

LC

Mujeres y disidencias sikuris del Abya Yala

Adil Podhajcer (coordinadora)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Mujeres y disidencias sikuris del Abya Yala

Mujeres y disidencias sikuris del Abya Yala

Adil Podhajcer (coordinadora)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Decano
Ricardo Manetti

Vicedecana
Graciela Morgade

Secretario General
Jorge Cugliotta

**Secretaria de Extensión
Universitaria y Bienestar
Estudiantil**
Ivanna Petz

**Secretaria de Asuntos
Académicos**
Sofía Thisted

Secretaria de Posgrado
Claudia D'Amico

Secretario de Investigación
Jerónimo Ledesma

**Secretario de Hacienda
y Administración**
Leandro Iglesias

**Secretario de Hábitat
e Infraestructura**
Nicolás Escobari

**Secretario
de Transferencia
y Relaciones
Interinstitucionales
e Internacionales**
Martín González

**Subsecretaria de Políticas
de Género y Diversidad**
Ana Laura Martín

**Subsecretario de Políticas
Ambientales**
Jorge Blanco

**Subsecretaria
de Bibliotecas**
María Rosa Mostaccio

**Subsecretario
de Publicaciones**
Matías Cordo

Consejo Editor
Virginia Manzano
Flora Hilert
Marcelo Topuzian
María Marta García Negroni
Fernando Rodríguez
Gustavo Daujotas
Hernán Inverso
Raúl Illescas
Matías Verdecchia
Jimena Pautasso
Grisel Azcuy
Silvia Gattafoni
Rosa Gómez Rosa
Graciela Palmas
Sergio Castelo
Aylén Suárez

**Directora
de Imprenta**
Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Libros de Cátedra



Maquetación: Magali Canale

ISBN 978-631-6597-15-1

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2024

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Mujeres y disidencias sikuris del Abya Yala / Adil Podhajcer ... [et al.] ;
Coordinación general de Adil Podhajcer. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de
Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad
de Buenos Aires, 2024.

228 p. ; 20 x 14 cm. - (Libros de Cátedra)

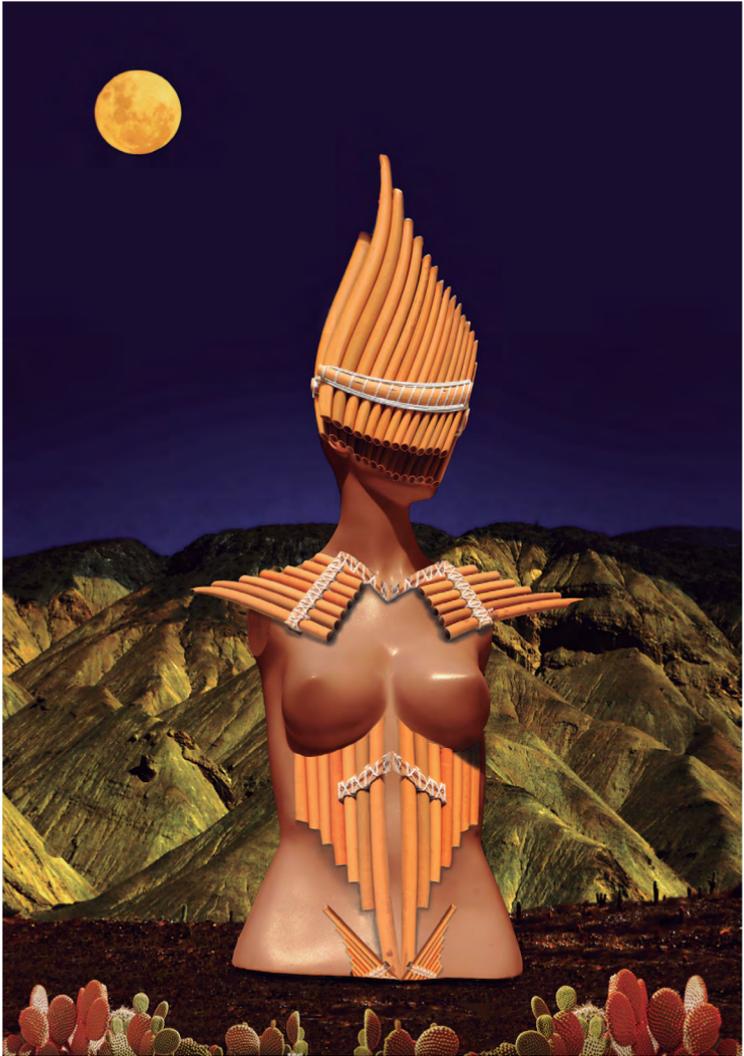
ISBN 978-631-6597-15-1

1. Historia de la Música. 2. Política Latinoamericana. I. Podhajcer, Adil II.
Podhajcer, Adil, coord.

CDD 780.8

Índice

Introducción. Entre el ayni y el potlatch de las comunidades de mujeres y disidencias sikuris	9
<i>Adil Podhajcer y Alejandra Vega</i>	
Capítulo 1. Genealogía de las formaciones musicales de mujeres y disidencias sikuris y lakitas en Latinoamérica	39
<i>Juliana Lumaldo Rumi</i>	
Capítulo 2. El siku y los feminismos: una mirada política a las interacciones de las agrupaciones sikuris mixtas en Bogotá y Cundinamarca	79
<i>Alexandra Guarín</i>	
Capítulo 3. Pedagogía matrilineal y transgeneracional en la comparsa Lakitas Kullallas	121
<i>Almendra Sarmiento López y Nadia Barreto Zagabria</i>	
Capítulo 4. Mujeres intérpretes de música folklórica y autóctona en Bolivia	163
<i>Judith López Uruchi</i>	
Capítulo 5. Surgimiento, identificaciones y empoderamiento de mujeres sikuris de la Quebrada de Humahuaca	179
<i>Gloria Patricia Machaca</i>	



"Sikuri-cerro" de Salvador Batalla y Adil Podhajcer

Introducción

Entre el ayni y el potlatch de las comunidades de mujeres y disidencias sikuris

Adil Podhajcer y Alejandra Vega¹

Piensen lo que piensen algunos revolucionarios, el deseo en su esencia es revolucionario —el deseo, ¡no la fiesta!— y ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas.

Deleuze y Guattari,
El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia

Si bien se pueden destacar numerosos estudios sobre las músicas sikuris andinas y sus prácticas (Valencia Chacón, 1982; Turino, 1993; Bellenger, 2007; Podhajcer, 2011, 2015; Vega, 2012, 2013; Mardones y Barragán, 2012, 2018; Barragán, 2013; Sánchez Huaranga, 2013, 2018), no se ha escrito aún un libro especialmente abocado a las prácticas sikuris femeninas y disidentes, y mucho menos de las manos de sus propias practicantes, formadoras y directoras de grupos musicales.

Siempre existen historias de vidas cruzadas. Si bien Adil Podhajcer, Alejandra Vega y Juliana Lumaldo Rumi venían

1 Adil Podhajcer es doctora en Antropología, docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires y coordina el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance; es música sikuri hace treinta años. Alejandra Vega es docente e investigadora de la Universidad Nacional de las Artes y música sikuri. Este libro ha sido realizado gracias al financiamiento de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y de las propias autoras. Agradecemos especialmente a todas las agrupaciones de mujeres y disidencias sikuris, quienes vislumbraron la importancia de esta publicación.

leyéndose mutuamente, por sus temáticas de investigación e interés, no fue hasta que Adil las convocó a coordinar la Mesa de Mujeres Sikuris en el marco del III Congreso de Sikuris del Conosur² que comenzaron a compartir un espacio de intercambio y trabajo. La potencia creadora del juego, como parte de una dimensión lúdica, es a menudo olvidada por la modernidad colonial. En efecto, el juego suele ser supeditado a una etapa de la infancia y, sin embargo, es el espacio de mayor improvisación y dialogicidad colectiva. Consideramos que toda creación colectiva surge y se gesta en el juego, en nuestro caso, el juego musical. Hacer música sikuri andina, para quienes la practicamos hace más de veinte años, trasciende las individualidades, que siempre responden a un sistema coercitivo y estatizante, para poner a rodar en movimiento, la esperanza, la amorosidad, el ayni y un potlatch en expansión, sin límites preconcebidos.

En las regiones campesinas, el siku es un instrumento tradicionalmente tocado por hombres. En la zona andina de Bolivia, Perú, el NO de Argentina y Chile se asocia al período seco, a los vientos y lo masculino, y aún pueden recogerse testimonios que explican la interdicción de la ejecución por las mujeres, ya que ello provocaría su esterilidad y desequilibrios climatológicos. Estas creencias se debilitaron en la medida en que las prácticas sikuris salieron de su entorno rural para ser adoptadas por otros grupos sociales, sin embargo, las mujeres, niñas y adolescentes tuvieron que disputar su lugar en las bandas como sikuris —intérpretes de sikus—. En este sentido, observamos que, desde los ochenta, las ciudades y las bandas formadas en las universidades ofrecieron espacios más propicios para la formación de bandas mixtas; en otros

2 Congreso realizado en 2019 y organizado, en esta tercera edición, por Fernando Barragán, Adil Podhajcer y Pablo Mardones. Agradecemos a Fernando Barragán por su motivación en la realización del Congreso, la mesa de mujeres sikuris y la elaboración del presente volumen.

casos, tal como sucedió en la Quebrada de Humahuaca, las mujeres tuvieron que formar sus propias bandas.

En estos lugares de encuentro las mujeres y niñas desarrollaron vínculos y conciencia de los problemas que tenían en común, tales como la violencia física, simbólica, étnica y económica. Estos lazos se fortalecieron por la peculiar característica de ejecución del instrumento: el siku no solo es un aerófono de ejecución comunitaria, sino que su sistema tonal se encuentra dividido en dos mitades, cada una tocada por un ejecutante que necesita de su par complementario para constituir una frase melódica. Esta particularidad profundiza la necesidad de un vínculo recíproco con el otro, que potencia la necesidad de coordinación y escucha propia de la música grupal. Hay numerosos ejemplos de prácticas musicales comunitarias antiguas y prehispánicas en Sudamérica, donde los registros arqueológicos demuestran una amplia dispersión del siku. Estas prácticas ganaron vitalidad en la década de 1960 en la música popular de raíz folklórica, siendo elegidas por músicos, cantautores e intelectuales, sobre todo del movimiento Nueva Canción.

Como demuestra el Capítulo 1 del presente libro, en los últimos treinta años, las mujeres y disidencias han constituido sus propias agrupaciones con valores y principios propios de los Andes Centrales, e incluso desafiando sus propios parámetros de referencia. Tal como lo hemos sostenido, las mujeres sikuris se enfrentan a un proceso de segregación doble. Por un lado, las propias limitaciones de raigambre patriarcal en las bandas mixtas en las que tocaban, cuando tenían la suerte de ser incorporadas a ellas, y por el otro lado, enfrentarse a un entorno musical que proponía otro tipo de prácticas, diferentes a las comunitarias, más relacionadas con la lógica del capitalismo (Vega, 2014; Podhajcer y Vega, 2021).

Las estrategias de las mujeres para acceder a la ejecución del siku fueron variadas y dependientes del contexto. En

Bolivia, las posibilidades se abrieron con el interés de las industrias culturales y el auge del folklore (López Uruchi, Capítulo 4 del presente libro), posteriormente acompañado de un interés estatal por su preservación patrimonial; en Perú, las oportunidades surgieron en las agrupaciones universitarias; en el norte de Argentina, las mujeres crearon sus propias bandas enfrentando el rechazo a la incorporación en los ensambles ya existentes; y en las grandes urbes en general, el impulso de la inmigración y la adaptación del siku a un entorno más igualitario terminó por allanar el camino. Con el tiempo, muchas mujeres que se habían incorporado a bandas mixtas decidieron darse espacios propios para potenciar su clamor por igualdad y justicia, encontrando en las performances de los ensambles de sikuris un lugar donde construir su sororidad y sus utopías. Amalgamando sonidos, voces, cuerpos, experiencias, reflexión, imágenes y sueños, las performances de las mujeres interpelan al patriarcado y al poder de manera autónoma y autogestiva, desde la periferia, creando comunidades basadas en lazos de reciprocidad y entrega como modos de resistencia localmente situados.

Justamente, los estudios de performance también tienen un lugar relevante en el estudio de las manifestaciones artísticas en el área andina y entre los migrantes de esa región asentados en la Argentina, alcanzado un alto grado de desarrollo a través de autores pertenecientes a distintos campos de estudio lingüístico (Bauman y Briggs, 1990; Bauman, 2002), teatral (Schechner, 2000; Taylor, 2001) y dancístico (Kaepler, 1978), entre otros. El análisis de las performances culturales y la problemática de los distintos géneros han recibido atención en el marco de la antropología andina, como en las investigaciones de Mendoza (1998, 2001) en el Cusco, Perú, y Abercrombie (1998, 1992) en Oruro, Bolivia, por mencionar algunos estudios paradigmáticos. Este tipo de proceso ha sido estudiado en la Argentina entre migrantes

bolivianos, como ser las investigaciones de Giorgis (2004) en Córdoba y Grimson (1999) y Gavazzo (2004, 2005) en Buenos Aires, así como en las de Karasik (2000) en la población jujeña en la frontera con Bolivia, aunque escasamente entre peruanos (Benza, 2005, 2006, 2009). Efectivamente, las performances culturales no solo representan o simbolizan los valores culturales de un determinado grupo social, sino que también pueden ser utilizadas estratégicamente por los actores para reformular sus relaciones sociales, e incluso para transformar sus propios habitus (Bourdieu, 1987). Analicemos en particular los aportes de otros campos disciplinares a la comprensión de estas prácticas musicales.

1. El retorno del jaguar: crear, descreer, volver

El libro presenta un variopinto de aportes desde los estudios etnomusicológicos, la performance y los movimientos feministas. Propone analizar y reflexionar sobre prácticas sonoro-musicales sikuris en clave de género desde diversos contextos de América Latina, para comprender otros modos de sociabilidad y comunitarismo en el marco de una realidad geopolítica compleja por sus diversas desigualdades, y atravesada por un sistema mercantilista y extractivista de desarrollo. Como el jaguar, una especie nativa de nuestro país austral que estuvo en extinción y ha logrado reintroducirse en nuestro ecosistema frente a una biodiversidad en continuo peligro, nos propusimos hacer germinar y avanzar, sigilosamente, con diversas tácticas, hacia esta confluencia de trayectorias y experiencias musicales. Una idea que se volvió proyecto, que tuvo sus momentos de creación, de reposo y reflexión y, finalmente, de retorno definitivo y cierre.

Numerosos estudios han destacado la importancia de la pervivencia, la recuperación y la creatividad de prácticas

musicales de matrices indígenas frente a los desplazamientos migratorios, sobre todo en Argentina, país que emerge de un genocidio originario (Lenton, 2011). Los procesos de invisibilización de la cuestión indígena, reafirmados por el mito del “crisol de razas”, han ligado al país con una idea de nación homogénea y blanca, que dista mucho de su realidad actual: transcultural, intercultural, heterogénea y diversa.

En nuestro país, en el área de la etnomusicología, este enfoque eurocéntrico estuvo representado por el historicismo de Carlos Vega y sus discípulos, que formaron la escuela histórico-cultural que predominó hasta finales del siglo XX. Los estudios de folklore musical, centrados en la búsqueda de las raíces hispánicas, se renovaron con los aportes de investigadores que, a mediados de los ochenta, desplazaron el foco hacia los procesos productivos para completar el análisis estético. Las nuevas tendencias enfatizan la importancia de la música popular, hermana bastarda del folklore musical “puro” que América habría heredado de España. La etnomusicología en la Argentina y Latinoamérica toma nuevos rumbos, influida por los estudios culturales, por las tendencias mundiales de la musicología (el estudio de la “música en la cultura” propuesto por Merriam [1964], el enfoque hermenéutico y fenomenológico de Rice [1997] y Tilton [1997]), y gana interés la experiencia de lxs sujetxs como creadores/performers y receptores.

Los cambios históricos, particularmente la influencia de los medios de comunicación, las migraciones y la globalización, han llevado a los teóricos a preguntarse por la continuidad de las prácticas musicales “cara a cara” (Seeger, 1998), a percibir un pronóstico sombrío para la etnomusicología tal como se la concebía en el siglo pasado —o al menos una reformulación del objeto de estudio—, que acabaría con su disolución en el campo de la música popular. Sin embargo, lejos de la uniformización provocada por la adopción

masiva de géneros impuestos por las industrias culturales de las ciudades, es innegable la existencia de prácticas musicales populares urbanas que carecen de masividad, algunas aglutinan a comunidades locales —las que carecen de mediatización, ya que son las propias comunidades las que autoproducen sus encuentros musicales—, y también carecen de modernidad en géneros y estilos, pues en ellas imperan valores relacionados a la tradición y el pasado (González, 2001). Algunos de estos tipos de música fueron llevados a las ciudades por las migraciones crecientes y, en el caso de la música sikuri, lejos de debilitarse y desaparecer, dio lugar a fenómenos de desterritorialización y reterritorialización principalmente en Bolivia, Perú, Chile y Argentina. En torno a estas prácticas musicales se construyeron identidades asociadas a lo indígena, a lo contrahegemónico y a lo comunitario. A las bandas de sikus se acercaron jóvenes de sectores urbanos, como lo hemos señalado, incluyendo mujeres que no participaban como intérpretes en las comunidades donde el siku es tradicional. Este hecho confirma una realidad global: existen pocos registros de mujeres tocando instrumentos en la literatura, y las mujeres que lo logran lo hacen a menudo en contextos de marginalidad sexual y/o social (Koskoff, 2014), aunque los contextos varíen grandemente de cultura en cultura. Para Koskoff, todas las performances deben considerarse como un locus de poder, y la ejecución de instrumentos musicales está ligada a nociones de control y de género, y a menudo los instrumentos considerados “femeninos” son estimados como de poco valor. En el caso del siku existe un simbolismo que lo liga a lo masculino y la sequedad, simbolismo que pierde fuerza cuando el instrumento sale de sus contextos tradicionales. Siguiendo a Koskoff, creemos que un entendimiento más profundo de la división desigual de los roles musicales surge de examinar las complejas interrelaciones entre estas asociaciones

simbólicas, la ideología de género de una sociedad y sus estructuras sociales. Michelle Rosaldo y Louise Lamphere (1974), Joan Kelly-Gadol (1976), Peggy Reeves Sanday (1981) y Gerda Lerner (1986) desarrollaron teorías relacionando el grado de estratificación de género con diferentes modos de economía. Ellas muestran una correlación entre el rango de separación entre las esferas pública y privada y la estratificación basada en el género. En el caso de la formación de la primera banda de mujeres sikuris de la Argentina, en Tilcara, coincidió con un desarrollo territorial que permitió el acceso de más mujeres al mercado asociado al turismo y a la demanda de una población local en crecimiento. Sin embargo, nada de esto habría sucedido sin el deseo y el compromiso de las mujeres que se organizaron para reclamar su derecho a tocar —como lo hicieron las tamborileras en Uruguay, Brasil, Cuba, África, rompiendo con tradiciones y creencias que las marginaban—, ocupando espacios de prestigio y poder.

Como sucede con otros tipos de música, la música comunitaria sikuri desempeña un rol mediador en la construcción de experiencias y subjetividades que reafirman los vínculos recíprocos entre lxs integrantes de las bandas, los cuales desbordan el principio de dualidad andino que se expresa a través de la ejecución complementaria. Destacando este aspecto de mediación, para Born (2005) “Music is perhaps the paradigmatic multiply-mediated, immaterial and material, fluid quasi-object, in which subjects and objects collide and intermingle”. Para la autora, esta mediación temporal y social de la música no significa dejar de lado su naturaleza de “objeto distribuido” (Gell, 1998). Por el contrario, adapta las teorías de Gell a la experiencia musical. En el caso concreto de la música de las bandas de mujeres y disidencias sikuri, las ideas de Born (2005) acerca de la amenaza a las ideas dualistas que ofrece la experiencia musical (separación sujeto/objeto,

presente/pasado, individual/colectivo, auténtico/artificial, producción/recepción) son aplicables no solo a la música sikuri sino a los principios mismos del dualismo *chacha-warmi* (hombre-mujer) relacionados al Buen Vivir y presentes en las narrativas indianistas de las bandas mixtas. Para Gell (1998), la agencia, en el arte premoderno, permite usar las contingencias del universo y convertirlas en un efecto deseado con consecuencias sentidas en la vida cotidiana. En este sentido, nos encontramos con mujeres y disidencias que crean mundos posibles y deseables, y que proponen, a través de sus performances, una sociedad que las incluya como creadoras y protagonistas, como agentes de sus destinos, y fuera del binarismo impuesto por la heteronormatividad.

Como han destacado los enfoques decoloniales (Mignolo, 2005; Albán Achinte, 2017; Dussel, 2018; Rivera Cusicanqui, 2015, entre otros), las prácticas estéticas, en nuestro caso sonoro-musicales, tienen una dimensión ético-política, así como religiosa que, por un lado, nos interpelan en nuestras propias formaciones socioculturales y académicas y, por el otro, ocupan un rol central en las resistencias creativas y de oposición al pensamiento logocéntrico de la modernidad colonial, pues se trata de prácticas de saber/hacer que desafían las ontologías existentes. En este sentido, las representaciones *ch'ixi*, como refiere Cusicanqui, son existencias híbridas que también revelan

las interrelaciones de la semiosis colonial como una red de procesos que se desea comprender y el *locus de enunciación* como una red de lugares desde donde se realiza la comprensión [...] y, al mismo tiempo las intenciones entre —por un lado— la configuración académica y disciplinaria y —por otro— la posición social, étnica y sexual del sujeto de la comprensión (Mignolo, 2005: 25).

En estos términos, la interculturalidad crítica propone repensar las dimensiones del saber y del ser y cuestiona la negación y la subalternización ontológica y epistémico-cognitiva de los grupos y sujetos racializados, por las prácticas de deshumanización y de subordinación de conocimientos que naturalizan las diferencias y ocultan las desigualdades. Por el otro, propone la construcción y la práctica política de y desde una pedagogía decolonial, cuyo proyecto apunte a la reexistencia y a la vida misma, hacia un imaginario “otro” y una agencia “otra” de con-vivencia —de vivir “con” y en sociedad— (Walsh, 2008).

