chiaraje (Arce Sotelo, 2008). El *pinkuyllu* es ejecutado en la retaguardia del campo de batalla, lugar conocido como la *qhashwana pata* (“lugar donde se canta y baila”), juntamente con las rondas y *qhashwas* de las mujeres que dan valor a los combatientes. Este repertorio vocal difiere de las *qhashwas* de enamoramiento que serán cantadas semanas después durante el carnaval.

Durante la semana de Compadres (primera semana de febrero) se lleva a cabo la marcación ritual del ganado: ovejas, vacas, llamas y caballos. Estos animales son los personajes principales de estos rituales del mes de carnaval, donde todos los seres vivientes hacen parte integrante de la fiesta y de la formación de parejas. Además de ponerles cintas multicolores en las orejas para marcar su pertenencia, esta ceremonia se acompaña de “casamientos” entre animales. Veremos más adelante que existe un repertorio de *pinkuyllu* específico a cada uno de los diferentes tipos de ganado.

Es interesante resaltar que durante la marcación de ganado en Canas conocida como *challakuy* (Gorbak *et al.*, 1962) o *señalakuy* (Parejo-Coudert, *op. cit.*), además de su presencia musical, el *pinkuyllu* figura en el vocabulario de diferentes implementos rituales. Por ejemplo, en las “mesas rituales” hay pequeñas figuras de plomo que representan este instrumento: el *qori pinkuyllu* (“*pinkuyllu* de oro”) y el *golqe pinkuyllu* (“*pinkuyllu* de plata”). Asimismo, los cigarros utilizados por el *paqo* (“sacerdote ritual”) son llamados *misti pinkuyllu* (Gilt Contreras, 1955, citado por Parejo-Coudert, *op. cit.*). La marcación comienza la Semana de Compadres y puede extenderse a la semana siguiente, la semana de Comadres (segunda semana de febrero), dependiendo del calendario ritual de las familias.

Una figura emblemática del mes de carnaval en general es el *ch'uku*. Se trata de un personaje impresionante y majestuoso que aparece montado en su caballo, siempre acompañado de su inseparable *pinkuyllu*, del cual es un eximio e infatigable intérprete. Su característica vestimenta está compuesta de enormes adornos de lana roja (a modo de falda que cubre todo el cuerpo hasta

la cabeza) representando a las alpacas machos, calzando además unas largas botas con espuelas. En este periodo el *ch'uku* recorre los campos a pie o a caballo, y visita las casas donde ve una columna de humo que se eleve, señal de ritual y de fiesta. Este personaje es muy bien recibido por las familias y deleita a la concurrencia con su baile, sus gracias y su destreza con el *pinkuyllu*.

También son muy amenas las coloridas competencias verbales y de danza conocidas como *tupay* (o *satirakuy* en Canas) en las que se enfrasan un *ch'uku* y una *soltera*. Se trata de un desafío musical cantado que termina generalmente cuando uno de los dos llega a dominar y echar al otro por los suelos, simulando furtivamente el acto sexual. Estos juegos amorosos se han organizado ahora como verdaderos concursos entre parejas de *ch'ukus* y *solteras* de diferentes comunidades, los cuales se llevan a cabo en Espinar, principalmente el sábado de la Semana de Comadres: son los populares *Ch'aka Sábado*, que en Coporaque se realizan en los alrededores de puentes coloniales como Machu Puente y Q'ero Puente, y también cerca al puente Cañipia a la entrada de Yauri.

Estas manifestaciones giran en torno a la relación que existe entre el *pinkuyllu* y el principio de fecundidad/fertilidad, “abarcando la fecundidad de los animales de las manadas y la fecundidad humana, así como la fertilidad de la tierra” (Parejo-Coudert, *op.cit.*: 256). En la provincia de Canas, la habilidad de tocar este instrumento está directamente relacionada con la potencia sexual: un buen flautista es llamado *kallpayoc* (“apto para procrear”), el ser capaz de tocar bien esta inmensa flauta, así como tener el aliento necesario para lograrlo, constituyen pruebas irrefutables de virilidad (Parejo-Coudert, *op.cit.*).