En la actualidad, la transnacionalización y pregnancia de estas músicas se combinan con distintos movimientos indígenas, ecologistas, decoloniales, feministas, posfeministas y de las disidencias, según las poblaciones y sus contextos situados. En las grandes urbes, observamos a diario nuevas estrategias, debates y posicionamientos significativos que reafirman la performance sikuri ligada a lo campesino, lo indígena y lo periférico, mientras que en el ámbito musical se la asocia a lo popular, lo no especializado, y por tanto, fuera de los cánones estéticos y deslegitimada, siendo reconocida meramente por su exotismo. Este lugar marginal crea una atmósfera propicia para asimilarlo a la precariedad de los cuerpos no hegemónicos y para la reflexión y el debate en torno a la subordinación sexogenérica y la interculturalidad. En el presente, estos grupos de mujeres y disidencias tienen un rol fundamental en el concierto de los feminismos decoloniales, aportando estrategias, saberes, teorías y prácticas liberadores que sin duda merecen ser escuchados e incorporados en la lucha contra las desigualdades sexogenéricas. Por otra parte, disputan saberes vinculados a la “ancestralidad”, la “espiritualidad” y los territorios “originarios” que invierten la gran paradoja de la modernidad colonial, en la cual surgen nuevos procesos de subjetivación que contribuyen a

repensar la sociedad y el mundo de la experiencia del Buen Vivir con un horizonte utópico más simétrico y con perspectivas de transformación social.

Desde su irrupción como sikuris, las mujeres y disidencias han llevado, a través de su música y su performance, un mensaje transformador que moviliza no solo a las mujeres sino a toda su audiencia. Y ese recorrido de la periferia de las bandas hacia su centro es una invitación para transitar en otros espacios propios caminos de liberación.

Sin renunciar a su identidad mestiza, indígena y periférica, las sikuris han ido construyendo un mundo propio, anclado en un decir musical y corporal, desde donde van gestando nuevos modos de relacionamiento lejos de las lógicas del poder, con una búsqueda auténtica horizontal y colaborativa. Esto mismo habilita la aspiración a la equidad en otros niveles, más allá del género: en muchos de estos grupos musicales se estimulan prácticas de respeto a la Pachamama relacionadas con el ecofeminismo. En el mismo sentido, han ido incorporando a sus filas y a su ideología el respeto y la valoración positiva de las disidencias.

En las bandas de sikuris de mujeres y disidencias, se mantienen y a su vez se resignifican los rituales asociados con el par *chacha-warmi*. Estas polaridades dejan de ser definidas en términos sexogenéricos dando lugar al reconocimiento de identidades fluidas que se complementan en función de necesidades específicas. En efecto, desde la práctica musical se incrementa la relevancia del flujo melódico del conjunto de los integrantes a partir del fluir de los roles, como lo describen Sarmiento y Barreto en el Capítulo 3, en función de las necesidades del grupo. La complementariedad, en tanto principio ordenador y cósmico, no solo sería el resultado de la bipolaridad, sino de la constitución de redes o *mallas* rizomáticas, constituyendo ecosistemas más complejos y estables (Podhajcer, 2023). Así, observamos que las performances

sikuris femeninas y disidentes pueden ser mejor comprendidas como ecosistemas mutantes, en los cuales los sonidos alcanzan momentos de mayor *flow* e intensidad, y según los cambios de roles se intercambian e intensifican. Su alternancia y maleabilidad impiden la jerarquización y la individualidad tan frecuentes en las relaciones musicales de las bandas mixtas, constituyendo ontológicamente a las personas desde este “hacer musical”.

La ritualidad zurcida por las/les sikuris a través de generaciones ha dado un giro inesperado en las últimas décadas, creando sus propios microrrituales según los espacios de realización, veneración o denuncia política. Los rituales se construyen como modos de ordenamiento del mundo, una *imago mundi* en la cual la realidad se constituye como un modelo a imitar, una utopía enraizada en el Buen Vivir. A diferencia de los dualismos y escisiones de la modernidad colonial, el *Sumaj Kawsay* traducido como Buen Vivir funciona como un principio utópico holístico y ordenador del ritual, que se actualiza en cada performance. Su búsqueda de armonía entre las entidades y seres en comunidad, replica un sostén orgánico vital autorregulado y vibrante. En el mismo sentido, nuestro trabajo empírico demuestra usos novedosos de cuerpos sensibles en movimiento, utilizados unas veces como escudos, otras como expresiones identitarias, manifestaciones estético-artísticas y escenificaciones políticas que las personas utilizan estratégicamente para avanzar, resistir y reexistir. Así, las autoras de este libro consideramos que nuestros cuerpos pueden revolucionar el mundo, ya lo decía Spinoza “porque cuanto más apto es un cuerpo para ser afectado y afectar de múltiples maneras a los cuerpos externos, más apta es el alma para pensar” (1677: 237).

2. La genealogía colaborativa: reexistir y resistir. Escribir

Para nombrar las prácticas solemos recurrir al gesto, un movimiento corporal, una palabra musical. Olvidamos la importancia de la escritura *sobre* las prácticas que realizamos, atravesadas por acciones e historias situadas históricamente. Además, las experiencias vividas difícilmente se asemejan a la descripción de la escritura, lo que la aleja aún más de la propia práctica. En efecto, un libro puede entenderse como un manifiesto irreverente. Contra la clásica obediencia de los mandatos culturales hegemónicos, escribir hoy es un acto desgarrador, nos quita el aliento, el sueño y el temor de escribir un sinsentido, un contrasentido y ser incomprendidas. Nada más lejano.

La Red Latinoamericana de Mujeres y Disidencias Sikuris nació en marzo de 2020 en plena pandemia viral por el COVID 19. Surgió de la segunda Mesa de Mujeres Sikuris realizada en el marco del III Congreso de Sikuris del Conosur, tercera edición de una serie de congresos realizados colaborativamente junto a músicxs y colegas del campo sikuri. Coordinada por Adil Podhajcer, Alejandra Vega y Juliana Lumaldo Rumi, la mesa respondió a la necesidad de numerosas sikuris investigadoras de nuclear y fortalecer sus demandas y convocatorias comunes (Podhajcer, 2020). La proclama compartida “desde la interculturalidad, a través de la música sikuri, en nuestras similitudes, así como con nuestras diferencias, desde nuestras múltiples experiencias latinoamericanas”, recuperó los principales principios de los lazos recíprocarios propios de los Andes, frente a distintos tipos y niveles de violencia simbólica, psicológica, racial y de género. La unión frente a la adversidad incorporó además una característica que, posteriormente, resonó a cada paso del recorrido de la Red: las acciones colaborativas e interculturales. De ellas surgieron algunos principios orientadores:

lo intergeneracional, propio de la práctica sikuri, que enriquece los intercambios y conforma relaciones más horizontales; la aspiración a una reflexividad ontológica del sikuri con su instrumento, una concepción ecosistémica y cósmica, que incorpora la hermandad frente al individualismo y la marginalidad de la modernidad/colonialidad; en este sentido, propiciar experiencias de corporización sonoro-musical que crean un “exclusivo espacio perceptivo”, de intensa concentración con la materialidad del instrumento y la atención con el otro; y finalmente, la sororidad, cultivada en el seno de los afectos y modos sensorio-perceptivos que implican a la música y a las corporalidades, más allá del lenguaje verbal. Estas premisas compartidas y aunadas a través de reuniones virtuales, también dieron lugar a la creación de la primera cuenta de Facebook, a través de la cual comenzamos la primera encuesta sobre la cantidad y las características de las bandas actuales de mujeres y disidencias (<https://www.facebook.com/people/Red-Latinoamericana-de-Mujeres-Sikuris/100049149318201/>) y cuyos resultados contribuyeron a la primera versión del Capítulo 1 de este libro, escrito por Juliana Lumaldo Rumi; la creación del Primer Conversatorio sobre Mujeres y Disidencias Sikuris (12 de julio de 2020), coordinado por Adil Podhajcer y otras colegas,³ así como a la realización de un video,⁴ presentado en múltiples eventos del campo sikuri y etnomusicológico: <https://drive.google.com/file/d/1OKjDsWx3ltH0zEbD95qQJxIQh3cAZ0Ow/view?usp=sharing>. Finalmente, Alejandra Vega y Adil Podhajcer coordinaron el Proyecto “Música comunitaria y feminismos contrahegemónicos: los movimientos de mujeres y disidencias sikuris en Argentina y Latinoamérica”,

3 Participaron en su organización Juliana Lumaldo Rumi, Nirvana Sinti, Judith López Uruchi, Gloria Machaca, Almendra Sarmiento y Alejandra Vega.

4 Realizado por Nirvana Sinti con guión de Adil Podhajcer y traducción al inglés de Alejandra Vega.

perteneciente al Programa de Investigación y Formación en Género y Artes del Área de Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes, que lo subsidió.

La elaboración del libro, realizada casi enteramente de manera virtual, surgió como necesidad de dar cuenta del devenir de una cartografía sikuri femenina. Inicialmente, durante el confinamiento, las reuniones se realizaban complementariamente a las actividades de la Red. Sin embargo, con el regreso paulatino a nuestras tareas fuera de los hogares, las reuniones comenzaron a espaciarse y el proyecto del libro se recluyó en conversaciones individuales y solitarias. Estas dos etapas signaron significativamente el devenir de esta obra, la cual adquiriría forma al tiempo que se diluía en las actividades domésticas, especialmente destinadas a las mujeres. Lo colaborativo no necesariamente es horizontal. Las diferencias de clase, étnico-raciales y socioculturales, así como las sexogenéricas, influyeron considerablemente en la elaboración del libro. En primer lugar, fue importante comprender la situación contextual de las autoras en sus distintos países, pues, por ejemplo, las vacunas no se desarrollaban ni arribaban de igual modo en Bolivia y en Chile. Por otra parte, estos países estaban atravesando una crisis sociopolítica con grandes incertidumbres. En Bolivia, el 10 de noviembre de 2019 se había producido un golpe de Estado que terminó en una brutal represión y en crímenes de lesa humanidad, por los cuales la entonces presidenta de facto Áñez lleva diez años presa.⁵ En Chile, el mismo año y un 18 de octubre, se había producido el “estallido social” que dejó más de treinta personas fallecidas, 460 personas con lesiones oculares y 2000 denuncias contra los carabineros, la fuerza policial

5 El golpe de Estado iniciado el 10 de noviembre obligó a renunciar al entonces presidente desde hacía trece años Evo Morales y produjo una brutal represión durante las movilizaciones del 15 y 16 de noviembre, dejando 35 muertos, 800 heridos, 1500 detenidos y cientos de exiliados.

acusada de cometer delitos contra los derechos humanos. Colombia se sumaría pronto con movilizaciones y paro general que produciría el denominado estallido social entre abril y julio de 2021. Este incremento de la efervescencia popular, así como de la preocupación frente a la pandemia viral, también trajo el avance de un nuevo proceso político en Latinoamérica de grandes resistencias, muchas de ellas movidas por utopías comunes y por jóvenes generaciones, que repercutieron considerablemente en la necesidad de mancomunidad, solidaridad, paciencia y amorosidad recíproca, pero también de una potente reexistencia frente al avasallamiento y la deshumanización de las violencias extremas. Por otra parte, las formaciones y trayectorias de las autoras son diferentes y diversas, frente a lo cual debemos ser pacientes, respetuosas y amorosas.

Sus autoras proceden de los países hoy denominados Argentina, Bolivia, Perú, Chile y Colombia. Sin embargo, sus autoadcripciones son igualmente importantes. Judith López Uruchi se considera “de ascendencia cultural aymara, de Chuki Yapu Marka, La Paz, Bolivia”;⁶ Gloria Machaca se autodefine mestiza de la Nación Kolla; Alejandra Guarín mestiza, al igual que Nadia Barreto Zagabria y Almendra Sarmiento. Asimismo, Amalia Vargas, quien realizó la tapa del libro, se considera indígena quechua de la Nación Chicha, y Alejandra Leyes, creadora de la imagen-carátula del Capítulo 1 y del logo de la Red Latinoamericana de Mujeres y Disidencias Sikuris, se autodefine mestiza. Sus ontologías indígenas, mestizas y pertenencias étnicas trascienden las fronteras de estos países que conforman el largo corredor de los Andes Centrales y donde hace más de dos mil años se desarrollaron importantes poblaciones y culturas, muchas de ellas devenidas luego en grandes imperios, como el Tawantinsuyu,

6 Conversación personal, diciembre de 2019 y 2022.

de gran resistencia contra la colonización española-europea. Los procesos socioculturales y las experiencias de las autoras en estos mundos enriquecieron significativamente esta obra, que se escribe en primera persona como investigadoras y sopladoras, pero a su vez incorpora una multiplicidad de personas y materialidades humanas y no humanas.

La dimensión colaborativa que presenta este libro aunó por primera vez autorías de distintos países de Latinoamérica, encarnando la interculturalidad y la reciprocidad como principio metodológico creativo y ordenador de las relaciones humanas. Aunque los tiempos muten y los pueblos y culturas realicen repliegues internos, la interculturalidad crítica surgida desde abajo siempre es un horizonte al cual aspirar. Este es uno de los principios orientadores de las metodologías de performance-investigación que Adil Podhajcer viene compartiendo junto al Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance y que, como Silvia Citro expone, “exploran la interrelación del potencial epistemológico-estético-político de las corporalidades (sensoperceptivas y en movimiento), desde una perspectiva atenta a la diversidad cultural y los regímenes biopolíticos de diferenciación social, así como a las posibilidades prácticas de disputar y transformar estos regímenes”, destacando las dimensiones sensoriales, afectivas y reflexivas de la experiencia, desde los cuerpos sensibles en movimiento, así como discutiendo la matriz de la modernidad-colonial que reproduce los disciplinamientos biopolíticos, el patriarcado heteronormativo, la racialización y el capitalismo extractivista desde una dimensión histórica y geopolítica (Citro, Podhajcer, Roa y Rodríguez, 2024).

Tal es así que proponemos un abordaje epistémico-político y metodológico que nos permita reflexionar desde la propia experiencia sin dejar de ejercer la necesaria sospecha crítica que sustenta toda búsqueda de conocimiento.

3. Vuelta final. Un libro, un bricolage

La estructura del libro fue pensada como la estructura del mundo sikuri, en donde se combinan lo estético-visual, lo performático, lo corporal, lo poético-literario y lo sonoro-musical. Por eso mismo, cada capítulo del libro está precedido por una imagen-carátula que representa el logo de la comunidad musical de cada autora o, en su defecto, alguna imagen identificatoria. Otros capítulos contienen poesía o letras de canciones propias.

El primer capítulo de este compilado, “Genealogía de las formaciones musicales de mujeres y disidencias sikuris y lakitas en Latinoamérica”, reseña las agrupaciones feministas y disidentes sikuris de Latinoamérica a través de cuadros, planos, mapas y gráficos que exponen con claridad la diversidad de grupos musicales, sus años de fundación y su presencia desde entonces hasta la actualidad. Abarcando países tan distantes como Argentina, Bolivia, Perú, Chile y Colombia, Juliana Lumaldo Rumi detalla incluso la cantidad de integrantes al presente (diciembre de 2023), su procedencia e incluso el tipo de material del siku que ejecutan, trátase de caña o PVC (policloruro de vinilo) que, entre otras cuestiones, determina un tipo de afinación que la autora ha relevado minuciosamente. Por otro lado, da cuenta de aquellas agrupaciones que tienen melodías y letras propias, según sus intereses y reivindicaciones, y que a su vez han editado sus propias producciones discográficas. Finalmente, presenta las redes sociales de las agrupaciones, lo que no solo demuestra la importancia que tienen como soportes de divulgación y de construcción de opinión y posicionamientos, sino sobre todo el uso que realizan las mujeres y disidencias de las mismas, buscando distintas formas de cuidado y contención más allá de las fronteras nacionales establecidas.

Alejandra Guarín, en el segundo capítulo, “El siku y los feminismos: una mirada política a las interacciones de las agrupaciones sikuris mixtas en Bogotá y Cundinamarca”, nos presenta un panorama actualizado sobre las percepciones de las desigualdades de género —incluida la violencia— hacia el interior de los ensambles de sikus colombianos, acerca de los significados que las personas entrevistadas atribuyen a “ser sikuri”, y sobre el feminismo. Las entrevistas fueron realizadas a sikuris mujeres y hombres residentes mayoritariamente en Bogotá y Cundinamarca, y se llevaron a cabo entre 2022 y 2023. La autora dedica la introducción a presentar un panorama general de los movimientos feministas en Colombia a través del tiempo, que contextualiza las entrevistadas y ayuda al lector a comprender las particularidades locales. Además, se establecen relaciones con el contexto político colombiano. Los entrevistados pertenecen a distintas agrupaciones y poseen una experiencia variada como ejecutantes del instrumento, a la que se agregan sus diferencias generacionales, en un esfuerzo por mostrar un panorama amplio y contrastar los resultados. La mayor correlación entre las percepciones en torno a las desigualdades entre hombres y mujeres sikuris se encuentra, precisamente, en el hecho de ser mujer. En efecto, son las mujeres las que sufren y perciben los micromachismos que padecen y señalan la necesidad de deconstruir las relaciones de poder hacia el interior de las bandas y de darles visibilidad. A pesar de reconocer la existencia de desigualdades entre hombres y mujeres en la sociedad patriarcal —por lo que muchos de ellos se reconocen feministas—, los varones tienden a naturalizar sus privilegios y desconocer las relaciones de poder que se reproducen en las agrupaciones, así como a restar importancia a actitudes violentas que alejan a las mujeres de las bandas mixtas. El trabajo de Alejandra Guarín concluye proponiendo cursos de acción, algunos inspirados en el debate

producido por las entrevistas, para enfrentar y deconstruir las relaciones de poder sexogenéricas que tienden a perpetuarse en los ensambles de sikuris de Colombia.

En el capítulo 3, “Pedagogía matrilineal y transgeneracional en la comparsa Lakitas Kullallas. Procesos y transformaciones”, Almendra Sarmiento López y Nadia Barreto Zagabria exploran, a través de una descripción pormenorizada de los modos de transmisión de conocimientos en la comparsa Lakitas Kullallas —un ensamble de mujeres sikuris/lakitas de Chile—, nuevos modos de *devenir sikuri*. Las autoras contrastan los procedimientos pedagógicos de las sikuris con sus propias experiencias y observaciones en las bandas de sikus mixtas, donde se formaron las pioneras de las primeras bandas femeninas. Estas diferentes modalidades revelan la incorporación de lógicas contrapuestas aplicadas a los procesos de enseñanza-aprendizaje, que se inscriben en prácticas fundamentadas en la horizontalidad, y que brindan confianza, contención y respeto a las que se inician. Sobre la base de entrevistas a sikuris formadas en contextos diversos y desde su propia experiencia como lakitas de la agrupación, las autoras dan cuenta de la aspereza subyacente en la relación entre quien enseña y quien aprende en las comparsas mixtas, ancladas en la jerarquización, la competencia y la verticalidad. Estas relaciones, ajenas a la complementariedad propia de la ejecución comunitaria del siku, acentúan, al interior de las comparsas mixtas, la desigualdad sexogenérica imperante en la sociedad patriarcal. La formación de la comparsa Lakitas Kullallas apostó por construir otro tipo de vínculo entre las y les sikuris, una forma de crear comunidad inspirada en una idea del Buen Vivir que apela a experiencias femeninas ligadas a la sororidad, la maternidad, la solidaridad y la cocrianza, y que en el plano pedagógico se expresan en la atención, la paciencia y el estímulo. En este contexto también se inscriben los roles de las sikuris-lakitas

en la comparsa, flexibles y dinámicos, que van cambiando en función de lo que el grupo necesita. De esta manera, las sikuris de Lakitas Kullallas ponen en acción un modo de estar en el mundo alternativo a la lógica patriarcal, participando de una experiencia musical comunitaria que las vincula profundamente en diferentes niveles. Paralelamente, las autoras contextualizan históricamente el surgimiento de la comparsa en el marco de la relevancia creciente de las movilizaciones feministas producidas en Chile y en Latinoamérica, dando cuenta de la incorporación de los debates y reclamos del feminismo local en el seno de la agrupación y de su participación en los eventos masivos que han tenido lugar en los últimos tiempos.

Por su parte, Judith López Uruchi nos presenta, en el capítulo 4, “Mujeres intérpretes de música folklórica y autóctona en Bolivia”, una genealogía de las sikuris de ese país. En ella describe la emergencia de los grupos de mujeres sikuris en el contexto de la industria discográfica de Bolivia y el auge de la música folklórica. Con un criterio etnohistórico, la autora recurre a experiencias personales y familiares, entrevistas a informantes clave y exploración de archivos y registros discográficos que tienen su inicio hace más de un siglo. Gracias a este trabajo exhaustivo, llegamos a conocer las primeras agrupaciones de mujeres intérpretes de música autóctona. En su doble rol de música e investigadora, Judith López Uruchi nos presenta un panorama amplio en el que se integran datos de diversas disciplinas, del mismo modo que circula la música del repertorio sikuri por variadas escenas, material maleable que aparece una y otra vez en el acervo musical tradicional. La autora también da cuenta de los obstáculos que encontraban las mujeres al intentar acceder al siku y otros aerófonos tradicionales, poniendo en discusión las limitaciones que todavía existen en comunidades de corte más “tradicionalista” que las excluyen de la participación

como sikuris en los ensambles comunitarios, y los confronta con datos extraídos de cronistas de Indias. Sobre esta base, Judith López Uruchi sostiene que las estructuras patriarcales presentes en el imaginario de los que defienden, de modo esencialista, la limitación de las mujeres en las agrupaciones de sikuris al rol de bailarinas, estarían reproduciendo estructuras patriarcales de raigambre colonialista. Esta mirada desesencializante e históricamente comprometida es la que también subyace en su rol de directora, compositora e intérprete de la agrupación Inalmama Sagrada Coca, una banda que ha inspirado, a su vez, a ensambles de mujeres sikuris de otras latitudes.

El capítulo de Gloria Machaca, “Surgimiento, identificaciones y empoderamiento de mujeres sikuris de la Quebrada de Humahuaca”, sikuri y ex miembro de la segunda banda de mujeres sikuris de Tilcara María Rosa Mística, constituida en 2011, nos ofrece un testimonio en primera persona sobre las primeras bandas de sikuris conformadas por mujeres de la Argentina. Su relato aborda los fundamentos míticos que prohibían el acceso al siku —y otros aerófonos— a mujeres y niñas, aún vigentes en algunas comunidades rurales, y las restricciones actuales relacionadas con los roles de género que dificultan su acceso y permanencia en los ensambles de sikus. La cronología de Machaca detalla el surgimiento y conformación de las bandas de mujeres sikuris de la Quebrada de Humahuaca y su organización, profundizando el análisis en la banda María Rosa Mística. En su extensa descripción, incluye el análisis del repertorio, performance, vestuario, roles, entre otros. Asimismo, la autora da cuenta del surgimiento de ensambles no comunitarios que interpretan piezas tradicionales del folklore musical local y regional y también de la dinámica de la incorporación de nuevo repertorio, que incluye la participación como compositoras de obras originales a jóvenes y mujeres que en muchos casos son también

miembros activos de bandas de sikuris. Al ampliar su observación a otros tipos de ensambles, el análisis de Machaca se amplía a agrupaciones que no responden a las características de las bandas comunitarias quebradeñas de sikus y son más permeables a la influencia de los feminismos urbanos. De este modo, el artículo introduce modalidades y performances de protesta social que incluyen al siku, vinculadas a posicionamientos políticos y al activismo proindígena, y a los feminismos globalizados propios de la Cuarta Ola.

Bibliografía

- Abercrombie, T. (1992). La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica. *Música y Danzas en los Andes. Revista Andina*, núm. 2, pp. 279-352.
- Abercrombie, T. (1998). *Pathways of Memory and Power: Ethnography and History Among an Andean People*. University of Wisconsin Press.
- Albán Achinte, A. (2017). Prácticas creativas de re-existencia. Más allá del arte... el mundo de lo sensible. Del signo.
- Barragán, F. (2013). Sikuris urbanos en Buenos Aires: ¿sonarán bien? *Revista Sikuri*, año 1, núm. 3, pp. 4-6.
- Bauman, R. (2002). Disciplinary, Reflexivity, and Power in Verbal Art as Performance: a Response. *The Journal of American Folklore. Número especial: Towards New Perspectives on Verbal Art as Performance*, vol. 115, núm. 455, pp. 92-98.
- Bauman, R. y Briggs, C. L. (1990). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, núm. 19, pp. 59-88.
- Bellenger, X. (2007). El espacio musical andino: modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Titicaca. Institut Français d'Études Andines.
- Benza, S. (2005). Transmisión de géneros dancísticos en la migración: nuevos criterios de demarcación identitaria frente a la dilución del contexto territorial nacional peruano. *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 22, pp. 189-200.

- Benza, S. (2006). El ballet afro-peruano en Buenos Aires: su importancia en la construcción de identidad de los migrantes peruanos. *Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*, pp. 329-342. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Benza, S. (2009). Procesos de enseñanza no formal de la danza peruana entre migrantes peruanos en Buenos Aires. *Anthropologica*, núm. 27, pp. 47-74.
- Born, G. (2005). On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. *Twentieth-Century Music*, vol. 2, núm 1, pp. 7-36.
- Bourdieu, P. (1987). *Cosas dichas*. Gedisa.
- Citro, S., Podhajcer, A., Roa, M. L. y Rodríguez, M. (2024). Capítulo 2. ¿Por qué "performance-investigación"? hacia la construcción colectiva de una metodología transdisciplinar. Citro, S., Podhajcer, A., Roa, M. L. y Rodríguez, M. (eds.), *Performance-Investigación colaborativa I. Confluencias transdisciplinares entre las ciencias sociales y las artes*. Biblos. ISBN: 978-987-814-278-4.
- Dussel, E. (2018). Siete hipótesis para una estética de la liberación. *Praxis. Revista de Filosofía*, núm. 77.
- Gavazzo, N. (2004). Identidad boliviana en Buenos Aires: las políticas de integración cultural. *Revista Theomai. Estudios sobre Sociedad, Naturaleza y Desarrollo*, núm. 9.
- Gavazzo, N. (2005). El patrimonio cultural boliviano en Buenos Aires: usos de la cultura e integración. Martín, A. (comp.), *Folklore en las grandes ciudades: arte popular, identidad y cultura*, pp. 37-76. Libros del Zorzal.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency*. Oxford University Press.
- Giorgis, M. (2004.) *La virgen prestamista. La fiesta de la Virgen de Urkupiña en el boliviano Gran Córdoba*. Antropofagia.
- González, J. P. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*, vol. 55, núm. 195, pp. 38-64.
- Kaeppeler, A. (1978). Dance in Anthropological Perspective. *Annual Review of Anthropology*, vol. 7, núm.1, pp. 31-49.
- Karasik, G. (2000). Tras la genealogía del diablo. Discusiones sobre la nación y el Estado en la frontera argentino-boliviana. Grimson, A. (comp.), *Fronteras, naciones e identidades*. CICCUS-La Crujía.

- Kelly-Gadol, J. (1976). The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women's History. *Signs*, vol. 1, núm. 4, pp. 809-823.
- Koskoff, E. (2014). *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. University of Illinois Press.
- Lenton, D., Delrio, W., Pérez, P., Papazian, A., Nagy, M. y Musante, M. (2011). Huellas de un genocidio silenciado: los indígenas en Argentina. *Revista Sociedad Latinoamericana*, vol. 6, núm. 1.
- Lerner, G. (1986). *The Creation of Patriarchy*. Oxford University Press.
- Mardones, P. y Barragán, F. (2012). Che Sikuri. Ponencia presentada en el Congreso Latinoamericano de Antropología. Santiago de Chile, 5 al 10 de noviembre.
- Mardones, P. y Barragán, F. (2018). Marcar las diferencias. Construcciones sonoro-estilísticas de las bandas de *sikuris* de Buenos Aires. Sánchez Huaranga, C. (ed.), *Músicas y sonidos en el mundo andino: flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*, pp. 535-554. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Mendoza, Z. (1998). La comparsa los majeños: poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos cusqueños. Romero, R. (ed.), *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mendoza, Z. (2001). *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cuzco*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern Univ. Press.
- Mignolo, W. (2005). La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas. *AdVersus*, año 2, núm. 3.
- Podhajcer, A. (2011). El diálogo musical andino: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de "música andina" de Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú). *Latin American Music Review*, vol. 1, pp. 269-293.
- Podhajcer, A. (2015). Sembrando un cuerpo nuevo. Performance e interconexión en prácticas musicales andinas de Buenos Aires. *Revista Musical Chilena*, vol. 69, núm. 223, pp. 47-65.
- Podhajcer, A. (2020). Experiencias sonoro-colaborativas en red. El III Congreso Internacional de Sikuris en Buenos Aires y los compromisos micropolíticos en la modernidad/colonialidad. *Revista Mundo Sikuri*, vol. 3.

- Podhajcer, A. (2023). Un nuevo ritmo cosmológico. La performatividad de las ecologías sonoro-políticas en Latinoamérica. III Congreso de Investigación en Educación, Arte y Culturas Tradicionales. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, Lima, Perú, 15 al 17 de noviembre de 2023.
- Podhajcer, A. y Vega, A. (2021). Entre el Buen Vivir y los feminismos. Agencia y pensamiento comunitario en los grupos femeninos de música sikuri en Argentina. *Revista Argentina de Musicología*, vol. 22, núm. 2, pp. 189-217.
- Rice, T. (1997). Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. Barz, G. y Cooley, T. (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford University Press.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015) *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Rosaldo, M. y Louise, L. (1974). *Woman, Culture, and Society*. Stanford University Press.
- Sanday, Peggy R. (1974). Female Status in the Public Domain. Rosaldo, M. y Lamphere, L. (eds.), *Women, Culture, and Society*, pp. 189-206. Stanford University Press.
- Schechner, R. (2000). *Performance*. Libros del Rojas.
- Seeger, A. (1998). Musical Genres and Contexts. Olsen, D. y Sheehy, D. (eds.), *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 2, pp. 43-53. Garland Publishing.
- Spinoza, B. (2000 [1677]). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. de Atilano Domínguez. Trotta.
- Taylor, D. (2001). *Hacia una definición de performance*. *Performancelogía*. En línea: <<http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>> (consulta: 25-10-2021).
- Titon, J. (1997). Knowing Fieldwork. Barz, G. y Cooley, T. (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, pp. 87-100. Oxford University Press.
- Titon, J. (2015). Ethnomusicology as the Study of People Making Music. *Musicological Annual*, vol. 51, núm 2, pp. 175-185.
- Turino, T. (1993). *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. University of Chicago Press.
- Valencia Chacón, A. (1982). El Siku Bipolar en el Antiguo Perú. *Boletín de Lima*, vol. 23.

- Vega, M. A. (2012). Una aproximación a la música de las bandas de sikus en Tilcara y Buenos Aires. *Actas de la Novena Semana de la Música y la Musicología*. EDUCA.
- Vega, M. A. (2013). Construyendo el Sumaj Causay: discursos y performances en las bandas de sikus de la Ciudad de Buenos Aires. *Actas de la X Reunión de Antropólogos del Mercosur*.
- Vega, M. A. (2014). El camino ascendente y pedregoso de las sikuris peregrinas. I Jornadas de Género y Diversidad Sexual. GEDIS-UNLP. En sitio web de la Facultad de Trabajo Social, Universidad Nacional de La Plata: <https://www.trabajosocial.unlp.edu.ar/uploads/docs/vega_gedis.pdf> (consulta: 20-12-2021).
- Walsh, C. (2008). Interculturalidad crítica, pedagogía decolonial. Villa, W. y Grueso, A. (comp.), *Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad*. Universidad Pedagógica Nacional.



FA

[Faint, illegible signature or text]

"Sikuri" de Alejandra Leyes

Capítulo 1

Genealogía de las formaciones musicales de mujeres y disidencias sikuris y lakitas en Latinoamérica

*Juliana Lumaldo Rumi*¹

El presente trabajo busca identificar y visibilizar la presencia de las agrupaciones musicales femeninas sikuris y lakitas² —movimiento en permanente expansión— que se han ido conformando hasta la fecha.

La recopilación de los datos que aquí se mencionan se inició en abril de 2021 y culminó en diciembre de 2023. Su inicio se ha dado en pandemia, en tiempos de aislamiento social, motivo por el cual la mayoría de los contactos con las diferentes agrupaciones se han establecido a través de redes sociales y aplicaciones de mensajería como WhatsApp. Se ha generado un cuestionario online,³ que las agrupaciones fueron completando, y se llevaron a cabo entrevistas.

Se han relevado hasta la fecha 65 agrupaciones. Por tratarse del relevamiento de un movimiento que crece año a año, es un trabajo abierto, en proceso, que se irá ampliando

1 Juliana Rumaldo Rumi es sikuri y profesora de danzas tradicionales argentinas. Además es bibliotecóloga y especialista en Educación y TIC.

2 Denominación utilizada por la mayoría de las agrupaciones de mujeres de Chile.

3 En formato de formulario de Google.

a futuro a medida que surjan nuevas bandas⁴ y comparsas.⁵ Se espera que este registro colabore con la visibilización y el tejido de redes entre agrupaciones, así como también sea de utilidad como base para futuras investigaciones.

La sistematización de los datos recopilados de las bandas y comparsas femeninas se volcó en cuadros, conformados de acuerdo a diferentes categorías: año de fundación y país de las agrupaciones, composición de las tropas utilizadas (de acuerdo al material y el tipo de afinación), producciones discográficas, entre otras. También se incluyen enlaces a las cuentas de las redes sociales utilizadas por las agrupaciones para facilitar el contacto.

Cabe aclarar que contactar a tantas agrupaciones no fue tarea fácil. Si bien la mayoría de las personas contactadas respondió de manera entusiasta a la propuesta, en algunos casos solo se ha logrado acceder a la información de las bandas o comparsas que figuran en las redes sociales.

Lo más valorable de todo el proceso es la importancia que tuvieron las redes de mujeres de diferentes agrupaciones para la recolección de la información. El nexo entre unas y otras fue vital para llegar a contactar a las 65 agrupaciones musicales que forman parte de este relevamiento. Sin su predisposición y ayuda, este trabajo no hubiera sido posible. Ha sido una experiencia por demás enriquecedora.

4 Se utilizará el término *banda* para referirse a las agrupaciones de sikuris.

5 El término *comparsa* se referirá a las agrupaciones de lakitas.

1. Bandas / Comparsas femeninas por año de fundación

	Año de fundación	Agrupación	Lugar de origen	País
1	1992	Arawimanta	La Paz	Bolivia
2	1992	Kalahumana	La Paz	Bolivia
3	1996	Banda Femenina Nuestra Señora de Fátima	Tilcara, Jujuy	Argentina
4	1996	Lakitas Imilla Kory	Iquique	Chile
5	2001	Banda de Sikuris María Rosa Mística	Tilcara, Jujuy	Argentina
6	2001	Lakitas Matriasaya	Valparaíso	Chile
7	2003	Banda de Sikuris Virgen de Guadalupe	Humahuaca, Jujuy	Argentina
8	2003	Comunidad Inalmama Sagrada Coca	La Paz	Bolivia
9	2004	Banda de Sikuris Divino Niño Jesús	Purmamarca, Jujuy	Argentina
10	2004	Lakitas Sumaq Tiyana	Cupo	Chile
11	2006	Warmi Pachakuti	Cochabamba	Bolivia
12	2008	Zamponada Fuerza Femenina Enciniana	Yanapata, Yunguyo	Perú
13	2008	Banda de Sikuris Chaskañawis	San Miguel de Tucumán	Argentina
14	2009	Lakitas Apasa	Santiago de Chile	Chile
15	2010	Banda de Sikuris Femenina "Los Veteranos"	Tilcara, Jujuy	Argentina
16	2010	Utuya Ajayu Warmis	Buenos Aires	Argentina
17	2010	Lakitas Nativa	Angol	Chile
18	2011	Banda de Sikuris "Virgen de Guadalupe"	Maimará, Jujuy	Argentina
19	2011	Kantutas Warmis Sikuris	Guaymallén, Mendoza	Argentina
20	2011	Ñañakay Comunidad Sikuri	Salta	Argentina
21	2012	Lakitas Suma Warmi	Arica	Chile
22	2013	Cori Warmi	Lima	Perú

23	2013	Banda de Sikuris Nuestro Señor del Milagro "Las Pitufinas"	Perico, Jujuy	Argentina
24	2013	Ekekas Warmis Sikuris	Salta	Argentina
25	2013	5 de Septiembre Warmi Sikuris	Bogotá	Colombia
26	2013	Lakitas Kullallas	Santiago de Chile	Chile
27	2013	Lakitas Ñañapura	Iquique	Chile
28	2014	Comparsa Umaphaxsi	Antofagasta	Chile
29	2014	Comunidad Jaylli Uma	La Paz	Bolivia
30	2014	Jallalla Warmis Sikuris	Arequipa	Perú
31	2014	Lakitas Paqari Warmi	La Serena	Chile
32	2015	Ñañaykuna Sikuris	Rosario, Santa Fe	Argentina
33	2015	Uma Misky	CABA	Argentina
34	2015	Warmis Sikus	Cochabamba	Bolivia
35	2016	Comunidad Mama Quilla	Morón, Buenos Aires	Argentina
36	2016	Lakitas Sinchi Warmis	San Pablo	Brasil
37	2017	Churkis Warmikuna Sikuris	Salta	Argentina
38	2017	Fraternidad Cultural Hijas de Kimal	San Pedro de Atacama	Chile
39	2017	Resistencia Vikuña	El Alto	Bolivia
40	2017	Warmis Chía	Chía	Colombia
41	2018	Awichas Sikuris	Río Cuarto, Córdoba	Argentina
42	2018	Elenco Autóctono Jach'a Tunupa Warmy Pusiris	El Alto	Bolivia
43	2018	Jacha Warmis del Internado Poconas	Sucre	Bolivia
44	2018	Sumaj Warmis del Hogar Santa Clotilde	Sucre	Bolivia
45	2018	Fuerza Warmi Sikuri	Valparaíso	Chile
46	2019	Comadres Sikuris del Humedal	Delta del Tigre, Buenos Aires	Argentina
47	2019	Comunidad Mama Wayra	Santiago de Chile	Chile

48	2019	Sikuritas Femar	Antofagasta	Chile
49	2019	Tilcara Warmis Sikus	Tilcara, Jujuy	Argentina
50	2019	Warmikuna Sikuri	Buenos Aires	Argentina
51	2020	Kullaka Warmi Sikuris	San Salvador de Jujuy	Argentina
52	2020	Pankaritas del Viento	La Paz	Bolivia
53	2020	Sikuris Warmi "Virgen del Abra de Punta Corral"	Humahuaca, Jujuy	Argentina
54	2020	Sinchi Imillas	Sucre	Bolivia
55	2021	Capulimanta Sikuri	Urubamba, Cusco	Perú
56	2021	Fura Sikuris	Tibasosa, Boyacá	Colombia
57	2021	Lakitas Sayari Taki Warmi	Alto Hospicio	Chile
58	2021	Pakarina Sikuri Puyucahua	Cusco	Perú
59	2021	Asociación Cultural Taqui Acllas	La Paz	Bolivia
60	2022	Warminaka Sikuri	Córdoba	Argentina
61	2022	Kawpuq Walmikuna	Huancayo, Junín	Perú
62	2022	Comunidad Inalmama Warmis Sikuris	Buenos Aires	Argentina
63	2022	Lakitas Sarir Wayra	Valparaíso	Chile
64	2022	Comunidad de Qhalinchas Allpa	Sucre	Bolivia
65	2022	Warmis Sikuris Allin Kawsay	Juliaca, Puno	Perú

El 29 de marzo de 1992 se funda en La Paz, Arawimanta, la primera agrupación integrada exclusivamente por mujeres sikuris. En noviembre de ese mismo año surgirá, también en la ciudad de La Paz, otra nueva agrupación llamada Kalahumana. Ambos grupos tienen su origen en el Taller de Música Popular Arawi. Este será el inicio de un movimiento que desde hace tres décadas se ha ido multiplicando en diferentes países de Latinoamérica, llegando a documentarse 65 agrupaciones de mujeres sikuris y lakitas.

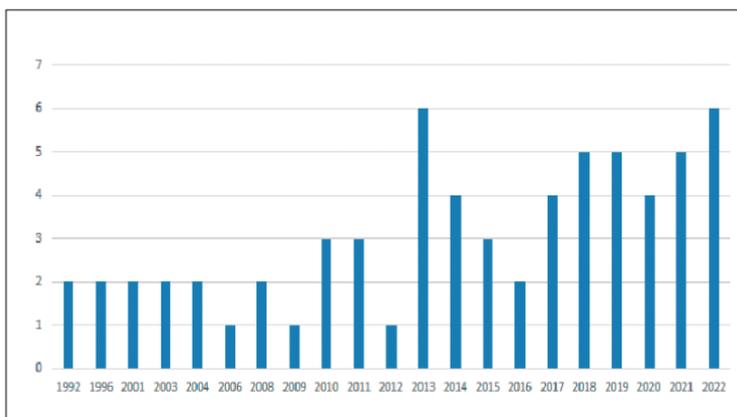


Gráfico 1.1. Cantidad de agrupaciones femeninas sikuris y lakitas surgidas por año.

Puede observarse en el siguiente gráfico cómo se ha producido el incremento de agrupaciones de acuerdo a las diferentes décadas.

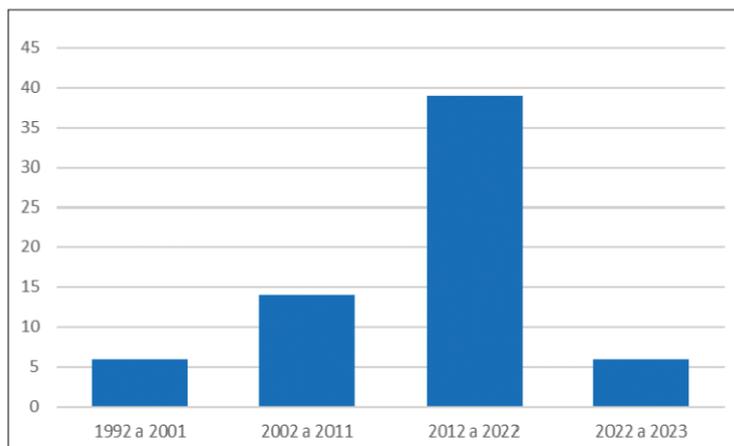


Gráfico 1.2. Cantidad de agrupaciones femeninas sikuris y lakitas surgidas por década.

2. Bandas / Comparsas femeninas por país

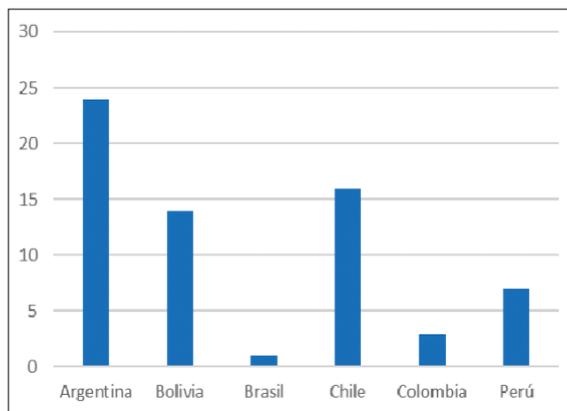


Gráfico 1.3. Cantidad de agrupaciones femeninas sikuris y lakitas por país.



Mapa 1.1. Presencia de agrupaciones femeninas de sikuris y lakitas en América del Sur.

2.1. Argentina

	Nombre de la agrupación	Lugar de origen	Año de fundación	Banda activa	Banda disuelta
1	Awichas Sikuris	Río Cuarto, Córdoba	2018	X	
2	Banda de Sikuris Chaskañawis	San Miguel de Tucumán	2008		X
3	Banda de Sikuris Divino Niño Jesús	Purmamarca, Jujuy	2004	X	
4	Banda de Sikuris Femenina "Los Veteranos"	Tilcara, Jujuy	2010	X	
5	Banda de Sikuris María Rosa Mística	Tilcara, Jujuy	2001	X	
6	Banda de Sikuris Nuestro Señor del Milagro "Las Pitufinas"	Perico, Jujuy	2013	X	
7	Banda de Sikuris Virgen de Guadalupe	Humahuaca, Jujuy	2003	X	
8	Banda de Sikuris "Virgen de Guadalupe"	Maimará, Jujuy	2011	X	
9	Banda Femenina Nuestra Señora de Fátima	Tilcara, Jujuy	1996	X	
10	Churkis Warmikuna Sikuris	Salta	2017	X	
11	Comadreas Sikuris del Humedal	Delta del Tigre, Buenos Aires	2019	X	
12	Comunidad Inalmama Warmis Sikuris	Buenos Aires	2022	X	
13	Comunidad Mama Quilla	Morón, Buenos Aires	2016	X	
14	Ekekas Warmis Sikuris	Salta	2013		X

15	Kantutas Warmis Sikuris	Guaymallén, Mendoza	2011	X	
16	Kullaka Warmi Sikuris	San Salvador de Jujuy	2020	X	
17	Ñañakay Comunidad Sikuri	Salta	2011		X
18	Ñañaykuna Sikuris	Rosario, Santa Fe	2015	X	
19	Sikuris Warmi "Virgen del Abra de Punta Corral"	Humahuaca, Jujuy	2020	X	
20	Tilcara Warmis Sikus	Tilcara, Jujuy	2019	X	
21	Uma Misky ⁶	CABA	2015		X
22	Utuya Ajayu Warmis	Buenos Aires	2010	X	
23	Warmikuna Sikuri	Buenos Aires	2019	X	
24	Warminaka Sikuri	Córdoba	2022	X	

2.2. Bolivia

	Nombre de la agrupación	Lugar de origen	Año de fundación	Banda activa	Banda disuelta
1	Arawimanta	La Paz	1992	X	
2	Asociación Cultural Taqui Acllas	La Paz	2021	X	
3	Comunidad de Qhalinchas Allpa	Sucre	2022	X	
4	Comunidad Jaylli Uma	La Paz	2014	X	
5	Comunidad Inalmama Sagrada Coca	La Paz	2003	X	
6	Elenco Autóctono Jach'a Tunupa Warmy Pusiris	El Alto	2018	X	

6 El primer nombre de esta agrupación fue La Tropicilla.

7	Jacha Warmis del Internado Poconas	Sucre	2018	X	
8	Kalahumana	La Paz	1992		X
9	Pankaritas del Viento	La Paz	2020	X	
10	Resistencia Vikuña	El Alto	2017	X	
11	Sinchi Imillas	Sucre	2020	X	
12	Sumaj Warmis del Hogar Santa Clotilde	Sucre	2018	X	
13	Warmi Pachakuti	Cochabamba	2006	X	
14	Warmis Sikus	Cochabamba	2015	X	

2.3. Brasil

	Nombre de la agrupación	Lugar de origen	Año de fundación	Banda activa	Banda disuelta
1	Lakitas Sinchi Warmis	San Pablo	2016	X	

2.4. Chile

	Nombre de la agrupación	Lugar de origen	Año de fundación	Comparsa activa	Comparsa disuelta
1	Comparsa Umaphaxsi	Antofagasta	2014	X	
2	Comunidad Mama Wayra	Santiago de Chile	2019	X	
3	Fraternidad Cultural Hijas de Kímal	San Pedro de Atacama	2017	X	
4	Fuerza Warmi Sikuri	Valparaíso	2018	X	
5	Lakitas Apasa ⁷	Santiago de Chile	2009	X	

⁷ La agrupación Lakitas Apasa se conformó como agrupación femenina. Luego de dos años de su fundación, se volvió comparsa mixta, manteniéndose con esa estructura desde el año 2011.