Durante la semana de carnaval (luego de la semana de compadres) se lleva a cabo uno de los rituales más importantes del ciclo de la papa: se trata del *sawasira* o ceremonia a la papa nueva. El martes de carnaval o “martes juego”, en las zonas “paperas” de Coporaque (Espinar), los propietarios se dirigen a sus parcelas para desenterrar algunas plantas de papa a fin de verificar el buen desarrollo de los jóvenes tubérculos (las “papas nuevas”). El *pinkuyllu* acompaña el canto de las mujeres durante este “escarbe ritual”.

Todas estas ceremonias agropecuarias están precedidas de su respectiva *ch'allaska* o pago a la tierra, en forma de mesas rituales con diferentes implementos (grasa animal, coca, harina de maíz, flores, etc.) que luego se queman. Es por lo tanto fácil ubicar a las familias que realizan el *sawasira* el “martes juego” a causa de las columnas de humo que se elevan desde sus parcelas y que se pueden percibir a grandes distancias.

Finalizado el ritual del *sawasira*, las familias llevarán algunas “papas nuevas” al *arariwa*, quien es la persona encargada de vigilar y defender los sembríos contra la granizada, la cual puede destruir los campos de cultivo en cuestión de minutos. El *arariwa* aleja al granizo a través de diferentes acciones y conjuros mágico-religiosos que realiza desde una colina dirigiéndose al cielo y a la naturaleza. Las familias ofrecen entonces sus mejores *qhashwas* al *arariwa* en señal de agradecimiento, siempre acompañadas por el *pinkuyllu*.



Sawasira o ritual a la “papa nueva” en Apachaco. Espinar, 2009.



Ch'allaska o pago a la tierra. Espinar, 2009.

MES	FECHA	FESTIVIDAD
Diciembre	08: Inmaculada Concepción	Batalla de Toqto
Enero	20: San Sebastián	Batalla de Chiaraje
Febrero	<p>Semana de Compadres</p> <p>Semana de Comadres</p> <p>Semana de Carnaval</p>	<p>Performances y rondas de solteros y solteras</p> <p><i>Ch'allaska</i> y diferentes ofrendas rituales</p> <p>Marcación de ganado o <i>t'inkachi</i></p> <p>"<i>Ch'aka Sábado</i>": Danzas y <i>qhashwas</i></p> <p><i>Tupay</i> entre <i>ch'ukus</i> y solteras: Cortejo y formación de parejas</p> <p>"Martes juego" o <i>sawasira</i>: Ritual a la "papa nueva"</p> <p>Danzas y <i>qhashwas</i> para el <i>arariwa</i></p>



Personal del equipo de investigación rodeando a cantantes de *ghashwas* e intérpretes de *pinkuyllu*. Espinar, 2016.

EL CALENDARIO RITUAL DEL PINKUYLLU

Repertorio

A partir de lo expuesto anteriormente, podríamos clasificar el repertorio de *qhashwas* del *pinkuyllu* en tres tipos:

1. Guerreras: *qhashwas* y melodías de las batallas rituales.
2. Rituales: *qhashwas* para la marcación del ganado y los rituales agrícolas.
3. Profanas: *qhashwas*, rondas y cantos de enamoramiento.

Sin embargo, esta división no es estricta ni excluyente ya que existe una interrelación constante entre estos tres tipos de melodías. Para ilustrar esta última característica, comencemos por el repertorio guerrero. La melodía ejecutada por el *pinkuyllu* se caracteriza por su ritmo ternario (tres tiempos por pulsación), pulsación característica de las *qhashwas* en general ejecutadas por este aerófono.

Durante las batallas rituales, esta flauta “épica” (Arguedas, 1985 [1948]) produce así una música de carácter “belicoso” (Barrionuevo, 1968), “guerrero” (Gilt Contreras, 1966), que “asusta al enemigo” (Gorbak *et alt.*, *op. cit.*) y “provoca miedo y hasta espanto” (Parejo-Coudert, *op. cit.*). Estas características son realizadas durante las batallas rituales por los versos de las *qhashwas* cantadas por las mujeres en la retaguardia de cada coalición para dar valor e incitar a sus guerreros para que entren y participen sin miedo en la confrontación, como lo muestra esta estrofa que hemos recogido durante la batalla de Tocto el 2006:

*Amas wayqiy manchankichu
rumi chikchi chayaqtimpas
yawar mayu paraqtimpas*

*No tengas miedo hermanito,
ni aunque caiga una lluvia de piedras,
ni aunque llueva un río de sangre*