6	Lakitas Imilla Kory ⁸	Iquique	1996		X
7	Lakitas Kullallas	Santiago de Chile	2013	X	
8	Lakitas Matriasaya	Valparaíso	2001	X	
9	Lakitas Nativa ⁹	Angol	2010		X
10	Lakitas Ñañapura	Iquique	2013	X	
11	Lakitas Paqari Warmi	La Serena	2014	X	
12	Lakitas Sarir Wayra	Valparaíso	2022	X	
13	Lakitas Sayari Taki Warmi	Alto Hospicio	2021	X	
14	Lakitas Sumaq Tiyana ¹⁰	Cupo, Calama	2004	X	
15	Lakitas Suma Warmi	Arica	2012	X	
16	Sikuritas Femar	Antofagasta	2019	X	

2.5. Colombia

	Nombre de la agrupación	Lugar de origen	Año de fundación	Banda activa	Banda disuelta
1	5 de Septiembre Warmi Sikuris ¹¹	Bogotá	2013		X
2	Fura Sikuris	Tibasosa, Boyacá	2021	X	
3	Warmis Chía	Chía	2017	X	

8 La comparsa Lakitas Imilla Kory fue una agrupación estudiantil de la Escuela Javiera Carrera Verdugo de Iquique. La misma estaba dirigida por el profesor Claudio Campos. Se mantuvo vigente desde el año 1996 al 2003.

9 La comparsa Lakitas Nativa se creó como una banda mixta en el año 2004 en la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso. Este proyecto inicial finalizó en el año 2007, cuando su director Jovanni Novoa Hidalgo se trasladó a la localidad de Angol. En el año 2010 se reactivó en Angol como una comparsa femenina de lakitas, donde permaneció activa durante dos años aproximadamente.

10 En la actualidad la agrupación cuenta con integrantes hombres.

11 5 de Septiembre Warmi Sikuris se disolvió a comienzos del año 2022.

2.6. Perú

	Nombre de la agrupación	Lugar de origen	Año de fundación	Banda activa	Banda disuelta
1	Capulimanta Sikuri	Urubamba, Cusco	2021	X	
2	Cori Warmi	Lima	2013	X	
3	Jallalla Warmis Sikuris ¹²	Arequipa	2014	X	
4	Kawpuq Walmikuna	Huancayo, Junín	2022	X	
5	Pakarina Sikuri Puyucahua	Cusco	2021	X	
6	Warmis Sikuris Allin Kawsay	Juliaca, Puno	2022	X	
7	Zampoñada Fuerza Femenina Enciniana	Yanapata, Yunguyo	2008	s/d	

3. Localización geográfica

En el siguiente mapa se encuentran localizadas todas las agrupaciones relevadas de acuerdo a su lugar de origen. Pueden visitarlo en línea escaneando el código QR o ingresando desde el siguiente enlace: www.bit.ly/sikureras.¹³

12 La agrupación surge en el año 2014 con el nombre *Mujer Exprésate con Arte Warmi Sikuris*. En el año 2017 cambia su denominación a *Awqa Sisa Warmy Sikuris*. Desde el año 2020 se presentan con su actual nombre: *Jallalla Warmis Sikuris*.

13 Al recorrer el mapa en su versión virtual podrán ver imágenes e información complementaria que las agrupaciones decidieron incluir.



Mapa 1.2. Geolocalización de las agrupaciones femeninas sikuris y lakitas.

4. Conformación de las agrupaciones

Agrupación	País	Integrantes	Cantidad
5 de Septiembre Warmi Sikuris	Colombia	mujeres	15
Arawimanta	Bolivia	mujeres	10
Asociación Cultural Taqui Acllas	Bolivia	mujeres	20
Awichas Sikuris	Argentina	mujeres y disidencias	13
Banda de Sikuris Chaskañawis	Argentina	mujeres	8
Banda de Sikuris Divino Niño Jesús	Argentina	mujeres	30
Banda de Sikuris María Rosa Mística	Argentina	mujeres	50
Banda de Sikuris "Virgen de Guadalupe" (Maimará)	Argentina	mujeres	30
Banda Femenina Nuestra Señora de Fátima	Argentina	mujeres	70
Capulimanta Sikuri	Perú	mujeres	14
Churkis Warmikuna Sikuris	Argentina	mujeres y disidencias	13
Comadreas Sikuris del Humedal	Argentina	mujeres y disidencias	12
Comparsa Umaphaxsi	Chile	mujeres	12
Comunidad Inalmama Sagrada Coca	Bolivia	mujeres	15
Comunidad Jaylli Uma	Bolivia	mujeres	15
Comunidad Mama Quilla	Argentina	mujeres y disidencias	30
Comunidad Mama Wayra	Chile	mujeres	14
Cori Warmi	Perú	mujeres	16
Ekekas Warmis Sikuris	Argentina	mujeres	8
Elenco Autóctono Jach'a Tunupa Warmy Pusiris	Bolivia	mujeres	10
Fraternidad Cultural Hijas de Kimal	Chile	mujeres	25
Fuerza Warmi Sikuri	Chile	mujeres	9
Fura Sikuris	Colombia	mujeres	10
Jacha Warmis del Internado Poconas	Bolivia	mujeres	12

Kawpuq Walmikuna	Perú	mujeres	10
Kullaka Warmi Sikuris	Argentina	mujeres y disidencias	10
Lakitas Apasa	Chile	mujeres	10
Lakitas Imilla Kory	Chile	mujeres	20
Lakitas Kullallas	Chile	mujeres y disidencias	12
Lakitas Matriasaya	Chile	mujeres	17
Lakitas Ñañapura	Chile	mujeres	17
Lakitas Sinchi Warmis	Brasil	mujeres	19
Lakitas Suma Warmi	Chile	mujeres	15
Ñañaykuna Sikuris	Argentina	mujeres y disidencias	12
Pakarina Sikuri Puyucagua	Perú	mujeres y disidencias	17
Pankaritas del Viento	Bolivia	mujeres y disidencias	14
Resistencia Vikuña	Bolivia	mujeres	5
Sikuris Warmi "Virgen del Abra de Punta Corral"	Argentina	mujeres	40
Sikuritas Femar	Chile	mujeres	10
Sinchi Imillas	Bolivia	mujeres	12
Sumaj Warmis del Hogar Santa Clotilde	Bolivia	mujeres	14
Tilcara Warmis Sikus	Argentina	mujeres	15
Uma Misky	Argentina	mujeres	13
Utuya Ajayu Warmis	Argentina	mujeres	15
Warmikuna Sikuri	Argentina	mujeres y disidencias	10
Warmi Pachakuti	Bolivia	mujeres	25

5. Procedencia de sus integrantes

Agrupación	País							
	Argentina	Bolivia	Brasil	Chile	Colombia	Ecuador	Perú	otro
5 de Septiembre Warmi Sikuris					X			
Arawimanta		X						
Asociación Cultural Taqui Acllas		X						
Banda de Sikuris Chaskañawis	X			X				
Banda de Sikuris Divino Niño Jesús	X							
Banda de Sikuris María Rosa Mística	X							
Banda de Sikuris "Virgen de Guadalupe" (Maimará)	X							
Banda Femenina Nuestra Señora de Fátima	X							
Capulimanta Sikuri							X	Alemania y Venezuela
Churkis Warmikuna Sikuris	X							
Comadreas Sikuris del Humedal	X							
Comparsa Umaphaxi				X				
Comunidad Inalmama Sagrada Coca		X						Japón
Comunidad Mama Quilla	X	X						Paraguay
Comunidad Mama Wayra				X				

Cori Warmi							X	
Ekekas Warmis Sikuris	X			X				
Elenco Autóctono Jach'a Tunupa Warmy Pusiris		X						
Fraternidad Cultural Hijas de Kimal	X	X		X			X	
Fura Sikuris					X			
Kawpuq Walmikuna							X	
Kullaka Warmi Sikuris	X	X						
Lakitas Apasa				X				
Lakitas Imilla Kory				X				
Lakitas Kullallas	X			X				
Lakitas Matrisaya	X			X		X		
Lakitas Ñañapura		X		X				
Lakitas Sinchi Warmis	X	X	X	X	X		X	México, Costa Rica y EE.UU.
Lakitas Suma Warmi				X				Venezuela
Ñañaykuna Sikuris	X			X				
Pakarina Sikuri Puyucahua							X	
Pankaritas del Viento		X					X	
Resistencia Vikuña		X						
Sikuris Warmi "Virgen del Abra de Punta Corral"	X							
Sikuritas Femar				X				
Sinchi Imillas		X						
Tilcara Warmis Sikus	X							
Utuya Ajayu Warmis	X	X						
Warmikuna Sikuri	X	X						
Warmi Pachakuti	X	X		X				España
Warmis Chía					X			

6. Características de las tropas

6.1. Materiales

Al conjunto de sikus que ejecutan las bandas o comparsas se lo denomina tropa.

La mayoría de las agrupaciones de sikuris utilizan tropas conformadas por instrumentos de caña.

En Chile y Brasil, las comparsas de lakitas suelen optar por la ejecución de instrumentos realizados con PVC.¹⁴ Este material también es utilizado, en menor medida, por algunas agrupaciones de mujeres sikuris de Argentina.

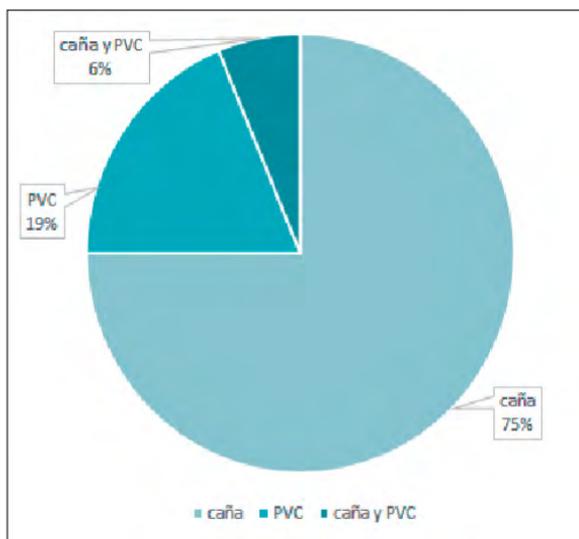


Gráfico 1.4. Utilización de materiales en las tropas

14 El policloruro de vinilo es un material plástico utilizado en instalaciones eléctricas. Se comercializa en tubos de tres metros de largo con diferentes diámetros (ejs.: 16 mm, 20 mm).



Imagen 1.1. Instrumentos de caña. Banda Femenina Nuestra Señora de Fátima en la subida al Abra de Punta Corral, Tilcara, abril de 2011. Registro propio.



Imagen 1.2. Instrumentos de PVC. Lakitas Matriasaya en el Segundo Encuentro de Lakitas, Santiago de Chile, octubre de 2010. Registro propio.

En el siguiente cuadro se detalla el material elegido por las agrupaciones de mujeres sikuris y lakitas para sus tropas.

Agrupación	Material	
	Caña	PVC
5 de Septiembre Warmi Sikuris	X	
Arawimanta	X	
Asociación Cultural Taqui Acllas	X	
Awichas Sikuris	X	
Banda de Sikuris Chaskañawis	X	
Banda de Sikuris Divino Niño Jesús	X	
Banda de Sikuris Femenina "Los Veteranos"	X	
Banda de Sikuris María Rosa Mística	X	
Banda de Sikuris Nuestro Señor del Milagro "Las Pitufinas"	X	
Banda de Sikuris Virgen de Guadalupe (Humahuaca)	X	
Banda de Sikuris "Virgen de Guadalupe" (Maimará)	X	
Banda Femenina Nuestra Señora de Fátima	X	
Capulimanta Sikuri	X	
Churkis Warmikuna Sikuris	X	X
Comadreas Sikuris del Humedal	X	
Comunidad de Qhalinchas Allpa	X	
Comunidad Inalmama Warmis Sikuris	X	
Comunidad Inalmama Sagrada Coca	X	
Comunidad Jaylli Uma	X	
Comparsa Umaphaxsi	X	X
Comunidad Mama Quilla	X	
Comunidad Mama Wayra		X
Cori Warmi	X	
Ekekas Warmis Sikuris	X	
Elenco Autóctono Jach'a Tunupa Warmy Pusiris	X	
Fraternidad Cultural Hijas de Kimal		X
Fuerza Warmi Sikuri	X	

Fura Sikuris	X	
Jacha Warmis del Internado Poconas	X	
Jallalla Warmis Sikuris	X	
Kalahumana	X	
Kawpuq Walmikuna	X	
Kantutas Warmis Sikuris	X	
Kullaka Warmi Sikuri	X	
Lakitas Apasa	X	X
Lakitas Imilla Kory		X
Lakitas Kullallas		X
Lakitas Matriasaya		X
Lakitas Nativa		X
Lakitas Ñañapura		X
Lakitas Paqari Warmi		X
Lakitas Sarir Wayra		X
Lakitas Sayari Taki Warmi		X
Lakitas Sinchi Warmis		X
Lakitas Suma Warmi		X
Ñañakay Comunidad Sikuri	X	
Ñañaykuna Sikuris	X	
Pakarina Sikuri Puyucagua	X	
Pankaritas del Viento	X	
Resistencia Vikuña	X	
Sinchi Imillas	X	
Sikuris Warmi "Virgen del Abra de Punta Corral"	X	
Sikuritas Femar	X	
Sumaj Warmis del Hogar Santa Clotilde	X	
Tilcara Warmis Sikus	X	
Uma Misky	X	
Utuya Ajayu Warmis	X	
Warmikuna Sikuri	X	
Warminaka Sikuri	X	X

Warmi Pachakuti	X	
Warmis Chía	X	
Warmis Sikuris Allin Kawsay	X	
Warmis Sikus	X	
Zampoñada Fuerza Femenina Enciniana	X	

6.2. Afinación

La mayoría de las agrupaciones de mujeres sikuris y lakitas utilizan en sus instrumentos afinación temperada. Se observa una predominancia de tropas afinadas en la tonalidad de mi menor / Sol Mayor, posiblemente por ser la más difundida y estandarizada entre grupos de sikuris urbanos.

Muchas bandas y comparsas intercalan su práctica instrumental con el canto, y la tonalidad mencionada suele ser incómoda para las voces más agudas.

A continuación se detallan las afinaciones elegidas por las bandas y comparsas relevadas.

Agrupación	Afinación utilizada							
	mi menor / Sol Mayor	fa menor / La b Mayor	fa # menor / La Mayor	sol menor / Si b Mayor	Sol # menor / Si Mayor	la menor / Do Mayor	si menor / Re Mayor	Otra
5 de Septiembre Warmi Sikuris								X
Arawimanta	X					X		
Asociación Cultural Taqui Acllas	X		X					
Awichas Sikuris	X							

Banda de Sikuris Chaskañawis	X							
Banda de Sikuris Divino Niño Jesús								X
Banda de Sikuris Femenina "Los Veteranos"	X							
Banda de Sikuris María Rosa Mística	X							
Banda de Sikuris Nuestro Señor del Milagro "Las Pitufinas"	X							
Banda de Sikuris Virgen de Guadalupe (Humahuaca)	X							
Banda de Sikuris "Virgen de Guadalupe" (Maimará)				X				
Banda Femenina Nuestra Señora de Fátima	X							
Capulimanta Sikuri		X					X	
Churkis Warmikuna Sikuris	X							
Comadreas Sikuris del Humedal	X							
Comparsa Umaphaxsi	X		X					
Comunidad de Qhalinchas Allpa	X							
Comunidad Inalmama Sagrada Coca	X					X		
Comunidad Inalmama Warmis Sikuris	X							
Comunidad Jaylli Uma	X					X		
Comunidad Mama Quilla						X		X
Comunidad Mama Wayra	X					X		
Cori Warmi	X	X						
Ekekas Warmis Sikuris	X							

Agrupación	Afinación utilizada							
	mi menor / Sol Mayor	fa menor / La b Mayor	fa # menor / La Mayor	sol menor / Si b Mayor	Sol # menor / Si Mayor	la menor / Do Mayor	si menor / Re Mayor	Otra
Fraternidad Cultural Hijas de Kimal				X				
Fuerza Warmi Sikuri	X							
Fura Sikuris	X							
Jacha Warmis del Internado Poconas	X							
Jallalla Warmis Sikuris				X				
Kantutas Warmis Sikuris	X							
Kawpuq Walmikuna		X						
Kullaka Warmi Sikuri	X							
Lakitas Apasa				X				
Lakitas Imilla Kory						X		
Lakitas Kullallas				X		X		
Lakitas Matriasaya				X				
Lakitas Nativa	X							
Lakitas Ñañapura						X		
Lakitas Paqari Warmi					X			
Lakitas Sarir Wayra						X		
Lakitas Sayari Taki Warmi					X			
Lakitas Sinchi Warmis				X				
Lakitas Suma Warmi				X				
Ñañakay Comunidad Sikuri	X							
Ñañaykuna Sikuris				X				
Pakarina Sikuri Puyucahua	X							
Pankaritas del Viento	X							

Resistencia Vikuña			X					
Sikuris Warmi "Virgen del Abra de Punta Corral"	X							
Sikuritas Femar								X
Sumaj Warmis del Hogar Santa Clotilde	X							
Tilcara Warmis Sikus	X							
Uma Misky	X							
Utuya Ajayu Warmis								X
Warmikuna Sikuri								X
Warminaka Sikuri	X							
Warmi Pachakuti	X					X		
Zampoñada Fuerza Femenina Enciniana								X

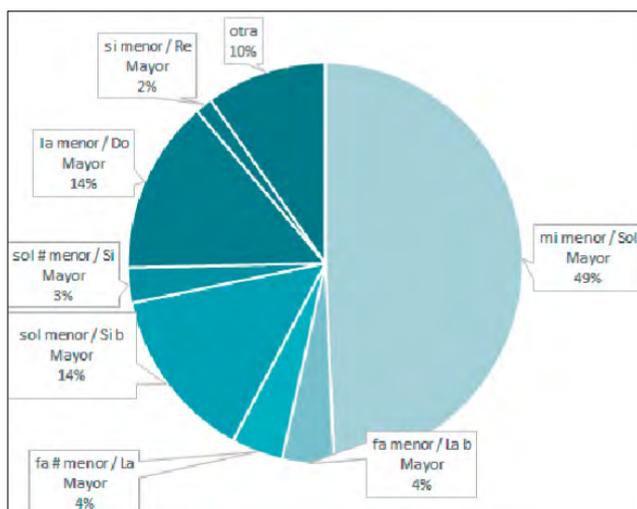


Gráfico 1.5. Afinaciones de las tropas.

7. Composiciones propias

Muchas agrupaciones realizan composiciones propias, de melodías, de letras o ambas.

Agrupación	País	Melodías propias	Letras propias
5 de Septiembre Warmi Sikuris	Colombia	X	
Arawimanta	Bolivia	X	X
Asociación Cultural Taqui Acllas	Bolivia	X	X
Banda de Sikuris María Rosa Mística	Argentina	X	X
Capulimanta Sikuri	Perú	X	
Churkis Warmikuna Sikuris	Argentina		X
Comadreas Sikuris del Humedal	Argentina	X	X
Comparsa Umaphaxsi	Chile	X	X
Comunidad Inalmama Sagrada Coca	Bolivia	X	X
Comunidad Mama Quilla	Argentina	X	X
Comunidad Mama Wayra	Chile	X	X
Cori Warmi	Perú	X	X
Eekas Warmis Sikuris	Argentina		X
Elenco Autóctono Jach'a Tunupa Warmy Pusiris	Bolivia	X	X
Fraternidad Cultural Hijas de Kimal	Chile	X	X
Kawpuq Walmikuna	Perú	X	X
Kullaka Warmi Sikuris	Argentina		X
Lakitas Kullallas	Chile	X	X
Lakitas Matriasaya	Chile	X	X
Lakitas Ñañapura	Chile	X	X
Lakitas Sumaq Tiyana	Chile	X	X
Lakitas Suma Warmi	Chile	X	
Ñañaykuna Sikuris	Argentina	X	X
Pankaritas del Viento	Bolivia		X
Resistencia Vikuña	Bolivia	X	X

Sikuris Warmi "Virgen del Abra de Punta Corral"	Argentina	X	
Sinchi Imillas	Bolivia		X
Tilcara Warmis Sikus	Argentina	X	
Utuya Ajayu Warmis	Argentina		X
Warmi Pachakuti	Bolivia	X	X
Warmis Chía	Colombia	X	X

En las letras se puede observar los diferentes perfiles de las agrupaciones de mujeres y disidencias sikuris y lakitas. Algunas, más ligadas a lo religioso; otras, a la reivindicación de la lucha de los pueblos originarios o movimientos feministas.

A modo de ejemplo, se transcriben tres textos que acompañan melodías que interpretan algunas de las agrupaciones relevadas.

Sonkoy Morenita (Letra: Angélica del Valle Machaca)¹⁵

Miski Sumaj Pachamama
aquí está mi corazón.
Warmikuna van marchando
jarkanqaiki protección.

15 Angélica del Valle Machaca es autora de la letra y música de este tema. Esta composición se estrenó en el año 2021, en el aniversario número 20 de la banda de mujeres María Rosa Mística de Tilcara, dedicada a la Mamita de los Cerros, Virgen de Punta Corral. Esta melodía es ejecutada por las agrupaciones María Rosa Mística y Virgen de Guadalupe, quienes la interpretan como Marcha-Morenada, adaptando la letra según la festividad. Sikuris Warmikuna la ejecuta con ritmo de Sanjuanito, con la letra completa.

Morenita de los cerros
aquí está mi corazón.
Mujeres vamos marchando
pidiendo tu protección.

Furia Warmi
(Letra: Kantutas Warmis Sikuris)¹⁶

Mama Pacha y Mama Quilla nos guían
en el Pachacuti que las warmis transitan.

Bartolina Sisa y Micaela Bastidas
guerreras andinas, luchadoras femeninas.

Sangre uterina que renace en este día.
Fuerza uterina.
¡Warmis!

Somos diversidad
(Letra: Warmi Pachakuti)¹⁷

No me apartes
no me juzgues
no más oscuridad.

16 Esta letra es de autoría de la banda Kantutas Warmis Sikuris, quienes realizaron una adaptación del tema "Furia Inka" del compositor Luis Carlos del Carpio (Cuzco, 1995).

17 La música de la canción pertenece a Carolina F. Baldivieso Peñaranda y Samanta Baptista Oporto, integrantes de la agrupación Warmi Pachakuti.

Nuestros cuerpos
nuestros sueños
gritan Diversidad.

El mundo no es de dos, compréndelo.
Amor multicolor con rebelión.
Vamos a celebrar
nadie nos detendrá
ven a luchar, ven a cantar.

Así canto
así bailo.
¡Viva la libertad!

Yo no daño
solo amo
somos diversidad.

El mundo no es de dos, compréndelo.
Amor multicolor con rebelión.
Vamos a celebrar
nadie nos detendrá
ven a luchar, ven a bailar.

8. Producciones discográficas

Varias agrupaciones de mujeres sikuris y lakitas han realizado producciones discográficas.

A continuación, se detallan las mismas.

Año	Álbum	Agrupación	País
1968	Conjunto Femenino K'ori Majthas	Conjunto Femenino K'ori Majthas ¹⁸	Bolivia
1998	Chamampi Warmis	Arawimanta	Bolivia
2022	Kalahumana	Kalahumana	Bolivia
2003	La fiesta de la Quinoa ¹⁹	Kalahumana	Bolivia
2005	Warmi Larama	Arawimanta	Bolivia
2006	Inalmama coca sagrada	Comunidad Inalmama Sagrada Coca ²⁰	Bolivia
2008	Sonidos del Alto El Loa	Lakitas Sumaq Tiyana	Chile
2012	Lakitas Matriasaya	Lakitas Matriasaya	Chile
2015	Al sikuri	Comunidad Jaylli Uma	Bolivia
2022	Lakitas Paqari Warmi	Lakitas Paqari Warmi	Chile
2023	Lakitas Kullallas 10 años	Lakitas Kullallas	Chile

18 Se incluye a este conjunto dado que se trata de la primera agrupación de mujeres sikuris de la cual se tienen registros discográficos. Si bien estaba dirigida por un hombre (Alfredo Solís), la denominación indica que era un conjunto femenino.

La página web Pentagrama del Recuerdo brinda la siguiente información: “Las Kory Majthas es el primer conjunto femenino de zampoñas en Bolivia, que tuvo un gran impacto en la música folklórica del país. [...] Motivado por el entusiasmo de participar en el V Festival Lauro, el fundador decidió organizar un grupo de señoritas que ejecutaran la zampoña. Después de una cuidadosa selección, se conformó un conjunto de ocho integrantes que poseían habilidades en la ejecución de la zampoña, el canto y el baile” (Extraído de <https://pentagramadelrecuerdo.com/2023/04/27/las-kory-majthas> [consulta: 17/12/2023]).

19 Este disco es un compilado en el cual participa Kalahumana y otros cuatro grupos.

20 La agrupación informó que realizaron tres producciones propias y tres compartidas, pero al momento de realizar esta investigación no se han brindado los nombres y años de publicación de las mismas.

En la plataforma Spotify están las cuentas de las siguientes agrupaciones: Comunidad Sagrada Coca, Lakitas Kullallas, Lakitas Matriasaya, Lakitas Paqari Warmi y Lakitas Sumaq Tiyana. Allí pueden escucharse sus discos, mencionados en el cuadro anterior.

Otras agrupaciones realizaron grabaciones de temas que, si bien aún no forman parte de algún álbum, pueden escucharse en la plataforma Soundcloud. Estas bandas son *Kantutas Warmis Sikuris* de Argentina y *Jallalla Warmis Sikuris* de Perú.

9. Agrupaciones que realizaron presentaciones fuera de su país

Agrupación	País de origen	Lugar de presentación	Año	Evento
Arawimanta	Bolivia	Colombia	1993	s/d
		Chile	1996	s/d
		Argentina	2006	s/d
		Buenos Aires, Argentina	2008	IV Encuentro de Bandas Infantiles y Juveniles de Sikuris, Canto con Caja y Danzas "Juchu Wayra"
		Ecuador	2010	s/d
Comunidad Inalmama Sagrada Coca	Bolivia	Buenos Aires, Argentina	2019	XV Encuentro de Sikuris Mathapi Apthapi Tinku

Comunidad Jaylli Uma	Bolivia	Arica, Chile	2017	VI Festival en Homenaje a Víctor Jara
		Arica, Chile	2018	VI Festival en Homenaje a Víctor Jara
		Tacna, Perú	s/d	Festividad de la Virgen del Carmen
Lakitas Kullallas	Chile	Lima, Perú	2018	XV Encuentro de Sikuris y Sikumorenos INKARI
Lakitas Matriasaya	Chile	Luján de Cuyo, Argentina	2014	4° Encuentro de Sikuris en Mendoza
		Buenos Aires, Argentina	2015	XI Encuentro de Sikuris Mathapi Apthapi Tinku
		Uspallata, Argentina	2015	5° Encuentro de Sikuris en Mendoza
		Tupungato, Argentina	2017	7° Encuentro de Sikuris en Mendoza
		Potrillo, Argentina	2019	9° Encuentro de Sikuris en Mendoza
Lakitas Ñañapura	Chile	Buenos Aires, Argentina	2017	XIII Encuentro de Sikuris Mathapi Apthapi Tinku

10. Presencia en redes

El uso de las redes sociales por parte de las bandas de sikuris y comparsas de lakitas permite que las mismas se visibilicen a nivel internacional. Durante la pandemia, las agrupaciones han incrementado la utilización de diferentes plataformas.

Se observa que los grupos que utilizan redes sociales optan por tener varias cuentas, variando el contenido de sus publicaciones de acuerdo a los diversos formatos proporcionados.

Las plataformas más utilizadas son Facebook, Instagram y YouTube.

Para facilitar la localización y contacto de las bandas y comparsas, se detallan a continuación sus cuentas.

10.1. Facebook

Agrupación	País	Cuenta
5 de Septiembre Warmi Sikuris	Colombia	https://www.facebook.com/las5deseptiembre
Arawimanta	Bolivia	https://www.facebook.com/arawimanta.autoctona
Asociación Cultural Taqui Acllas	Bolivia	https://www.facebook.com/profile.php?id=100083241462102
Awichas Sikuris	Argentina	https://www.facebook.com/Awichas-sikuris-2091226660895976
Banda de Sikuris María Rosa Mística	Argentina	https://www.facebook.com/mariarosa.mistica.148
Banda de Sikuris Virgen de Guadalupe	Argentina	https://www.facebook.com/profile.php?id=100027229312763
Capulimanta Sikuri	Perú	https://www.facebook.com/Capulimanta-Sikuri-104870051817536
Churkis Warmikuna Sikuris	Argentina	https://www.facebook.com/Churkis-Warmikuna-Sikuris-1882937238664311
Colectivo Cultural de Mujeres Sicuris "7 de Marzo"	Perú	https://www.facebook.com/Colectivo-Cultural-de-Mujeres-Sicuris-7-de-Marzo-101557148142585
Comparsa Umaphaxi	Chile	https://www.facebook.com/groups/38973340399
Comunidad Inalmama Sagrada Coca	Bolivia	https://www.facebook.com/Comunidad-Inalmama-Sagrada-Coca-794888587195614
Comunidad Jaylli Uma	Bolivia	https://www.facebook.com/ComunidadJaylliUma
Comunidad Mama Quilla	Argentina	https://www.facebook.com/Comunidad-Mama-Quilla-1192342884197574/

Comunidad Mama Wayra	Chile	https://www.facebook.com/profile.php?id=100083258141091
Cori Warmi	Perú	https://www.facebook.com/cori.warmi
Elenco Autóctono Jach'a Tunupa Warmy Pusiris	Bolivia	https://www.facebook.com/JACHATUNUPA/
Fraternidad Cultural Hijas de Kimal	Chile	https://www.facebook.com/lakitashijasdekimal/
Kalahumana	Bolivia	https://www.facebook.com/kalahumana.musicaautoctona
Kantutas Warmis Sikuris	Argentina	https://www.facebook.com/KantutasWarmisSikuris
Kawpuq Walmikuna	Perú	https://www.facebook.com/profile.php?id=100086983103592
Kullaka Warmi Sikuris	Argentina	https://www.facebook.com/Kullaka-Warmi-Sikuris-103752025432148
Lakitas Kullallas	Chile	https://www.facebook.com/kullallas
Lakitas Matriasaya	Chile	https://www.facebook.com/lakitas.matriasaya
Lakitas Ñañapura	Chile	https://www.facebook.com/comparsademujereslakitasiquique
Lakitas Paqari Warmi	Chile	https://www.facebook.com/lakitas.paqariwarmi
Lakitas Sayari Taki Warmi	Chile	https://www.facebook.com/profile.php?id=100083012358948
Lakitas Sinchi Warmis	Brasil	https://www.facebook.com/EquipeDeBaseWarmisConvergenciaDasCulturas
Ñañaykuna Sikuris	Argentina	https://www.facebook.com/Ñañaykuna-Sikuris-2144749839135384
Pankaritas del Viento	Bolivia	https://www.facebook.com/PankaritasdelViento/
Resistencia Vikuña	Bolivia	https://www.facebook.com/Resistencia-Vikuña-108543957959831
Sinchi Imillas	Bolivia	https://www.facebook.com/SinchiImillas/

Suma Warmi Lakitas de Arica	Chile	https://www.facebook.com/sumawarmi.lakitasarica
Utuya Ajayu Warmis	Argentina	https://www.facebook.com/warmisutuya.ajayu
Warmikuna Sikuri	Argentina	https://www.facebook.com/Warmikunasikurikuna
Warminaka Sikuri	Argentina	https://www.facebook.com/profile.php?id=100082299769688
Warmi Pachakuti	Bolivia	https://www.facebook.com/warmi.pachakuti
Warmis Chía	Colombia	https://www.facebook.com/warmis.chia.7
Warmis Sikuris Allin Kawsay	Perú	https://www.facebook.com/OficialWarmiSikurisJuliaca

10.2. Instagram

Agrupación	País	Cuenta
5 de Septiembre Warmi Sikuris	Colombia	@5deseptiembre_warmisikuris
Asociación Cultural Taqui Acllas	Bolivia	@taquiycllas
Capulimanta Sikuri	Perú	@ayllucapulimanta
Comadres Sikuris del Humedal	Argentina	@comadres_sikurisdelhumedal
Comparsa Umaphaxsi	Chile	@agualuna_y_comparsa_umaphaxsi
Comunidad Inalmama Warmis Sikuris	Argentina	@comunidad_inalmama_ws
Comunidad Jaylli Uma	Bolivia	@jaylliuma
Comunidad Mama Quilla	Argentina	@comunidadmamaquilla
Comunidad Mama Wayra	Chile	@comunidadmamawayra
Cori Warmi	Perú	@coriwarmi
Fraternidad Cultural Hijas de Kimal	Chile	@lakitashijasdekimal
Jallalla Warmis Sikuris	Perú	@jallallawarmis
Kantutas Warmis Sikuris	Argentina	@kantutaswarmis
Kullaka Warmi Sikuris	Argentina	@kullakaswarmisikuris
Lakitas Hijas de Kimal	Chile	@hijasdekimal
Lakitas Kullallas	Chile	@kullallas

Lakitas Matriasaya	Chile	@lakitasmatriasaya
Lakitas Nañapura	Chile	@lakitaskanapura_iquique
Lakitas Paqari Warmi	Chile	@lakitaspaqariwarmi
Lakitas Sarir Wayra	Chile	@lakitas.sarirwayra
Lakitas Sayari Taki Warmi	Chile	@lakitasayaritakiwarmi2021
Lakitas Sinchi Warmis	Brasil	@warmisimigrantes
Pakarina Sikuri Puyucahua	Perú	@pakarina_sikuri_puyucahua
Pankaritas del Viento	Bolivia	@pankaritas.del.viento
Resistencia Vikuña	Bolivia	@resistenciavikunia
Sinchi Imillas	Bolivia	@sinchi_imillas
Suma Warmi Lakitas de Arica	Chile	@lakitasumawarmi
Utuya Ajayu Warmis	Argentina	@warmis.utuya.ajayu
Warminaka Sikuri	Argentina	@warminaka_sikuri
Warmi Pachakuti	Bolivia	@warmi.pachakuti

10.3. Páginas web

Agrupación	País	Página web
Lakitas Matriasaya	Chile	https://www.matriasaya.cl/
Lakitas Sinchi Warmis	Brasil	http://www.warmis.org/

10.4. YouTube

Agrupación	País	Canal
Asociación Cultural Taqui Acllas	Bolivia	https://www.youtube.com/@taquiacllas
Capulimanta Sikuri	Perú	https://www.youtube.com/@capulimantasikuri1966
Comunidad Inalmama Sagrada Coca	Bolivia	https://www.youtube.com/@comunidadinalmamasagradaco2637

Comunidad Jaylli Uma	Bolivia	https://www.youtube.com/@comunidadjaylliumaoficial4241
Comunidad Mama Quilla	Argentina	https://www.youtube.com/@comunidadmamaquilla1198
Comunidad Mama Wayra	Chile	https://www.youtube.com/@comunidadmamawayra1770
Jallalla Warmis ikuris	Perú	https://www.youtube.com/@JallallaWarmis
Kantutas Warmis Sikuris	Argentina	https://www.youtube.com/@laskantutaswarmissikuris978
Lakitas Kullallas	Chile	https://www.youtube.com/@lakitaskullallas6713
Lakitas Matriasaya	Chile	https://www.youtube.com/@lakitasmatriasaya
Lakitas Ñañapura	Chile	https://www.youtube.com/@lakitaskanapuradeique2169
Lakitas Paqari Warmi	Chile	https://www.youtube.com/@lakitaspaqariwarmi
Lakitas Sayari Taki Warmi	Chile	https://www.youtube.com/@lvannia.H.O
Lakitas Sinchi Warmis	Brasil	https://www.youtube.com/@WarmisConvergenciadasCulturas
Ñañakay Comunidad Sikuri	Argentina	https://www.youtube.com/@HermandadMujerSikuri
Ñañaykuna Sikuris	Argentina	https://www.youtube.com/@nanaykunasikuris7085
Pankaritas del Viento	Bolivia	https://www.youtube.com/@pankaritasdelviento6427
Resistencia Vikuña	Bolivia	https://www.youtube.com/@resistenciavikuna2854
Suma Warmi Lakitas de Arica	Chile	https://www.youtube.com/@sumawarmilakitasdearica4013
Utuya Ajayu Warmis	Argentina	https://www.youtube.com/@utuyaajayuwarmissikuris1122
Warmi Pachakuti	Bolivia	https://www.youtube.com/@warmipachakuti7839

Agradecimientos

Agradezco enormemente a las siguientes personas. Su colaboración ha permitido acortar distancias, tejer redes y facilitar la realización de este trabajo.

Alejandra (Banda Femenina Nuestra Señora de Fátima), Andrea (Fraternidad Cultural Hijas de Kimal), Angélica (Comunidad de Qhalinchas Allpa), Ayma (Comunidad Mama Quilla), Aymara (Utuya Ajayu Warmis), Bernardita (Eekas Warmis Sikuris), Carolina (Warmi Pachakuti), Cecilia (Kullaka Warmi Sikuris), Cynthia (Banda de Sikuris Chaskañawis), Claudio (Lakitas Imilla Kory), Domi (Pakarina Sikuri Puyucahua), Fernanda (Churkis Warmikuna Sikuris), Gisel (Comadreas Sikuris del Humedal), Gloria (Banda de Sikuris María Rosa Mística / Tilcara Warmis Sikus), Jacqueline (Lakitas Suma Warmi), Johana (Warmis Chía), Jovanni (Lakitas Nativa), Juana (Arawimanta), Judith (Comunidad Inalmama Sagrada Coca), Karina (Lakitas Kullallas), Katherine (Lakitas Apasa), Kattalina (Fuerza Warmi Sikuri / Lakitas Sarir Wayra), Liliana (Fura Sikuris), Lina (Banda de Sikuris “Virgen de Guadalupe”), Luli (Pankaritas del Viento), Marcia (Resistencia Vikuña), Mariana (Warmikuna Sikuri), Mariela (Cori Warmi), Mariela (Lakitas Matriasaya / Lakitas Sinchi Warmis), Nathaly (Taqui Acllas), Nirvana (5 de Septiembre Warmi Sikuris), Pame (Comparsa Umaphaxsi / Sikuritas Femar), Paulina (Lakitas Ñañapura), René (Jacha Warmis del Internado Poconas / Sumaj Warmis del Hogar Santa Clotilde), Ro (Ñañaykuna Sikuris), Sara (Lakitas Sumaq Tiyana), Saywa (Kawpuq Walmikuna), Shirley (Sinchi Imillas), Silena (Banda de Sikuris Chaskañawis), Silka (Warmis Sikus), Soledad (Sikuris Warmi “Virgen del Abra de Punta Corral”), Tania (Capulimanta Sikuri), Tatiana (Comunidad Mama Wayra), Violeta (Lakitas Sayari Taki Warmi), Nadia Barreto Zagabria, Adil Podhajcer, Carla Monzón, Elida Pfleiderer, Emiliano Meincke y Fernando Hurtado.



"Solsticio de Invierno 2023" de Alexandra Guarín

Capítulo 2

El siku y los feminismos: una mirada política a las interacciones de las agrupaciones sikuris mixtas en Bogotá y Cundinamarca

Alexandra Guarín¹

1. Introducción

“¿Qué es el feminismo?”, se preguntarán algunos. Considero que el feminismo es un espacio de reflexión continuo que invita a cuestionar todos los órdenes y los establecimientos sociopolíticos de los cuales formamos parte de manera consciente o no.

Tan complejo es el marco de reflexión que abarca el feminismo que necesita de otros pensamientos y fundamentos para comprender y complejizar esas dinámicas de poder que se entretrejen, por esta razón no es posible hablar de feminismo en singular, sino de los feminismos, en plural.

Feminismos, como el decolonial, retoman los postulados del feminismo crítico para analizar las relaciones derivadas de “raza”, sexo, sexualidad, clase y geopolítica (Curiel, 2014). Otros, como el feminismo comunitario, potencian el sentido y significado de *la comunidad* como propuesta e

1 Alejandra Guarín es licenciada en Lenguas Extranjeras, docente de nivel medio, especialista e investigadora en estudios de género y feminismos.

instrumento para recuperar el equilibrio y la igualdad de las luchas de las mujeres (Paredes, 2008).

Para que la/el lector(a) pueda tener una mirada más amplia, es necesario especificar que los feminismos en América Latina han tenido contextos de lucha muy particulares en cada territorio. Para el caso concreto de Colombia, Gómez (2012) describe tres grandes momentos u olas del feminismo en nuestro país:

La primera ola (1920-1957) reunió a mujeres de clase media y alta que centraban la lucha en demandas por la igualdad política, el acceso a la educación superior, compartir la custodia de los hijos y la administración de los bienes. Para la década de 1930, una de las demandas principales del movimiento emancipatorio fue por el derecho al voto, conquistado hasta el año 1954. Esta ola ha sido conceptualizada como el feminismo de la igualdad.

La segunda ola (1970-1991) se caracterizó por una lucha mucho más radical relacionada a los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres. Algunas de las demandas tenían que ver con el derecho al aborto, autonomía sobre el cuerpo, libertad para la escogencia de parejas, la constitución de un estado laico, entre otras. “En 1981 en Bogotá tiene lugar el Primer Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe, y desde finales de la década de 1980 la formulación de la nueva Constitución, en la cual las feministas y los movimientos de mujeres buscaron incidir de diversas maneras” (Gómez, 2012: 53).

La tercera ola (1991-2011) se destaca por una pluralización del movimiento feminista, se mantienen algunas de las demandas de la segunda ola y, además, el conflicto interno colombiano abre paso a preguntas mucho más contextuales en donde las feministas tienen una relación con el Estado que se concreta en la creación de oficinas de políticas públicas a nivel nacional y local. Sobre su relación con la guerra y la

paz, Gómez (2012) afirma que se pueden resaltar tres grandes procesos: la constitución de organizaciones específicas que discuten estos tópicos; procesos más amplios de confluencia; y finalmente ejercicios de participación en los procesos de negociación del conflicto.

Lo anterior, permite describir el contexto del feminismo en Colombia, sus procesos, participaciones, logros y retos, para así comprender el lugar que enmarca no solo el territorio, sino también las experiencias de vida de las y los sikuris ubicados en Bogotá y Cundinamarca.

Esta propuesta de análisis busca generar espacios de conversación en donde tanto mujeres como hombres sikuris puedan exponer, cuestionar y reflexionar sobre sus experiencias de interacción no solo musical sino relacional desde un enfoque de género.

2. La pregunta, los participantes

Como sikuri y como feminista me he sentido interpelada por las relaciones de género al interior de las agrupaciones sikuris mixtas y femeninas. Cabe mencionar que desde el año 2007 y hasta el año 2012 fui parte de la agrupación mixta *Zampoñas Urbanas*, una de las primeras agrupaciones sikuris en Bogotá que reunió a decenas de músicos y danzantes en la escena cultural de la ciudad. Posteriormente, entre los años 2013 y 2022 participé en la agrupación *5 de Septiembre Warmis Sikuris*, que fue la primera agrupación sikuri femenina en Colombia.

Estas experiencias tan significativas como diversas me llevaron a cuestionar los roles de género en la práctica sikuri, específicamente en el marco de la Fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno, Perú, a la que asistí en el año 2015. Algunas de estas reflexiones se encuentran reunidas en mi

primer ensayo titulado *Sikuriando por los Andes: un viaje exploratorio de las relaciones de género en las músicas sikuris*. Con el interés de profundizar en este tema, ahora desde una perspectiva mucho más amplia y heterogénea, he planteado la siguiente pregunta: *¿Cómo ha influido el feminismo en las dinámicas internas de las agrupaciones sikuris mixtas de Bogotá y Cundinamarca?*

3. Primeras aproximaciones metodológicas

Con la intención de responder a este interrogante se constituyó un grupo focal² de mujeres y hombres sikuris pertenecientes a distintas agrupaciones mixtas en Bogotá y Cundinamarca, específicamente Chía y Cota.³ Esta invitación se desarrolló en dos momentos: el primero correspondió a una caracterización de los participantes a través de una encuesta, y el segundo a una entrevista semiestructurada que permitió indagar en temas particulares y directamente relacionados a la pregunta expuesta. Los momentos se desarrollaron a finales del año 2022 y el segundo trimestre del año 2023.