Se considera que estas batallas son el prelude del carnaval de febrero (Bernand, 1991, citada por Parejo-Coudert, 2001) y que los jóvenes van y participan en estos enfrentamientos rituales para “traer” el carnaval a sus comunidades respectivas. Inclusive se dice que el Carnaval llega el 20 de enero (día de la batalla de Chiaraje) bajo la forma de un jinete sobre un caballo blanco (Cama Tito, 2007, p. 85). Esta descripción nos lleva a asociarla indefectiblemente con el personaje del *chuku*, quien hace su aparición días después en Canas y al norte de Espinar como venido directamente del Chiaraje: montado sobre un caballo y con su inseparable *pinkuyllu*.

En el repertorio de Carnaval hallamos músicas ejecutadas durante la marcación del ganado (*t'inkachi* o *señalakuy*). Antes se hacía esta marcación grabando las letras iniciales del dueño sobre la piel del animal con un hierro al rojo vivo; pero en la actualidad el *t'inkachi* se realiza haciendo un agujero en la oreja y atravesándola de cintas, cuya mezcla y variedad de colores indican la identidad del dueño. Existe una melodía específica para cada animal y, como sucede con la melodía de las batallas rituales, la variedad está dada por las diferentes letras que acompañan estas músicas que se repiten en cada estrofa.

Entre las diferentes melodías del *t'inkachi* tenemos aquella dirigida a la oveja (*chita t'inkay*), la vaca (*waka t'inkay*), la llama macho (*machu t'inkay*) y llama hembra (*china t'inkay*). Dependiendo de las regiones, pueden existir otras melodías: por ejemplo la melodía del caballo (*kalakayo t'inkay*) no la encontramos en Coporaque, mas sí en Pichigua y Alto Pichigua, ya que la crianza de este equino está mayormente desarrollada en estos distritos del norte de Espinar.

El *sawasira* o ritual a la “papa nueva” se desarrolla en un ambiente donde se mezcla la fiesta y las ofrendas. Las mujeres y los hombres llegan a sus parcelas con las caras pintadas con talco y serpentinas al cuello, además de banderas blancas llevadas por las jóvenes; enseguida las parcelas son delimitadas con serpentinas multicolores. Después de hacer ofrendas a las divinidades en una mesa ritual, se procede a encender una hoguera; parte de ella es llevada al medio del campo y el humo que se eleva al cielo (*qushñichiy*) indica que el *sawasira* ha comenzado y se procede entonces al “desentierro ritual”. Al

sacar las “papas nuevas” para verificar su crecimiento, el *pinkuyllu* acompaña el canto de las mujeres, quienes hablan a los pequeños tubérculos en formación como a sus hijos.

Este ritual sirve para controlar el desarrollo de las papas plantadas en septiembre. Es entonces que, con gran alegría y orgullo, se desentieran algunas plantas para observar el tamaño y comprobar la ausencia de enfermedades en toda la parcela. En un ambiente de fiesta, las “papas nuevas” son mostradas como trofeos ya que auguran una buena cosecha para el mes de mayo.

El repertorio profano está representado principalmente por el *tupay* o baile entre el *ch'uku* y la *soltera*. Durante el *Ch'aka Sábado*, asistimos a verdaderos concursos entre diferentes comunidades de Espinar, que se desafían entre ellas a través de sus respectivas parejas de *ch'ukus* y *solteras*. Se trata de un verdadero duelo cantado, muchas veces improvisado, donde el público premia con aplausos a las repuestas más ingeniosas, cuyas alusiones sexuales van subiendo cada vez más de tono.

En Canas, el *tupay* es conocido como el *satiracuy* y el *ch'uku* y la *soltera* se enfrascan en un duelo verbal con evidentes connotaciones eróticas:

- *Hombre:*

<i>Akichus viday apakullayki</i>	<i>¿Para qué, mi vida, te voy a llevar?</i>
<i>Akichus viday suwakullayki</i>	<i>¿Para qué, mi vida, te voy a raptar</i>
<i>Kaballuchaypa angaschallampi</i>	<i>y sobre la grupa de mi caballo te voy a llevar?</i>

- *Mujer:*

<i>A vir vidita, atillaspaqa</i>	<i>A ver, vidita, de lo que eres realmente capaz</i>
	<i>[sexualmente]</i>
<i>A vir vidita, balillaspaqa</i>	<i>¡A ver, vidita, lo que vales realmente!</i>