El cuestionario como herramienta de recolección de datos desarrolló un bloque de preguntas abiertas y cerradas

2 Bisquerra (2009) define *grupo de discusión* (o grupos de enfoque, focus group en inglés) como una técnica cualitativa que recurre a la entrevista realizada a todo un grupo de personas para recuperar información relevante sobre el problema de investigación. También lo define como una discusión cuidadosamente diseñada para obtener percepciones sobre un área particular de interés. Ello también le ha otorgado la denominación de grupo focal por lo menos en dos sentidos: en primer lugar, porque se centra en el abordaje a fondo de un número muy concreto de tópicos o dimensiones de estudio; y, en segundo lugar, porque la configuración del grupo se hace a partir de la identificación de alguna particularidad compartida por las personas participantes.

3 Chía y Cota pertenecen al departamento de Cundinamarca, una región central del país muy próxima a Bogotá, capital de Colombia.

orientadas a la obtención de información concerniente a “ser sikuri”, feminismos y violencia de género.

La sección de preguntas abiertas indagó sobre las razones que motivaron la integración a una banda sikuri, los escenarios de participación en los que ha estado a partir de la ejecución del siku y también profundizó en las concepciones personales de los participantes sobre feminismo y violencia de género identificada en sus propias agrupaciones.

Por otro lado, el bloque de preguntas cerradas permitió identificar aspectos demográficos y, como objetivo principal, abordar elementos claves en el análisis planteado, como lo son el “ser sikuri” y su representación a nivel personal y grupal y, por supuesto, el feminismo, comprendido como un espacio de reflexión, diálogo y acción en donde se encuentra el acompañamiento y la contención frente a situaciones de denuncia.

Fueron justamente las conversaciones con otras compañeras sikuris las que develaron situaciones de incomodidad y ruptura al interior de las agrupaciones mixtas, en donde se sintieron vulneradas en algún momento. Por ello fue necesario dar lugar y voz a estas experiencias que pueden ser catalogadas como violentas para así generar propuestas eficaces que eviten la repetición de algún tipo de violencia al interior de las rondas sikuris en Bogotá y, confiamos, en el resto del país.

La fase de entrevistas se desarrolló en tres sesiones con dos grupos focales, uno de mujeres y otro de hombres. En estas sesiones participaron un total de nueve sikuris (seis mujeres y tres hombres) pertenecientes a cuatro agrupaciones distintas. Entre las participantes se encuentran dos sikuris que formaron parte de varias agrupaciones musicales y actualmente se encuentran desvinculadas.

4. Análisis de resultados, un acercamiento a la comprensión de realidades

Sobre los participantes, un total de 37 sikuris realizaron el cuestionario, 22 mujeres y 15 hombres. El 49% de los encuestados se encuentra en un intervalo de edad entre los 27 y 30 años, seguido por un 16% entre los 31 y 35 años, un 13% correspondiente a adultos mayores de 40 años, un 11% entre los 21 y 25 años y, finalmente, un 11% entre los 36 y 40 años. El 51% de los participantes reside en Bogotá, mientras un 43% se ubica en diferentes municipios del departamento de Cundinamarca, 5% de los sikuris participantes se encuentran en departamentos distintos a Bogotá y Cundinamarca, pero han participado en las dinámicas sikuris de distintas agrupaciones en Bogotá.

El tiempo de experiencia como sikuri es una variable importante dado que permitió analizar las percepciones implícitas en la práctica durante intervalos de tiempo diferentes y que posiblemente se han transformado a partir de las dinámicas internas que caracterizan a cada una de las agrupaciones y sus individuos. Por ejemplo, el 51% de los encuestados registró una experiencia menor a diez años, mientras un 35% cuenta con una experiencia sikuri de más de diez años, finalmente un 13% registró una trayectoria como sikuri de veinte años o más.

Lo anterior resultó ser un escenario interesante dado que se pudo plantear un diálogo coexperiencial e intergeneracional sobre el siku y sus interacciones a nivel interno y/o intergrupales, en donde la experiencia ha moderado las perspectivas fluctuantes entre hombres y mujeres, como se mostró en las entrevistas.

Considero pertinente establecer esas marcas temporales que pueden dar cuenta de la integración o no del feminismo en algunas agrupaciones. ¿Desde cuándo se comienzan

a cuestionar los roles de género en las bandas sikuris mixtas? ¿Por qué se hace necesario hablar de las relaciones de poder al interior de las músicas comunitarias? ¿Cuál puede ser la contribución (si es que la hay) del feminismo en las bandas mixtas? Son algunos de los interrogantes que hoy se presentan en el contexto sikuri colombiano y que las entrevistas con algunos de los participantes lograron generar algunas aproximaciones para responderlos.

5. “Ser sikuri”, lecturas y significados

Sobre las razones que motivaron la integración a las distintas agrupaciones sikuris, la encuesta reveló un registro muy valioso de concepciones, experiencias, emociones y entramados acerca de lo que significa “ser sikuri” y que está directamente relacionado con los escenarios de participación. Entre las razones fundamentales prima el interés musical por el instrumento, su sonoridad y el diálogo que propone la creación de la melodía.

Además, se integra lo comunitario descrito por los participantes como un espacio de cuidado e interacción con sus pares, que nutre y valida los procesos colectivos fundamentados en la cosmovisión andina y su filosofía de vida. Otro aspecto relevante, se refiere a los procesos de investigación y educación popular en donde el/los feminismos también han ocupado un lugar, no fundamental, pero sí visible en algunas agrupaciones, especialmente en la Comunidad Sikuris de Chía.

Lo anteriormente descrito se entrelaza con los escenarios de participación, en donde el contexto político ocupa mayor frecuencia en porcentajes de respuesta, seguido por el escenario ambiental y cosmogónico.

Es posible inferir que la participación ciudadana se potenció en el marco del estallido social (2021) como consecuencia de las políticas ineficientes, precarias y represivas del Estado colombiano en medio de la pandemia originada por el COVID-19 en el año 2020. Bajo estas circunstancias, los y las sikuris estuvieron presentes en distintos momentos y lugares de Colombia para manifestar su apoyo al justo reclamo de miles de personas afectadas por las decisiones del gobierno de turno.

El tema político en Colombia es bastante profundo y complejo de abordar, lo cierto es que las diferentes problemáticas internas del país han propiciado la creación de espacios culturales en donde las bandas sikuris han encontrado puntos de convergencia orientados a la reflexión y la práctica de propuestas contrahegemónicas, que involucran la cosmovisión de los pueblos indígenas asentados en el territorio colombiano y latinoamericano.

Por otro lado, el tema ambiental y el cosmogónico se presentan como escenarios frecuentes de participación sikuri, dado que hay una estrecha relación con la filosofía andina, que logra armonizarse con el cuidado medioambiental y la protección del territorio, dos cuestiones sensibles al interior de las agrupaciones musicales.

Los integrantes de la Comunidad Sikuris de Chía expresaron en las entrevistas que siempre ha existido una postura política a nivel personal, que posteriormente se fundamentó desde una perspectiva comunitaria a nivel interno, y esto justamente ha sido un distintivo frente a otras agrupaciones. Además de lo musical, lo que logra articularlos como sikuris es la sensibilidad social presente en su propio discurso, permitiendo que se reconozcan como un proceso político y comunitario.

Esta agrupación es la única que manifiesta intereses abiertamente feministas, y desde este lugar buscan generar un

impacto en la ciudadanía y en los espacios de participación, en donde el cuidado⁴ ocupa un lugar central al interior de la misma, en consecuencia, vigilan de manera constante y consciente (en la medida de lo posible) comportamientos machistas y prácticas patriarcales que puedan afectar el ambiente relacional del grupo. Desde este lugar es posible identificar una contribución del feminismo desde una doble lectura: discursiva y relacional.

Por otro lado, una de las integrantes de Juaiica Sikuris indicó que la agrupación asumió una postura política gracias a las composiciones de Rodrigo Riffo, su director en ese entonces, quien a partir de sus propuestas contestatarias en defensa del territorio logró articular lo musical con un activismo ambiental. Lo anterior también fue posible por el interés particular que la mayoría de sus integrantes expresaban frente a temas específicamente ambientales, ya fuese por su formación profesional o contexto laboral, lo cual los aproximó a estas dinámicas activistas de una manera mucho más contundente. Adicionalmente, la agrupación se ha reconocido en las luchas estudiantiles y las manifestaciones sociales enmarcadas en el estallido social del 21N⁵ en Colombia, logrando como resultado una articulación con el Movimiento de Músicas y Danzas Andinas y Comunitarias de Colombia (MUDACO).⁶

4 Tronto (1993) citada en Paperman (2011) define el cuidado como: "una actividad característica de la especie humana que incluye todo lo que hacemos con vistas a mantener, continuar o reparar nuestro 'mundo', de tal manera que podamos vivir en él lo mejor posible. Este mundo incluye nuestros cuerpos, nuestras individualidades (*selves*) y nuestro entorno, que buscamos tejer juntos en una red compleja que sostiene la vida". Desde esta perspectiva, el cuidado es un trabajo que sostiene un mundo común que se recrea día a día desde lo cotidiano.

5 El 21N hace referencia al 21 de noviembre de 2019, cuando en Colombia comenzaron una serie de movilizaciones sociales que reunieron a las centrales sindicales, estudiantes y miles de personas que por primera vez participaban en este tipo de actividades políticas.

6 MUDACO es una iniciativa que surge en medio del estallido social en el año 2021 en la ciudad de Bogotá, articulando las agrupaciones comunitarias del país de música y danza.

Finalmente, los integrantes de Sikuris Suaya tienen percepciones distintas sobre cómo se asume lo político al interior de la agrupación. Aunque se reconoce una influencia política derivada del origen latinoamericano de estas músicas, la agrupación nunca tuvo la idea de seguir una línea política propia, por tal razón no hubo una identidad política común entre sus integrantes, al menos no en sus inicios.

Por otro lado, una de las integrantes de la misma agrupación mencionó en la entrevista que esta asumió una postura política a partir de las coyunturas nacionales mencionadas anteriormente, en donde se identificó la necesidad de acompañar estas manifestaciones y de entablar un diálogo con otras agrupaciones sikuris, dando lugar a algunas discusiones a nivel político aprovechando la consolidación del MUDACO y las posibilidades que ofrece este nuevo gobierno.

Además, reconoció la incidencia de mujeres sikuris como Nirvana Sinti, quien desde su experiencia profesional con entidades nacionales ha realizado aportes significativos a nivel organizacional, generando cuestionamientos alrededor de la formulación de las políticas públicas y su relación con la participación de agrupaciones sikuris en la agenda cultural desde una perspectiva estatal.

Sobre el tipo de participación de las y los sikuris, el 81% de los participantes se encuentra actualmente vinculado a una banda mixta, mientras que el 19% se encuentra desvinculado por razones que se expondrán más adelante. Sobre los tipos de agrupaciones en los que han participado, el 76% indicó que ha sido en agrupaciones mixtas únicamente, mientras que un 24% lo ha hecho tanto en bandas femeninas como mixtas. Quienes han participado en bandas mixtas, masculinas y femeninas reconocen que hay diferencias tanto en la metodología de enseñanza-aprendizaje del instrumento como en las formas de interacción social.

Al respecto, las participantes identificaron tres grandes diferencias entre las bandas mixtas y femeninas. La primera, se refiere a las *relaciones de poder*. Para Foucault el poder no es ejercido por un solo individuo o una institución; el filósofo francés plantea que lo que existen son relaciones de poder mediadas por relaciones de saber que dependen de una situación estratégica en la cual se está en una lucha con los otros (Foucault,1999). En ese orden de ideas, las participantes indicaron que en las bandas mixtas las relaciones de poder son mucho más verticales, dado que es un hombre, generalmente, quien valida la forma de participación de las mujeres e incluso su conocimiento frente a un tema específico. Mientras que en las agrupaciones femeninas hay más posibilidades de diálogo y libertad para proponer y en donde los roles asumidos corresponden a las capacidades propias de cada persona y no a ejercicios de imposición, como ocurre en algunas bandas mixtas.⁷

La segunda diferencia se refiere al objetivo que persiguen las agrupaciones mixtas y femeninas. En las bandas mixtas las participantes perciben que los intereses musicales e investigativos corresponden a los del guía fundamentalmente. Mientras que las bandas femeninas ofrecen un escenario mucho más participativo en donde los intereses personales y colectivos caracterizan los procesos investigativos.

La tercera y última diferencia, se refirió a lo musical. Una de las participantes encontró barreras discursivas y metodológicas (relacionadas a la enseñanza-aprendizaje del instrumento) que limitaron su participación en la ejecución de ciertos instrumentos en el contexto urbano,

7 Como se mencionó en la Introducción del libro.

específicamente con los kamu purrui,⁸ propios de la comunidad Gunadule.⁹ Al respecto señaló:

Vale la pena entonces preguntarse si en un contexto urbano tiene vigencia esta tradición. ¿Quién finalmente decide quién puede tocar y en qué contexto? Por otro lado, en las agrupaciones femeninas tienes más posibilidades de asumir diferentes roles, por ejemplo. Así como una capacidad de interlocutar con otras agrupaciones y compartir conocimientos, mientras que en las agrupaciones mixtas dependés de la aprobación del guía para participar en otros espacios.

Por lo anterior, es posible deducir la importancia de las relaciones horizontales entre las bandas femeninas. Otra de las participantes, quien no ha formado parte de una banda femenina pero sí ha trabajado con mujeres sikuris en proyectos específicos, comparó las diferencias entre las letras de las canciones interpretadas en su agrupación mixta y aquellas que se han resignificado en las agrupaciones femeninas. Manifestó que en las letras del grupo mixto las mujeres no encuentran una identidad desde lo que se enuncia, ya que desde su perspectiva se reproducen ciertas conductas e ideas machistas y es algo que poco se ha tenido en cuenta en agrupaciones mixtas representadas por hombres, en donde

8 El kamu purrui es un instrumento musical de los indígenas kuna o tule. El vocablo *kamu* significa conjunto y *purrui* significa carrizos en la lengua tule. Este instrumento clasificado como flauta de pan no se toca individualmente, sino que se usa en pares por dos intérpretes hombres, puesto que el rol de las mujeres es interpretar el na o maraca. De esta manera, la interpretación del kamu purrui es exclusiva de los hombres (Quiñones, 2013).

9 Los tule habitan en Panamá en el archipiélago de San Blas y en el territorio del Darién, común a las repúblicas de Colombia y Panamá. En el territorio Tule actual se distinguen cinco regiones que son la comarca de San Blas, la reserva del Alto Bayano, el alto río Chucunaque, la provincia de Darién panameño y el Caimán Nuevo en el Urabá Antioqueño (Quiñones, 2013).

se dan otros abordajes musicales desde la calidad y la interpretación de ciertos ritmos y no desde un análisis crítico.

Por lo anterior, es posible inferir que el/los feminismos han generado reflexiones y replanteamientos que involucran: 1) los roles interpretativos al interior de la agrupación (quién toca qué); 2) intereses e intenciones investigativas (qué y para qué se investiga); y 3) aspectos identitarios en torno a lo musical (quién y cuándo tocar). Estos escenarios, musicales e investigativos han sido permeados por el discurso feminista y un resultado de ello es este artículo, por citar otro ejemplo.

Desde la perspectiva masculina, uno de los participantes expresó que cuando hay una banda femenina se reconoce que hay un trabajo sobre feminismo y desde ese lugar hay una participación más discreta en lo que se refiere a lo musical. Al respecto indicó:

Cuando he estado en cercanía a relacionarme con tropas de mujeres yo me contengo un montón porque sé que hay un trabajo ya elaborado alrededor de otros temas que no son el musical, es diferente, es totalmente diferente. El ambiente mixto es más tranquilo, más relajado y de hecho uno tiene una idea previa, tiene montado un poco de ideas, tiene que ser paciente si no suena guau, como quiere que suene una tropa de solo varones, por decirlo así. En Suaya pasa eso, está uno más preocupado por lo sonoro-musical y la calidad musical que se quiera lograr que por otra cosa, en el de hombres uno sabe que eso va a sonar, incluso hay una manera diferente de medirlo, si alguien sopló mal a uno le importaría, no sé cómo se llama, machismo debe ser, se debe llamar machismo, como que sonó mal pero: “¡ah!, que chimba la pasamos y somos hombres”, pero a las mujeres uno

les está exigiendo, eso sí existe, lo he visto, lo he vivido y es manifiesto así, son ideas montadas que uno tiene ahí.

El machismo es definido por Pop (2000) como “un fenómeno dinámico, de raíces profundas y sociohistóricas de corte patriarcal, basado en la creencia de que la mujer es inferior al hombre, con argumentos biológicos en la construcción del género femenino” (113). También manifiesta que este se expresa de formas complejas con la intención de mantener una asimetría y un dominio en las relaciones sociales.

Comprender cómo se incorpora el machismo en la cotidianidad y aprender a identificarlo solo es posible a través del cuestionamiento y el diálogo continuo. Esta conclusión a la que llegó uno de los participantes sobre un comportamiento machista muy específico es el resultado de la reflexión a partir de su propia experiencia, frente a lo cual es posible plantear un análisis de las relaciones de poder que han sido normalizadas a lo largo de la historia al interior de los procesos colectivos, sikuris o no.

6. Feminismo(s), una espiral creciente y decreciente

Sobre el feminismo, las definiciones registradas por los participantes en el cuestionario tienen puntos comunes que se relacionan principalmente con: la búsqueda de igualdad, el ejercicio de los derechos de las mujeres y la lucha por la transformación de la sociedad. Resulta muy interesante la perspectiva elaborada de muchas participantes que definieron el feminismo desde un lugar organizativo y político. Por ejemplo:

En primera instancia, siento que el feminismo no se puede reducir a una sola definición, pues es una manera estructural de ver la vida que va más allá de un “ismo” o una ideología colectiva. El feminismo se construye desde la subjetividad también. Una subjetividad que por supuesto está permeada por el contexto donde nacemos, nos criamos, nos educamos, nos relacionamos y nos edificamos. Así las cosas, para mí el feminismo es un camino de resistencia antipatriarcal, es un puño alzado permanentemente en contra de las violencias de género que yo y mis compañeras hemos tenido que aguantar hasta la muerte por el hecho de ser mujeres.

Lo anterior permite dar cuenta de las múltiples dimensiones que pueden abarcar el/los feminismos, en donde más allá de un concepto se analizan los contextos de opresión desde los cuales se reivindica la lucha feminista y que no son iguales en todos los territorios. En concordancia, una de las participantes afirma:

El feminismo para mí es una acción política que se imparte en todos los escenarios, espacios tanto personales como comunitarios y demás. Para mí es una lucha que requiere de generar muchos espacios de diálogo y de cuestionar todo lo que ya está establecido. Es todo un movimiento desde Abya Yala que se articula entre compas colombianas de distintas regiones, así como compartir con compas de Argentina, Chile, México, Bolivia, etc.

Lo comunitario es político y lo político también escala en la vida personal de las mujeres, como bien lo enuncian los feminismos: “lo personal es político”. Desde ese lugar es

necesario atender la invitación de los feminismos a mirar la micropolítica,¹⁰ y como afirma Gómez, “detonar lo político de lo personal y que además de posicionar, defender y enriquecer el pluriverso, volquemos la mirada hacia adentro, hacia el interior de los procesos de cambio social” (2019: 58).

Comprender los feminismos como una acción política tal y como los define una de las participantes, implica que todos tengamos la capacidad de participar y de integrar nuestras experiencias personales en la construcción de lo colectivo que se encuentra inmerso en estructuras raciales, sociales, políticas y económicas que nos afectan de diferentes maneras tanto a hombres como a mujeres. Cuestionar los órdenes establecidos, examinar las relaciones de poder al interior de las colectividades es necesario, solo de esta manera es posible proponer nuevas formas de interacción abiertas al diálogo y a la reinención de nuevas subjetividades.

Continuando con los hallazgos, uno de los participantes fue más allá en su respuesta, y además de dar una definición de lo que comprende por feminismo lo contextualizó en las músicas sikuris:

El feminismo es un movimiento cuyo objetivo principal es la búsqueda de la igualdad económica, social, política y religiosa de todas las mujeres. Dentro del entorno del siku, la participación de la mujer en cada aspecto dentro del entorno de una tropa es de igual importancia que la del hombre, la mujer interpreta el siku, el bombo, es una líder. De igual manera, en el proceso investigativo que hemos realizado con las diferentes comunidades indígenas, la mujer tiene un

10 La micropolítica es comprendida en este contexto como los múltiples escenarios de interacción cotidiana en donde coexisten diferentes cadenas de poder y, a la vez, se crean capacidades y acciones de resistencia como propuesta a las dinámicas segmentarias propias de la macropolítica. Para una mayor comprensión, ver Deleuze y Guattari (1996) en Carvalho y Coutinho (2022).

papel muy importante y diferente al del hombre; que una mujer no pueda interpretar determinado instrumento en cierta comunidad no significa que la mujer tenga un papel menos importante al del hombre; de igual modo, dentro de la comunidad hay actividades que solo son desempeñadas por las mujeres y que el hombre no puede realizarlas. Por lo tanto, no se puede catalogar machistas o feministas los comportamientos culturales, sino más bien, investigar la importancia de la participación de la mujer y del hombre en los diferentes aspectos.

Los roles de género obedecen a una estructura social y cultural, en donde hombres y mujeres realizan actividades determinadas de acuerdo con su expresión de género.¹¹ Efectivamente las mujeres mestizas¹² hemos podido asumir por contexto o por privilegio racial diferentes roles al interior de las bandas sikuris, dado que en Bogotá nunca se instauró un discurso que prohibiera la interpretación del instrumento como sí ocurre en otras regiones andinas (Guarín, 2016). Más allá de dar una valoración a las actividades que tanto hombres como mujeres realizan, resulta oportuno preguntar ¿cuáles son las razones por las que se establecen estos órdenes a nivel comunitario?, y si ¿realmente se analizan y reflexionan los comportamientos culturales o solo se justifican las desigualdades?

Los roles de género al interior de las bandas sikuris mixtas se convierten en un tema de conversación cuando la Comunidad Zampoñas Urbanas participa en el Primer Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria en el año 2013

11 Carlos Duque en "Judith Butler y la teoría de la performatividad de género", 2010, p. 91.

12 Este capítulo no desarrolla el concepto de mujer mestiza, ni ahonda en la definición de mestizaje dada la magnitud conceptual implícita en ambos términos. Probablemente habrá un nuevo apartado en donde pueda abordarse de manera amplia y profunda.

en Bolivia, es allí cuando se descubren las tensiones generadas por la participación de las mujeres como ejecutantes del siku y este tema se vuelve significativo para muchas de las participantes y más para quienes no logramos asistir a este evento pero nos reconocíamos como mujeres sikuris.