• *Hombre:*

*Ima manalla atiyñallataq
Qhasu t'irita q'esalla yawar*

*¿Cómo no seré yo capaz [de poseerte]?
¿Costura rota, herida sangrienta?*

• *Mujer:*

*Paqtataq viday, chawpi ñantapi
P'isi tatawa!
Paqtataq viday, chawpi kuishtapi
P'isitatawa!*

*Cuidado, mi vida, al medio del camino
¡Hombre sin virilidad!
Cuidado, mi vida, al medio de la cuesta
¡Hombre impotente!*

• *Hombre:*

*Maymantañasaq p'isi tatayman
Imantañasa fracasashayman!*

*Vas a ver si soy un hombre sin virilidad
¡Vas a comprender a partir de este fracaso! (...)*

(Parejo-Coudert, *op. cit.*: 242-243)

Cabe señalar que las batallas rituales son también conocidas como *tupay* (“toparse con alguien”).

A lo largo de todo el mes de febrero, jóvenes de ambos sexos de diferentes comunidades de Coporaque se reúnen en conjuntos de 20 a 30 personas y recorren las calles y plazas de los poblados. Estos conjuntos realizan performances competitivas, coreográficas y vocales en forma de rondas y cantos *qhashwas* (interpretadas por las solteras), acompañadas con melodías de *pinkuyllus* (interpretadas por los solteros) que constituyen el repertorio de seducción.

Una de las melodías más conocidas en esta época de Carnaval es el *tuytunki*, interpretada tanto en Espinar como en otras provincias, con sus respectivas variantes estilísticas locales. Se trata de una

canción triste y hasta trágica ya que nos describe la desaparición de una pareja en las aguas de un lago donde lo único que queda de ella son sus pertenencias flotando. Termina en un tono alegre, como si el Carnaval y el espíritu de fiesta y *pukllay* de la época de lluvias hicieran olvidar todos estos acontecimientos:

*Tuytunki tuytunki
Lamar quchapi tuytunki
Manas imapas kanñachu
Phalikallanñas tuytusian
Manas imapas kanñachu
Ch'uqutullanñas tuytusian*

*Flotando, flotando,
en una gran laguna flotando
Ya no hay nada
solo su falda está flotando
Ya no hay nada
solo su sombrero está flotando*

*Hamunkis hamunkis
Qucha urillaq kantuna
Patucha hina tuytuspa
Wallata hina tuytuspa*

*Ven, ven
por la orilla de la laguna,
nadando como un patito
nadando como una wallata.*

*Ripunis pasanis
Karullaqtatas pasan
Carnavalpiña tupasun
Carnavalpiña pukllasun*

*Me voy, ya me estoy yendo
a un pueblo lejano.
En carnaval nos vamos a encontrar,
en carnaval vamos a jugar.*

(Versión recogida en Yauri el 2009)

Así, entre música, cantos de seducción y danzas competitivas, durante el Carnaval se forman parejas entre los jóvenes solteros al son del *pinkuyllu*, aerófono que ha llegado a ser considerado como una “metáfora del sexo masculino” (Parejo-Coudert, *op. cit.*: 253).

Es importante recalcar las principales características presentes en la mayoría de melodías de este repertorio:

- Escala tritónica (tres notas).
- Ritmo ternario (tres pulsos por tiempo).
- Melodía dividida en dos frases musicales.

Estos rasgos comunes corroboran la interrelación mencionada anteriormente entre los tres tipos de repertorio del *pinkuyllu*, así como la unidad musical y ritual de las poblaciones de esta región del Cusco. A fin de cuentas, se trata de melodías guerreras, rituales o profanas, pero ejecutadas todas en el marco del ciclo agropecuario de las provincias altas, asociadas a la fertilidad y la fecundidad de los hombres, los animales y las plantas.

Como otros “pagos” a las divinidades telúricas en los Andes, la práctica calendaria del *pinkuyllu* puede considerarse como una larga ofrenda musical propiciatoria que abarca todo el periodo de la época de lluvias. Esta función vital tiene consecuencias directas tanto en la reproducción de los seres vivientes como en la productividad agrícola de las comunidades de las provincias altas de Cusco, donde se halla aún presente este aerófono.

El sonido enigmático del *pinkuyllu*, “como el ulular del viento”, también puede ser escuchado en diversos contextos rituales poco conocidos. Así, cuando el *arariwa* (guardián de los campos de cultivo) ve que sus esfuerzos por conjurar la granizada no dan resultado y ante el peligro inminente que se acerca, convoca inmediatamente a los músicos de *pinkuyllu* locales. Podemos entonces asistir en las alturas de Espinar y Canas al espectáculo singular y maravilloso de un grupo de intérpretes de esta inmensa flauta ritual desplazándose por las *chakras* y elevando juntos sus melodías al cielo para alejar la granizada y “atraer la lluvia”, sinónimo de vida y prosperidad.



Grabación en Espinar. Espinar, 2016.



T'inkachi para la vaca (waka t'inkay). Espinar, 2010.

BIBLIOGRAFÍA

ARCE SOTELO, M.

(2005). *Les agosto haylliq: eau, religion et rituels dans les vallées d'Ayacucho*. Mémoire de DEA (Master 2), Universidad Paris 8 Saint Denis - Francia.

(2006). *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Lima: IFEA (Instituto Francés de Estudios Andinos) / IDE (Instituto de Etnomusicología) de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

(2007). “*Yakumama*, serenas y otras divinidades acuáticas del valle del Pampamarca (Ayacucho)”. En: *Cuadernos Interculturales*, año 5, n.º 8, pp. 97-119. Valparaíso: Centro de Estudios Interculturales y del Patrimonio (CEIP) de la Universidad de Valparaíso - Chile.

(2008). “Batallas rituales, juegos rituales: el componente *pukllay* en el Chiaraje y otras manifestaciones andinas”. En: *Perspectivas Latinoamericanas*, n.º 5, pp. 166-191. Nanzan: The Center for Latin-American Studies. Nanzan University (Nagoya) - Japón.

ARGUEDAS, J. M.

(1985). "Acercas del intenso significado de dos voces quechuas". En: *Indios, Mestizos y Señores* (1948), pp.193-196. Lima: Ed. Horizonte.

ARNOLD, D. Y.

(1992). "En el corazón de la plaza tejida: el *wayñu* en Qaqachaka". En: *Reunión Anual de Etnología*. Serie «Anales de la reunión Anual de Etnología», Tomo II, pp. 17-70. La Paz: MUSEF (Museo Nacional de Etnología y Folklore).

BARRIONUEVO, A.

(1968). "Chiaraje". En: *Cusco mágico*. Lima: Editorial Universo S.A.

BELLENGER, X.

(2007). *El espacio musical Andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Titicaca*. Lima: IFEA (Instituto Francés de Estudios Andinos) / IDE (Instituto de Etnomusicología) de la Pontificia Universidad Católica del Perú / Embajada de Francia / CBC (Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas") / IRD (Institut de Recherche pour le Développement).

BERNAND, C.

(1991). "Le sexe des montagnes: pour une approche érotique de batailles rituelles andines". En: *L'Ethnographie*, CXXXIIIe año, Tomo LXXXVII, n.º 109, pp. 126-143.

BERTONIO, L.

(1984). *Vocabulario de la lengua aymara (1612)*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.

BOLAÑOS, C., GARCIA, F., ROEL PINEDA, J., SALAZAR, A.

(1978). *Mapa de los instrumentos de uso popular en el Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

BORRAS, G.

(2010). "Organología de la tarka en la zona circunlacustre del Titicaca". En: *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores... en la fiesta de Anata/Phujllay*, Tomo I, pp. 41-67. La Paz: Plural editores.

CAMA TTITO, M.

(2007). *Granizos de piedra y ríos de sangre: tupay o tinkuy en Chiaraje, Tocto y Mik'ayo*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.

COBO, B.

(1964). "Historia del Nuevo Mundo (1653)". En: *Obras del P. Bernabé Cobo*, 2 Tomos. Madrid: Atlas.

GERARD A., A.

(2007). "Sonidos pulsantes: silbatos dobles prehispánicos ¿Una estética ancestral reiterativa?". En: *Revista Boliviana de Física*, n.º 13, pp. 18-28. La Paz: Instituto de Investigaciones Físicas UMSA / Sociedad Boliviana de Física.