Para una de las participantes de esta investigación, hay una conciencia de los roles de género a partir de su experiencia inicial en la Comunidad Zampoñas Urbanas en el año 2008, en donde la interpretación de la flauta travesa¹³ por parte de mujeres era limitada. A partir de ello surgieron algunos cuestionamientos alrededor de la participación de las mujeres en la ejecución de ciertos instrumentos, así como interrogantes sobre lo que comprende lo *comunitario*, en el acompañamiento y garantía de condiciones para que haya una igualdad de participación entre hombres y mujeres.

Sobre lo comunitario existen diferentes interpretaciones y definiciones. Huanacuni (2010) comprende la comunidad como la unidad y estructura de vida, es decir, todo es parte de la comunidad, no solo lo humano. Por lo tanto, las montañas, árboles, aire, animales y seres humanos se encuentran conectados de una manera interdependiente. Lo comunitario vincula formas de relacionamiento respetuosas entre quienes integran la comunidad, procurando un cuidado mutuo. Esta perspectiva se relaciona a una mirada mucho más tradicional ligada a una cosmovisión propia de los pueblos andinos.

Por otro lado, el feminismo comunitario comprende la comunidad como otra forma de entender y organizar la sociedad y vivir la vida. Es asumida como una propuesta

13 La Comunidad de Zampoñas Urbanas además de interpretar el siku, incorpora en su repertorio otros instrumentos como la flauta travesa. La flauta travesa tradicional es propia del área central y meridional de los Andes colombianos donde son célebres las chirimías o bandas de flautas travesas tradicionales. También es conocida en otras zonas como flauta travesera para diferenciarla de la flauta travesa de llaves (Ministerio de Cultura de Colombia, 2005).

alternativa a la sociedad individualista. Además, la describe como la constitución complementaria de dos mitades: hombres y mujeres, no jerárquicas, recíprocas y autónomas una de la otra (Paredes, 2008).

Hablar del feminismo en singular resulta problemático como ya se mencionó, aunque diversos, tienen puntos comunes y análisis que robustecen el campo teórico de los estudios de género. Conocedores o no de los feminismos en América Latina, los participantes han tenido un acercamiento a estos, de ahí que el 68% de los y las sikuris se identifique con el *feminismo comunitario*, seguido por el *feminismo decolonial* y el *ecofeminismo*. El 20% señaló que no se identifica con algún feminismo.

El *feminismo comunitario* es una propuesta que proviene de las mujeres indígenas y que cuestiona el machismo, el patriarcado y la colonización desde sus orígenes. Se trata de una apuesta historizada, que se reconoce como parte de un “*continuum* de resistencia, transgresión y epistemología de las mujeres en espacios y temporalidades, para la abolición del patriarcado” (Cabnal, 2010: 12). Su principal objetivo, como menciona la misma autora, es proponer reflexiones al interior de los procesos organizativos comunitarios, de mujeres indígenas, movimientos de mujeres y feministas. Gargallo (2015) recopila varios puntos de enunciación de las Mujeres Xinkas en su primera declaración política como feministas comunitarias, en donde argumentan que surge:

1. En resistencia y lucha permanente contra todos los efectos de violencia ancestral patriarcal originaria y occidental, que se quieran manifestar en contra de nuestro primer territorio cuerpo y contra nuestro territorio tierra.

2. En lucha y acción permanente contra todas aquellas manifestaciones del modelo neoliberal de desarrollo patriarcal que atente contra nuestro territorio tierra.
3. En acción permanente y en conciencia de feministas comunitarias, en recuperación y defensa de nuestro primer territorio que es el cuerpo. Esos cuerpos que han sido y siguen siendo violentados y expropiados históricamente tanto por el poder patriarcal ancestral como por el poder patriarcal occidental (Mujeres Xinkas Feministas Comunitarias de Xalapán, en Gargallo, 2015: 166).

Es posible que la identificación con el feminismo comunitario se deba justamente a su origen y al marco contextual en donde también se integran las músicas comunitarias. El lenguaje implícito no es ajeno a la cosmovisión andina. Sin embargo, el feminismo comunitario también se ha encargado de problematizar lo ancestral, de interpelar las relaciones de complementariedad jerárquicas y verticales en donde las mujeres siguen ocupando la base de la pirámide relacional (Paredes, 2008).

Los cuestionamientos que el feminismo comunitario plantea alrededor de lo ancestral, lo antiguo, lo inamovible y lo sagrado han permitido reflexionar sobre los principios y valores que subyacen, entre otros, en la construcción de la dualidad y la complementariedad basadas en la sexualidad humana heteronormativa (Cabnal, 2010). En consecuencia, el patriarcado es asumido como una categoría que permite analizar internamente las relaciones intracomunitarias entre mujeres y hombres.

Retomando el cuestionario, el bloque de preguntas relacionado al feminismo señaló que el 65% de los participantes

(19 mujeres y 5 hombres) se reconoce como feminista, mientras un 35% (3 mujeres y 10 hombres) no se reconoce como tal. Se hace la distinción entre hombres y mujeres porque es importante resaltar que no todas mujeres cisgénero que se identifican como tales son feministas, ni los hombres *cis* que se reconocen como tales están impedidos para hacerlo. Esta es una discusión actual en donde se interpela el hecho de que un hombre pueda llamarse feminista o no. Sin embargo, desde el feminismo comunitario y descolonial se reconoce la necesidad de que los hombres hagan parte de la lucha feminista y se reconozcan como aliados en la lucha anticapitalista.

Al respecto, la mayoría de las participantes manifestaron en la entrevista que no es posible que un hombre sea feminista, en cambio afirmaron que es necesario que se reconozcan como aliados. Una de las integrantes de la Comunidad Sikuris de Chía reconoce que hay compañeros prestos al diálogo y a aprender sobre el feminismo por iniciativa de las mujeres, y expresó que este ha sido un trabajo pedagógico de las compañeras hacia los compañeros. En ese orden cuestionó: ¿Hasta dónde se puede llamar a alguien aliado si no hay una iniciativa propia por defender estas ideas y los intereses que las mujeres defienden?

Además, una de las participantes sostuvo que el feminismo es algo que pasa por el cuerpo y la experiencia de las mujeres y desde ese lugar es muy difícil que los hombres puedan denominarse como tal. Sin embargo, considera necesario que sean aliados y desobedezcan el mandato patriarcal. También señaló que los cambios generacionales al interior de la agrupación han permitido avanzar en pequeña medida en la despatriarcalización interna del grupo, así como hay quienes se aprovechan del discurso feminista para seguir reproduciendo actitudes autoritarias.

También una de las participantes expresó que es muy complejo que un hombre se asuma como feminista porque

la cosmovisión andina es muy masculina, y en consecuencia se han instaurado unos roles de género en donde las mujeres han asumido las labores de cuidado. En ese orden de ideas, expuso que mientras estuvo vinculada a la Comunidad Zampoñas Urbanas fueron pocos los hombres que se integraron a actividades distintas a las musicales, por ejemplo, a actividades de cuidado como la preparación de los alimentos, una labor asumida por algunas mujeres de manera directa. Finalmente, agregó: “Si se mantienen los roles de poder es imposible que esto se transforme, no si lo masculino sigue siendo el que guía, el que orienta, mientras las mujeres siguen sosteniendo, cuidando, etc.”.

Uno de los compañeros expresó algo distinto y afirmó:

Yo creo que sí, como hombre sí se puede ser feminista, digamos qué cuando resolví el cuestionario que nos enviaste en la respuesta a la pregunta que decía ¿qué era el feminismo? Pues para mí, yo respondí que era una forma o una manifestación del cuidado de la vida, ¿no? Pues quizá sea como una definición muy general, pero es la que yo entiendo hasta este momento. Entonces uno como hombre podría comprometerse con el cuidado de la vida. Y pues, como lo decía hace un rato, de ponerse como en esa atención o en esa carencia de esas prácticas que históricamente se han normalizado y que uno como hombre muchas veces las reproduce inconscientemente.

Simple o no en su definición, es fundamental vincular a los feminismos con una ética del cuidado y desvincularlo del género como concepto para que se asuma como una práctica dentro y fuera de las comunidades. Otro de los participantes, por ejemplo, nombró como elemento fundamental para ser un aliado feminista el estudio del feminismo.

Esto podría contribuir a la comprensión de sus intereses de lucha, argumentos y cuestionamientos y, en consecuencia, reconocer la potencia política que los feminismos representan. Finalmente, uno de los participantes expresó:

¿El principal reto? Es que nos bajemos de ese lugar de privilegio que se nos otorga con el machismo, o sea, eso resume un montón de otros comportamientos que serían superdifíciles para los hombres. También aceptación, el simple hecho machista de que uno se alía al feminismo ya produce en los machos un rechazo.

Renunciar a los privilegios involucra un reconocimiento del otro o de la otra, de sus luchas y sus opresiones; es algo complejo porque como indicó una de las participantes: “implica el desarrollo de un pensamiento crítico que motive al abandono de ciertas lógicas de poder implícitas en prácticas discursivas y eso requiere de una formación feminista que los hombres no asumen por iniciativa propia”. Sin embargo, el feminismo comunitario invita a las mujeres, a los hombres, los hermanos indígenas y los occidentales a reconocernos en la diferencia, a reflexionar para construir diálogos sintientes y respetuosos en donde el accionar político se oriente contra los patriarcados (pre y poscolonial) y contra la opresión histórica instalada sobre el cuerpo de las mujeres principalmente (Cabnal, 2010).

La masculinidad patriarcal, como señala Hooks, “enseña a los hombres que su conciencia de sí mismos y su identidad, su razón de ser, reside en su capacidad para dominar a otros y otras” (2010: 96). Para que haya una transformación es necesario que los hombres desafíen la dominación masculina para crear una visión clara de lo que podría llegar a ser una masculinidad feminista. La misma autora menciona la

preocupación de algunos hombres por cambiar la noción de masculinidad sin preocuparse por la explotación sexista y la opresión de las mujeres, algo que resulta contradictorio.

En la entrevista, una de las integrantes de la Comunidad Sikuris Chía expresó que el feminismo ha sido bastante inoportuno en los espacios mixtos, dado que ha expuesto situaciones que han llevado a conversaciones incómodas que no han sido fáciles de abordar. También hizo referencia a ciertas situaciones dogmáticas y morales en donde el tema espiritual representado por un hombre que se autodenomina como autoridad frente a los demás, permeó las dinámicas internas del grupo generando incomodidad entre algunas sikuris que no se identificaron con esta postura, ya que consideraban encubría ciertas violencias y dinámicas de poder atravesadas por la adopción de un discurso ancestral en donde el disenso no tenía lugar, no si provenía de las mujeres.

Quienes se opusieron a estas dinámicas autoritarias fueron señaladas y recibieron un tipo de violencia simbólica que afectó de manera significativa su bienestar emocional, es entonces, cuando el/los feminismo(s) surgen como una herramienta organizativa y las mujeres pertenecientes a la Comunidad Sikuris de Chía crean un grupo femenino reconocido como las Warmis Sikuris de Chía, en respuesta a las dinámicas violentas presentadas en ese entonces al interior de la agrupación mixta. Los antecedentes mencionados llevaron a que la agrupación mixta pausara sus actividades entre los años 2017 y 2018.

Actualmente, la Comunidad Sikuris de Chía reconoce que hay diálogos en los que el disenso es permitido y que pueden generar espacios de conversación para abordar situaciones puntuales al interior de la agrupación. También uno de sus integrantes manifestó que se ha tratado de cuidar la horizontalidad en las relaciones para evitar que haya alguien con más poder que los demás al interior del grupo.

Sobre el feminismo, una de las integrantes de Sikuris Suaya expresó que al interior de la agrupación ha sido difícil integrarlo porque no cuentan con las herramientas para hacerlo, aun cuando se han presentado momentos complejos por ciertos cuestionamientos. Sin embargo, como resultado de esas discusiones y desacuerdos, ha habido algunos cambios positivos a nivel interno. Por ejemplo, en la actualidad tanto mujeres como hombres pueden interpretar todos los instrumentos sin distinción alguna, lo que ha modificado las puestas en escena, ampliando la participación de todos sus integrantes.

También indicó que los diálogos y los cuestionamientos posibilitaron que al interior del grupo se replantearan varias dinámicas, y, si bien no hubo una enunciación desde el feminismo propiamente, sí se dio a partir de una acción feminista que cuestionó los roles de género al interior de la práctica sikuri en un contexto urbano. Aunque los cambios no lleguen a ser estructurales, ha sido posible que la participación de las mujeres sikuris sea mucho más representativa, y esto fue resultado del desencuentro al interior de la agrupación, afirmó su integrante.

Al interior de Juaica Sikuris no ha sido posible integrar la perspectiva feminista al proyecto musical, aunque desde las individualidades la mayoría de las mujeres sí se reconocen como tales. Al respecto una de sus participantes mencionó que ha habido muchas discusiones alrededor del tema para hablar sobre los micromachismos que se dan al interior del grupo y que eran patrones recurrentes identificados por las mujeres de la agrupación, pero desconocidos aparentemente por los hombres.

Además, indicó que la presencia de mujeres ha sido intermitente al interior de la agrupación. También resaltó la importancia de mujeres como Francia Rocha que tienen actitudes de liderazgo en sus agrupaciones y que gracias a

su experiencia, conocimiento y trayectoria musical han logrado un grado de autoridad y reconocimiento por parte de los compañeros sikuris, algo que no ocurre de manera regular con otras mujeres.

Hasta este punto es posible identificar que las relaciones de poder entre los integrantes de las agrupaciones sikuris son desiguales, al parecer algunas mujeres deben ganarse un espacio o un lugar, y este no les pertenece por el simple hecho de formar parte de la comunidad o la agrupación musical. Aparentemente, las mujeres con ideas firmes y experiencia musical amplia son tomadas en cuenta para la toma de decisiones en comparación con quienes no cuentan con el mismo bagaje. Lo anterior no ocurre con los hombres que tienen poca experiencia y/o habilidad con el instrumento, quienes opinan y son escuchados independientemente de su destreza musical.

Se pueden evidenciar relaciones de poder de orden epistémico, en donde una persona se posiciona por encima de otra por sus saberes musicales u organizacionales. Por otro lado, también se ha identificado que el poder no recae exclusivamente en los hombres, sino también en mujeres que como manifestaron algunas participantes “muchas veces fracturan los procesos al ejercer prácticas autoritarias”. Es posible identificar otras violencias derivadas de estas interacciones, como se muestra en el último bloque de la encuesta y en las percepciones de los entrevistados.

7. Violencia de género, lo que nos cuesta nombrar

Este apartado está relacionado con la violencia de género. Como lo mencioné anteriormente, fue necesaria su inclusión para poder nombrar y describir ciertas prácticas consideradas machistas y violentas, con la intención de visibilizar

y reflexionar sobre hechos puntuales que merecen ser abordados desde una perspectiva feminista.

Sobre los tipos de violencia que fueron identificados en el cuestionario, se reconocen principalmente la violencia simbólica y psicológica, en donde la participación de varias mujeres sikuris en el escenario musical y político ha sido juzgada. En otras situaciones, su labor como guías ha sido cuestionada, minimizándose sus capacidades para liderar musicalmente al grupo. La violencia no siempre proviene de los hombres, se menciona también un tipo de violencia entre mujeres que guardan una competitividad por la aprobación de los guías y por ser parte de la toma de decisiones. Además se menciona la imposición de liderazgos masculinos que desdibujan los esfuerzos colectivos, siendo avalados por el grupo, aludiendo a una complicidad masculina en donde las relaciones horizontales solo hacen parte del discurso y no de la práctica.

El cuestionario también evidenció que el 54% de los participantes (16 mujeres, 4 hombres) han percibido algún tipo de violencia de género (que puede ser económica, psicológica, emocional, física y/o sexual) al interior de las bandas sikuris mixtas en donde han participado, mientras un 46% (6 mujeres, 11 hombres) afirma no haber percibido algún tipo de violencia. Aquí, la distinción entre hombres y mujeres tiene un propósito y es visibilizar justamente la disparidad entre quienes afirman haber percibido algún tipo de violencia y quienes no, que son en su mayoría hombres.

¿Cómo se abordan estas problemáticas internas en cada una de las bandas si quienes se sienten vulneradas no son reconocidas como víctimas? ¿Cuál podría ser una solución efectiva para disminuir las distintas situaciones de violencia identificadas? Son algunas de las preguntas que emergen frente a los hallazgos.

Al respecto, los participantes expresaron que es posible que haya una normalización del machismo al punto en que este se ejerce de manera inconsciente e incluso puede que una acción no sea percibida como violenta a menos que sea nombrada como tal. Así lo indicó uno de los participantes:

Puede que para los hombres no sea un tema de vital importancia y como no se han gestado esos espacios de diálogo horizontales frente al feminismo, las violencias aún persisten, pues mucha gente todavía no es consciente de las mismas, y como no es consciente, no las percibe como algo real o problemático.

Otro de los participantes reconoció algunas prácticas violentas que se han normalizado y que han podido identificarse después de un proceso reflexivo, ejemplificó:

Alguna vez le enseñaba un sikuri a una chica y como que no lo entendía o no me sé explicar y yo me desesperé un montón y después del evento fue que me di cuenta que yo había sido supergrosero, o sea, cuando caí en cuenta porque me hicieron la reflexión tuve que sentarme a pensar en eso y dije cuántas cosas así hace uno que parecen normales y que parece que no hay intención de hacerle daño pero que son superviolentas: palabras, expresiones, gestos, comportamientos, un montón de cosas, y entonces para uno es normal. Si se lo hiciera uno a un hombre, pues el man hasta insulta y se rien y terminan echando cerveza, hablando del tema, pero con una mujer no, porque hay precisamente otra manera de verlo, ya no la normalización entre hombres que se tiene como un lenguaje común, sino que es violencia.

Por lo anterior, las participantes coincidieron en la importancia de denunciar lo que sucede, dejar de naturalizar las acciones violentas que se presentan y sobre todo visibilizarlas en el momento que ocurren. También mencionaron la importancia de llamar las cosas por su nombre, si es acoso nombrarlo como acoso, si es un micromachismo identificarlo como tal. Además, señalaron que para hablar deben existir unas condiciones mínimas de cuidado porque hay una afectación emocional de quien decide hacerlo y si no hay un acompañamiento adecuado pueden resultar contraproducentes.

Una de las participantes se refirió a una situación de acoso por parte del guía de la agrupación a la que pertenece, manifestó que esta persona constantemente controlaba sus tiempos a través de llamadas y mensajes de texto, afectando su salud mental y bienestar, generando estados de ansiedad. Al respecto señaló que no siempre existen las condiciones para hablar sobre lo que pasa, ya sea por el carácter de su propia personalidad o porque las mujeres no se sienten respaldadas al interior de sus agrupaciones. En consecuencia, la solución más próxima es abandonar el proceso musical. Al respecto afirmó:

¿Para qué ir a los ensayos a encontrarme con este compañero que me conflictuaba un montón? Entonces yo no hice lo que tenía que hacer, no lo hablé, no lo conversé, además porque uno piensa que son cosas que se deben conversar como con la persona y no dentro de la comunidad y eso no está bien porque somos parte de un equipo. Yo lo que hice en su momento fue conversar con él y se quedó ahí, pero entonces yo sabía que él había hecho eso con otras compañeras y ese es el error de no conversarlo dentro de la comunidad. Entonces la acción inmediata que yo hice fue

retirarme del grupo por un tiempo, cuando podría haber resuelto el tema con él, y después de que lo conversamos entre las mujeres decidimos ponerlo sobre la mesa y conversamos con todos sobre este asunto, porque las cosas que pasan afuera también influyen dentro del grupo, entonces cuando a ti te empiezan a controlar todo el tiempo: ¿y por qué no estas viniendo a los ensayos?, ¿qué pasa si tú ya terminas las clases a tal hora, y el ensayo entonces? Se siente que el ensayo es una excusa para ejercer un control o una dominación sobre el cuerpo de cualquiera de las mujeres, entonces esa fue la situación particular que sucedió.

El cuerpo de las mujeres, como afirma Rita Segato (2016) es afín a la idea de territorio, un territorio que muchos desean controlar o dominar a través de un ejercicio de poder o de dispositivos¹⁴ de control. Esta experiencia denuncia una práctica recurrente al interior de una de las agrupaciones, en donde además quien sufrió el acoso asume una responsabilidad que debería asumir la persona en cuestión, es decir, el acosador.

Politizar estas experiencias nos lleva a la visibilización de acciones violentas que usualmente son normalizadas y nos pone en diálogo con otras personas que también se han sentido afectadas y que a la vez han encontrado caminos de resistencia y lucha política, esto nos permite reconocer la potencia implícita en “lo personal es político” y funciona como una proyección a futuro, para evitar que otras mujeres pasen por estas situaciones de violencia.

14 En el registro teórico foucaultiano/posfoucaultiano tanto la idea de tecnología como la de dispositivo refieren a la orientación estratégica —es decir, en lo que respecta a la dimensión del poder— de un conjunto heterogéneo de procedimientos, hábitos, modos, prácticas, instituciones, discursos, etc., los cuales afectan ciertos modos de ser y saber que, a su vez, son afectados por estos (Prueger, 2021).

En el cuestionario también se menciona la sobreexigencia dirigida hacia las mujeres, en donde se le pide que sople más duro o que no se equivoque mientras aprende los cifrados o guía, algo que no sucede con los hombres. Relacionado con la violencia emocional se menciona el rol de algunos compañeros que abusan de su posición en el grupo para acosar y/o establecer relaciones sentimentales con las nuevas integrantes sin ningún tipo de responsabilidad afectiva, ocasionando la renuncia de muchas mujeres al grupo musical, pues no resulta ser un lugar seguro.

Sobre la violencia simbólica, una de las participantes expresó en la entrevista que han existido situaciones de violencia en donde las mujeres terminan retirándose de las agrupaciones y no se asumen posturas determinantes frente ciertas situaciones, específicamente en temas de parejas sentimentales, en donde lo comunitario de alguna manera debería valorar estas eventualidades y no asumirse como algo externo. Muchas veces lo que se encuentra en el plano de lo personal es poco expuesto y en consecuencia poco dialogado, lo cual limita el accionar comunitario en donde prima el bienestar común como uno de sus principios.

Otra de las participantes identificó violencia psicológica, simbólica y verbal en medio de una situación que se presentó al interior de la agrupación a la que pertenecía. También indicó que el agresor recibió el respaldo de la comunidad y nadie cuestionó las decisiones que la dirección tomó en su momento.

Además de las violencias descritas que se generan en medio de la interacción física entre hombres y mujeres, también hay otras que se dan en el campo virtual y que afectan de manera directa las dinámicas del grupo. Una de las participantes señaló que hay compañeros que realizan acciones incómodas como utilizar las redes sociales para deslegitimar el trabajo de las mujeres que interpretan algún instrumento

o que se declaran como feministas. Aunque estas acciones no se dan de manera directa, generan tensiones entre los integrantes de la agrupación que a largo plazo pueden reflejarse en porcentajes de deserción.

Cada una de las situaciones descritas son un ejemplo de las problemáticas internas que usualmente no se dialogan, simplemente se asumen, y quienes se atreven a denunciarlas terminan siendo segregados de los procesos colectivos. Es muy importante que logremos establecer directrices orientadas hacia una *pedagogía feminista*¹⁵ con el objetivo de subvertir ordenamientos jerárquicos que reproducen las violencias estructurales al interior de las agrupaciones musicales. Por lo anterior, las participantes proponen varias acciones para atender las violencias de género dentro de las agrupaciones sikuris como se describen a continuación.

8. Tejiendo la palabra, construyendo la acción

Tejer la palabra alrededor de la memoria colectiva, reconocer los puntos de quiebre implícitos en las interacciones humanas, nos lleva a plantear alternativas para prevenir, solucionar y reparar las situaciones de violencia al interior de las agrupaciones sikuris.

En primer lugar y como se mencionó anteriormente, es fundamental garantizar las condiciones de acompañamiento para que quien realiza la denuncia no sea revictimizada,

15 La pedagogía feminista es definida por Korol (2007) como una propuesta libertaria (inspirada en la pedagogía de la esperanza de Paulo Freire) que busca nombrar una posición de batalla cultural cuestionando las relaciones de poder. Para constituir su propia perspectiva política toma diferentes pistas del feminismo, entre ellas: 1) la crítica a la dominación capitalista y patriarcal; 2) el sistemático cuestionamiento a la cultura androcéntrica; 3) la reflexión que apunta a la deconstrucción de las categorías duales, binarias; 4) la búsqueda la de la horizontalidad y autonomía; 5) la valoración del diálogo en la práctica política.

sino que por el contrario pueda contar con una red de apoyo y contención antes y después del proceso.

En segundo lugar, una de las participantes de la Comunidad Sikuris de Chía señaló que a nivel pedagógico es necesario que haya acciones preventivas para abordar estos temas, es decir, la violencia hacia las mujeres no es exclusiva del contexto sikuri, sino que es algo que lamentablemente se da en todos los escenarios porque es estructural. En ese orden de ideas, una propuesta es presentar situaciones que ocurren en otros contextos para poder hablar de ciertos temas que no están implícitos en el escenario andino y prever posibles soluciones para desarrollar nuestra capacidad en la resolución de conflictos.

Además, otra de las integrantes de la misma agrupación mencionó la propuesta que surgió a raíz de una situación compleja que vivió una compañera sikuri en otra agrupación, en donde se contempló la idea de proponer un protocolo de atención para solucionar específicamente estos casos, así como la promoción de acciones pedagógicas en donde, por ejemplo, se expliquen los tipos de violencia de género que existen para poder identificarlos de manera clara cuando se presenten.

También proponen en términos de atención que haya un grupo de mujeres que se reúna periódicamente para abordar estos temas y de manera conjunta exponer lo que sucede en sus agrupaciones y prever posibles soluciones, pero sobre todo acompañar y contener emocionalmente a quienes atraviesan estas situaciones antes, durante y después de la denuncia. De esta manera se podrían llevar propuestas concretas a cada grupo, ya que no debería contar como opción tener que abandonar los ensambles mixtos y por ello es importante saber cómo acompañarnos, no solo entre mujeres sino entre la comunidad.

Por otro lado, la compañera de la Comunidad Sikuris Suaya manifestó que es importante que los compañeros realicen un autorreconocimiento desde el lugar de la autocrítica con la intención de reflexionar y corregir las prácticas machistas al interior de las agrupaciones. Este trabajo debe ser autónomo y valdría la pena que los compañeros también se reúnan en torno a la reflexión del discurso de la complementariedad en la práctica comunitaria. Además, “se hace necesario un fuerte trabajo pedagógico a nivel grupal que nos permita consolidar estas reflexiones”, concluyó.

Finalmente, otra de las compañeras propuso que se generen acuerdos de convivencia en donde la dirección no recaiga en una sola persona, es decir, descentralizar el poder, que haya un grupo de personas que avale las decisiones que se toman al interior de una agrupación. También mencionó la necesidad de crear protocolos de atención frente a situaciones de violencia concretas, así como establecer un espacio para fomentar conversaciones que permitan conocer las dinámicas internas de las agrupaciones, promoviendo un diálogo abierto y relaciones más horizontales.

Los compañeros, por su parte, coincidieron en la importancia de denunciar estas violencias para hacerlas visibles al interior de cada agrupación. Uno de ellos propuso un espacio ritual de concertación en donde puedan ser abordados estos temas de manera segura y respetuosa, en donde haya lugar para el dolor, el enojo, el miedo y la tristeza. Al respecto indicó:

Yo siento que, así como el siku nos aconseja el diálogo, pues también tenemos que hacerlo como una práctica habitual no solo sobre lo musical, sino también sobre todos estos temas que pueden llegar a generar conflictos, y que sean espacios donde no todo sea así, paz y amor, sino donde también se puedan manifestar

estos sentimientos que a veces no son tan agradables y que la misma medicina también nos está ayudando a trabajar.

La sistematización de las experiencias sikuris recurre a la memoria colectiva para reflexionar sobre las tensiones relacionales implícitas en la interacción humana, con la intención de identificar puntos de fuga que permitan ampliar y complejizar las relaciones comunitarias, entendidas como un ecosistema vivo y cambiante, en el que se hace necesario replantear las formas de interacción que hoy demandan una vigilancia más estricta para identificar actitudes patriarcales, machistas y coloniales.

9. Conclusiones

Las dinámicas internas de las agrupaciones sikuris mixtas se han visto influidas por relaciones de poder desiguales entre sus miembros. En la mayoría de los casos no se han priorizado los espacios para el diálogo al interior de las comunidades, y quienes ya lo están haciendo, como la Comunidad Sikuris de Chía, tuvieron que atravesar procesos de ruptura y transformación interna para hacerlo posible. Las demás agrupaciones tienen esta conversación pendiente acerca de los feminismos, las relaciones de poder y las violencias de género implícitas en las agrupaciones, en diferentes escalas.

Es urgente que los compañeros asuman un grado de responsabilidad y compromiso frente a lo que sucede y no continúen justificando sus acciones machistas, sino que se replanteen acciones más eficaces para garantizar espacios seguros, especialmente para las mujeres que han denunciado estas situaciones. También es fundamental que se tomen en cuenta las propuestas planteadas por las compañeras sikuris

para atender todos los casos de violencia de género, algunos de ellos registrados en este documento.

Es posible identificar que el o los feminismos han incidido en las dinámicas internas de las agrupaciones sikuris mixtas de Bogotá y Cundinamarca principalmente en cuatro niveles: relacional, musical, organizativo y discursivo.

A nivel relacional, ha sido una herramienta de análisis que en diferentes escenarios ha cuestionado las relaciones de poder al interior de las agrupaciones, generando reflexiones y propuestas comunitarias con el objetivo de descentralizar el poder, cuidando la horizontalidad, como propone la Comunidad Sikuris de Chía.

Por otro lado, es posible identificar que los feminismos ampliaron los campos de participación de las mujeres, alejándolas de posiciones subalternas, y les brindaron la posibilidad de modificar dinámicas patriarcales y machistas presentes en mayor medida en las agrupaciones mixtas. También han generado rupturas para dar lugar a conversaciones y reformas necesarias al interior de las agrupaciones, aunque eso haya significado la renuncia a estos espacios colectivos.

A nivel organizativo y musical las mujeres sikuris han logrado constituir bandas femeninas en respuesta a las violencias vividas en las agrupaciones mixtas. El capital feminista adquirido por las participantes ha consolidado un activismo que les ha permitido liderar tanto procesos musicales como iniciativas populares en distintos territorios. Las 5 de Septiembre Warmis Sikuris como proyecto femenino y estudio del feminismo en sus últimos años, fue un referente para muchas mujeres que lo interpretaron como una ruptura del discurso tradicional de los roles de género en relación con la complementariedad.

Finalmente, a nivel discursivo los feminismos han logrado atravesar y cuestionar las narrativas patriarcales y machistas vigentes e identificadas en las agrupaciones mixtas.

Desde esta perspectiva, habilita un lugar de agencia no solo para las mujeres sino también para los compañeros que cuestionan ciertas dinámicas que fracturan lo comunitario; y en respuesta, promueven una ética del cuidado y el desmonte de acciones e imaginarios machistas que afectan negativamente las relaciones internas.

Además, las participantes de las agrupaciones Juaiqa Sikuris, Sikuris Suaya y la Comunidad Sikuris de Chía han promovido una iniciativa común relacionada con la modificación de algunas letras de canciones de acuerdo a los escenarios de participación, nombrando a mujeres que han dignificado la lucha popular y reivindicado la lucha campesina, por ejemplo, lo que implica un cuestionamiento crítico a lo que se canta, y también podría leerse como un lugar político de enunciación, como afirmó una de las participantes.

Los y las participantes también reconocieron la influencia de los feminismos proveniente del Cono Sur, específicamente de las compañeras argentinas al considerar que han abierto el camino de las mujeres sikuris de cara al liderazgo y la visibilización de sus posturas políticas dentro y fuera de la comunidad sikuri a la que pertenecen. A pesar de que algunos compañeros dudan de la autenticidad del discurso en el contexto colombiano, es indudable que los feminismos han encontrado un lugar desde el cual también muchas mujeres se han identificado y desde el cual ha sido posible proponer y cuestionar las realidades de nuestro contexto.

La sistematización de las experiencias sikuris en Bogotá y Cundinamarca resulta útil para comprender las formas en las que opera el patriarcado y cómo el poder epistémico logra posicionarse al interior de las bandas sikuris para, muchas veces, jerarquizar las relaciones de poder. Esta recopilación e interpretación de lo que ocurre en las agrupaciones mixtas es un aporte al análisis de las relaciones de género, sus tensiones, retos y posibilidades de subversión.

Bibliografía

- Bell, H. (2000). *El feminismo es para todo el mundo*. South End Press.
- Bisquerra, R. (2009). *Metodología de la investigación educativa*. La Muralla.
- Cabnal, L. (2010). Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. ACSUR.
- Carvalho, R. y Coutinho, B. (2022). Schizoanalysis and intersectionality: macropolitical achievements and micropolitical setbacks (Esquizoanálisis e interseccionalidad: logros macropolíticos y retrocesos micropolíticos). *Psicologia & Sociedade*, núm. 34, pp. 1-14. En línea: <<https://www.scielo.br/psoc/a/hjCj3tHQz4mzhQ4WS7kQZyh?format=pdf&lang=en>>.
- Curiel, O. (2014). Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial. *Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. UPV/EHU y Hegoa.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Paidós.
- Gargallo, F. (2015). *Feminismos desde Abya Yala*. Desde Abajo.
- Gómez, D. (2012). Feminismo y modernidad/colonialidad: entre retos de mundos posibles y otras palabras. *En Otras Palabras*, núm. 19, pp. 43-61.
- Gómez, D. (2019). América Ladina, Abya Yala y Nuestra América: tejiendo esperanzas realistas. *LASA Forum*, vol. 50, núm. 3, pp. 55-59.
- Guarín, Y. (2016). Sikuriando por los Andes: un viaje exploratorio de las relaciones de género en las músicas sikuris. Trabajo final para la obtención del título Especialista en Género de la Universidad Nacional de Colombia.
- Huanacuni, F. (2010). *Buen Vivir / Vivir Bien. Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales andinas*. Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas.
- Korol, C. (2007). *Hacia una pedagogía feminista. Géneros y educación popular*. El Colectivo.
- Ministerio de Cultura de Colombia (2005). *Al son de la tierra: músicas tradicionales de Colombia*. Ministerio de Cultura de Colombia y Embajada de Suiza.

- Paperman, P. (2011). La perspectiva del *care*: de la ética a lo político. Arango, L. G. y Molinier, P. (eds.), *El trabajo y la ética del cuidado*, pp. 25-44. La Carreta Social.
- Quiñones, J. (2013). El uso pedagógico del Kamu Purruí para el desarrollo de la sensibilidad en las nuevas generaciones. *Música, Cultura y Pensamiento*, vol. 5, núm. 5, pp. 49-61.
- Paredes, J. (2008). *Hilando fino desde el feminismo comunitario*. En línea: <<https://mujeresdelmundobabel.org/files/2013/11/Julietta-Paredes-Hilando-Fino-desde-el-Fem-Comunitario.pdf>>.
- Pop, A. (2000). Racismo y machismo: deshilando la opresión. Macleod, M. y Cabrera, M. L. (comps.), *Identidad*. Oxfam.
- Prueger, J. E. (2021). Dispositivos de cancelación del psicopoder. *Revista Hipertextos*, vol. 9, núm. 16, pp. 99-114. En línea: <https://doi.org/10.24215/23143924e042>>.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.



"Lakitas Kullallas" de Maya Hanisch

Capítulo 3

Pedagogía matrilineal y transgeneracional en la comparsa Lakitas Kullallas

Procesos y transformaciones

Almendra Sarmiento López¹ y Nadia Barreto Zagabria²

*Hermanas en el soplo
un viento en comunidad
un soplo en la tempestad
que unidas cobra sentido.
Somos el fuego encendido
que derriba las murallas.
Somos voz, un gran Jallalla
un eco que va cantando
sonidos que van contando
que juntas somos Kullallas.³*

1. Introducción

El presente trabajo pretende visibilizar las relaciones generacionales y el valor de lo transgeneracional al interior de agrupaciones femeninas sikuris-lakitas mediante el análisis del impacto que se produce en las prácticas pedagógicas, en su desarrollo y conformación. Se convierte en una oportunidad para dialogar a través de las experiencias y los objetivos

-
- 1 Almendra Sarmiento es arqueóloga por la Universidad Bolivariana, Santiago-Chile, lakita-sikuri y madre. Actual caporala de Lakitas Kullallas.
 - 2 Nadia Barreto Zagabria es sikuri, diseñadora de Imagen y Sonido y especialista en tecnología educativa e inteligencia artificial.
 - 3 Gabriela Uzcategui Valencia, 2021. Profesora de música, compositora y lakita.

perseguidos por estas agrupaciones, desafiándonos a continuar pensando y reflexionando en torno a lo que comprendemos por femenino y herencia.

Si bien el traspaso de saberes musicales en las agrupaciones mixtas contemporáneas de lakitas en Chile es tanto hacia hombres como hacia mujeres, esta función queda reservada principalmente de hombre a hombre y de hombre a mujer. Sin embargo, desde la proliferación de agrupaciones conformadas íntegramente por mujeres, o mujeres y disidencias sexogenéricas, los roles de transmisión del conocimiento mutan indefectiblemente para producir un espacio en donde una mujer enseña a otra.

La construcción y socialización de la música andina tiene como base la formación de cadenas de transmisión de saberes en las cuales conviven las estructuras, valores, prácticas musicales y sociales, así como también los instrumentos musicales que la componen. Comprendiendo esto, nos interesa focalizar nuestras reflexiones en los procesos de transmisión y aprendizaje de saberes musicales, caracterizados por la circulación de conocimientos de mujer a mujer (cis, trans, lesbianas, entre otras), los cuales se fundamentan en la observación, imitación y repetición. A esta dinámica la denominaremos “transmisión matrilineal”, como fenómeno de traspaso transgeneracional e intergeneracional.

Para cumplir con este objetivo, se tomará en consideración la experiencia de la aplicación de una transmisión matrilineal y transgeneracional en la comparsa Lakitas Kullallas⁴ de Chile. Ello implica considerar los procesos y transformaciones tanto personales como colectivos, asumiendo la música como una construcción simbólica en estrecha relación con los saberes culturales.

4 *Kullalla* significa hermana en aymara.

2. Panorama general sobre el mundo sikuri-lakita en Chile

Para poder hablar del surgimiento de las comparsas femeninas en Chile, es necesario conocer el contexto general del país en torno a los saberes y comparsas del mundo sikuri-lakita. Investigaciones científicas han propuesto que los sikus (aerófonos) poseen antecedentes precolombinos, encontrando su origen en los Andes Centrales hace más de 7000 años (Peréz de Arce, 1995; Focacci y Pizarro, 2000). En Chile, específicamente, los instrumentos musicales más tempranos se registran en tiempos atribuibles al Período Arcaico, acompañando a momias Chinchorro, alrededor del año 2200 a. p. Por otro lado, las “zampoñas”⁵ o sikus son registradas desde el dominio Tiwanaku (siglo IV d. de C.) hasta el Período Incaico, las cuales fueron presentando diversas modificaciones desde su aparición hasta nuestros días (Focacci y Pizarro, 2000; Arancibia y Silva, 2010; Ibarra, 2014).

Gracias al aporte de diversas disciplinas como la antropología, arqueología, etnografía y la lingüística (Borie y Mora, 2010), ha sido posible observar durante el último siglo la participación y vigencia de la música lakita (Mardones y Riffo, 2010). Con respecto al concepto lakita, en palabras del lingüista Elías Ticona: *lakiña* significa dividir, separar, “lakita dividido”. Esto coincide con la coherencia melódica de distribución en escala de dos partes, propia de la ejecución comunitaria tradicional en los ensambles del *siku*, donde la dualidad en la ejecución es complementada a través de dos piezas: ira, correspondiendo al que conduce o pregunta (seis cañas), y arca, quien prosigue o contesta (siete cañas). El término *lakita* es utilizado tanto para referirse al instrumento, como al estilo y a quien lo ejecuta (Mora, 2010; Mardones y Riffo, 2010; Ibarra, 2014).

5 Instrumento musical de viento.

Los instrumentos de esta música tradicional andina consisten en una tropa de zamponas o sikus, tocados de forma bipolar, e instrumentos de percusión. La tropa se compone de dos sanjas (registro más grave), tres o cuatro parejas de maltas o likos (registro medio, una octava por sobre las sanjas), una pareja de contras (que pueden ser a una quinta o cuarta justas arriba de la sanja) y una pareja de chulis (registro agudo, una octava sobre los likos). Los instrumentos de percusión utilizados son bombo, caja o tarola y platillos. Asimismo, en tiempos recientes, se han incluido las timbaletas.⁶ Los ritmos más utilizados por las comparsas de lakitas son el huayño, la marcha, el takirari y las cumbias.

El origen de los lakitas en Chile se remonta a los tiempos de las salitreras, en donde los músicos comenzaron a formar agrupaciones en las oficinas, y más tarde con el fin de la era del salitre, migran a los centros urbanos. La práctica lakita cuenta con tres grandes cunas ubicadas en pueblos y quebradas de la precordillera de Arica, Tarapacá y Calama. En pueblos como Azapa (Arica), Jaiña (Tarapacá), Machuca y Río Grande (Alto Loa, Calama), entre otros (Pickett y Castro, 2022).

Actualmente, y debido a la migración de estos pueblos hacia otros centros urbanos, podemos encontrar exponentes de este género musical en ciudades como Arica, Iquique, Calama, Antofagasta, Copiapó, La Serena, Taltal, Villa Alemana, Quilpué, Valparaíso, Santiago, Concepción y Cochamó.

Aun con la serie de transformaciones estilísticas y sonoras que forman la particularidad de este estilo, como la introducción del sambeado, del liko cantor, los tubos en material de PVC y la vestimenta “industrial”, las comparsas de lakitas

6 Corresponde a un instrumento de percusión. Se compone de dos pequeños tambores los cuales estas unidos, montados sobre un atril metálico.

han mantenido las referencias musicales identitarias aymaras rurales. Estas son la ejecución pareada del instrumento, conformación colectiva-melódica del sonido, uso exclusivo del instrumento lakita como una tropa (utilización global del mismo aerófono), además de las dinámicas jerárquicas y comunitarias. Dichas transformaciones y, a su vez, la conservación de esquemas músico-culturales, han puesto en jaque la concepción de lo “tradicional”, cuestionando qué es lo indígena-andino-aymara y cuál es el “genuino o legítimo” acervo festivo-cultural de la zona, en un dinámico proceso de incorporación de nuevos elementos sonoro-musicales (Ibarra, 2014). Si bien el término *tradición* tiene múltiples significados y sentidos, lo consideraremos como el conjunto de bienes culturales que se transmiten de generación en generación dentro de una comunidad (Hobsbawm, 1983). En esta línea de pensamiento, como esta repetición no puede sino ocurrir en el presente, no podemos entender la tradición como algo estático, fijo o invariable, sino como un corpus vivo, dinámico y móvil: la tradición está viva y es susceptible a tantas variaciones e interpretaciones como sujetos participan en la transmisión de esta. Tal como lo describe Arévalo, la tradición es la permanencia del pasado vivo en el presente (Arévalo, 2004).

En los años ochenta, producto de las migraciones de personas del norte de Chile hacia la zona central, surgen las primeras organizaciones de difusión de las culturas andinas y, mediante su esfuerzo, las primeras agrupaciones de lakitas en Santiago. Con ellos, esta expresión rápidamente comienza a expandirse por Santiago, formándose una multiplicidad de comparsas que van adoptando y adaptando la tradición lakita. La importante migración desde Bolivia y Perú que se dio con fuerza desde los años noventa alimentó y fomentó este proceso, dando lugar a una creciente formación de agrupaciones de música y danzas andinas.

3. Comparsas femeninas en Chile

Si bien no es objeto de este trabajo profundizar en las influencias del feminismo en las agrupaciones femeninas de lakas o de sikuris, resulta interesante detenerse a observar algunos hitos específicos y su correlación con el momento histórico en que se desarrollan.

En paralelo al fenómeno de expansión de la música lakita dentro y fuera de Chile, se registra el surgimiento de un importante número de agrupaciones femeninas en los últimos treinta años. A partir de la investigación y trabajo de recopilación en curso realizado por Juliana Lumaldo Rumi,⁷ se reconocen a la fecha de cierre de esta edición más de 65 bandas femeninas y disidentes en distintos países latinoamericanos, siendo Arawimanta la primera en fundarse en el año 1992 en La Paz, Bolivia.

En Chile, “dentro de los grupos femeninos más antiguos aún vigentes, está Lakitas Sumaq Tiyana, del pueblo de Cupo, ubicado en la precordillera de Calama. Esta agrupación se formó aproximadamente en el año 2003 y grabaron su primer disco en el año 2008” (Pickett y Castro, 2022: 46). El segundo disco grabado por una comparsa de mujeres lakitas es el trabajo de las compañeras de la agrupación Lakitas Matriasaya durante el año 2012. Esta agrupación nace en el año 2001, en la ciudad de Valparaíso,⁸ diez años después del Primer Encuentro Nacional