(2010). "*Tara y tarka*. Un sonido, un instrumento dos causas (Estudio organológico y acústico de la tarka)". En: *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores... en la fiesta de Anata/Phujllay*, Tomo I, pp. 69-140. La Paz: Plural editores.

(s.f.): *Primera aproximación acústica y organológica: aerófonos típicos de la cultura Tarabuco* (inédito).

GILT CONTRERAS, M. A.

(1955). "Las guerrillas indígenas del Chiaraje y Toqto". En: *Archivos peruanos de folklore*, Año I, n.º 1, pp. 110-119. Cusco.

(1966). *Las guerrillas indígenas del Chiaraje y Toqto: ensayo socio-etnográfico*. Cusco.

GONZALES HOLGUÍN, D.

(1952). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Quechua (1608)*. Lima: Edición del Instituto de Historia.

GORBAK, C., LISCHETTI, M., MUÑOZ, C. P.

(1962). "Batallas Rituales del Chiaraje y del Tocto de la Provincia de Kanas (Cuzco-Perú)". En: *Revista del Museo Nacional*, n.º 31, pp. 245-304. Lima.

GUAMAN POMA DE AYALA, F.

(1936). *Nueva Corónica y Buen Gobierno (1615?)*. Paris: Institut d'Ethnologie.

HARRIS, O.

(1983). "Los muertos y los diablos entre los laymi de Bolivia". En: *Revista Chungara*, n.º 11, pp. 135-152. Chile: Universidad de Tarapacá, Arica.

IZIKOWITZ, C. G.

(1932). "Les instruments de musique des indiens Uro-Chipayas". En: *Revista del Instituto de Etnología de la Universidad de Tucumán*, pp. 263-291. Tucumán.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, M.

(2010). "Anatas, erkes y cajas en los Chichas". En: *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores... en la fiesta de Anata/Phujllay*, pp. 253-312. La Paz: Plural editores.

MARTÍNEZ, R.

(1994). *Musique du désordre, musique de l'ordre. Le calendrier musical chez les Jalq'a (Bolivie)*. Tesis de Doctorado. Universidad Paris X Nanterre - Francia.

MOLINIE, A.

(2003). "El toro y el cóndor en lidia: una corrida en los Andes peruanos". En: *Fiestas de toros y sociedad* (Actas del Congreso Internacional de Sevilla 2001), pp. 459-514. Sevilla: Universidad de Sevilla - España.

PAREJO-COUDERT, R.

(2001). "La flûte *pinkuyllu* des provinces hautes du Cuzco (Pérou): organologie et symbole érotique d'un aérophone andin". En: *Journal de la Société des Américanistes*, n.º 87, pp. 211-264. Francia: Musée de l'Homme de Paris.

RÁEZ, M.

(1998). "Los ciclos ceremoniales y la percepción del tiempo festivo en el valle del Colca (Arequipa)". En: *Música, danzas y máscaras en los Andes*, pp. 253-298. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Riva-Agüero / Centro de Etnomusicología Andina.

(2002). “Marcación del ganado: Tinkachi de alpaca”. En: *En los dominios del cóndor. Fiesta y música tradicional del valle del Colca*, p. 97. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Riva-Agüero / Centro de Etnomusicología Andina.

ROMERO, R. R.

(2002). *Sonidos Andinos. Una antología de la música campesina del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Riva-Agüero / Centro de Etnomusicología Andina.

SANTO TOMÁS, D. de

(1951). *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú* (1560). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Instituto de Historia.

SAIGNES, T.

(1985). *Los Andes Orientales: historia de un olvido*. Lima: IFEA (Instituto Francés de Estudios Andinos) / CERES (Centro de Estudios de la realidad económica y social).

SHADY, R.

(1999). “Flautas de Caral: El conjunto musical más antiguo de América”. En: *Boletín del Museo de Arqueología y Antropología*, año 2, n.º 10, pp. 4-5. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

STOBART, H.

(1988). *The Pinkillos of Vitichi*. Manuscrito. Londres: Horniman Museum.

(1996). “Música y papas en una comunidad del Norte de Potosí”. En: *Madre melliza y sus crías = Ispall mama wawanpi: antología de la papa*. Compiladores: Denise Arnold & Juan de Dios Yapita Moya, pp. 413-430. La Paz: Ediciones ILCA.

(2010). “Demonios, ensueños y deseos: Tradiciones de las sirenas en los Andes sur centrales”. En: *Diablos tentadores y pinkillos embriagadores... en la fiesta de Anata/Phujllay*, Tomo I, pp.183-217. La Paz: Plural editores.

RITUALES

Para la marcación de ganado:

01. *Chita t'inkay* (Para la oveja) [03:37] / 02. *Waka t'inkay* (Para la vaca) [03:29]
03. *Machu t'inkay* (Para la llama macho) [02:45] / 04. *China t'inkay* (Para la llama hembra) [00:48]

Para los rituales agrícolas:

05. *Chachakuma* (Durante el *sawasira*, ritual de desenterramiento de las “papas nuevas” en febrero) [02:42]

PROFANAS

Durante el carnaval:

06. *Tuytunki* (Una de las más populares qaswhas de carnaval) [03:33]

Para la seducción:

07. *Soltera maskhay* (Para el enamoramiento entre parejas de jóvenes solteros) [02:08]

GUERRERAS

Durante las batallas rituales:

08. *Tupay Chiaraje* (*Qhashwa* típica para dar valor a los combatientes) [02:13]

MANUEL ARCE SOTELO

Nació en Lima donde comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional. Diplomado como profesor de viola por la “*Ecole Normale de Musique – Alfred Cortot*” de Paris, Doctor en Etnomusicología por la Universidad Paris X Nanterre (Francia), Manuel Arce Sotelo es miembro de la “*Societe Francaise d’Ethnomusicologie*” (SFE-Paris) y ha sido becario del Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA-Lima). Ha publicado artículos en Perú, Chile y Japón sobre músicas rituales de Ayacucho y Cusco bajo diferentes aspectos (canto, baile, instrumentos, etc.). El 2010 elaboró el dossier sobre el *pinkuyllu* de las Provincias Altas de Cusco, el cual sirvió para que esta flauta ritual sea declarada Patrimonio Cultural de la Nación. Su libro *La danza de tijeras y el violín de Lucanas* (2006) constituyó la parte científica del dossier que el Instituto Nacional de Cultura del Perú presentó ante la UNESCO en 2010, gracias al cual esta danza ritual fue inscrita en la *Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad*.

Como violista ha integrado diferentes orquestas sinfónicas y conjuntos de cámara en Perú, Brasil, Francia y Suiza. En 1989 fundó el “*Quatuor International de Paris*”, cuarteto de cuerdas de constante actividad en la capital francesa y con el cual participó en festivales en Francia, Suiza e Italia. Actualmente se desempeña como capo de violas de la Orquesta Sinfónica del Cusco.





MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCIÓN DESCONCENTRADA DE CULTURA DE CUSCO
SUBDIRECCIÓN DE INDUSTRIAS CULTURALES Y ARTES

Directora
Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco
Mag. Maritza Rosa Candia

Subdirector
Subdirección de Industrias Culturales y Artes
Lic. José Omar Bonet Gutiérrez

Coordinación
Área Funcional de Industrias Culturales y Nuevos Medios
Ricardo Guevara Cárdenas

Coordinación
Área Funcional de Artes y Acceso a la Cultura
Hilario Arque Huamani

Coordinación
Colección Música Tradicional de la Región Cusco
Hubert Ramiro Cárdenas

Investigación etnomusicológica y textos
Manuel Arce Sotelo

Asistente de investigación, intérprete de quechua y fotografías
Yanet Hermoza Pinedo

Equipo de grabación
Manuel Arce Sotelo, Yanet Hermoza Pinedo, Omar Vargas

Edición y masterización
Omar Vargas

Intérpretes
Pinkuyllus
Apolonio Suni Ccacca, Félix Leonardo Suni

Cantantes
Juana Merma Ccahua, Remigia Suni, Apolonio Suni Ccacca
(08.)

Corrección de estilo
Jimmy Vera Flores

Diseño, diagramación y edición fotográfica
Nicolás Marreros Córdova
Élder Olave

EL PINKUYLLU
Manuel Arce Sotelo

Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco
Ministerio de Cultura
Subdirección de Industrias Culturales y Artes
Palacio Inka del Kusikanca, Calle Maruri 340
<https://www.culturacusco.gob.pe>

Cusco, Perú, febrero de 2023

Reservados todos los derechos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares.

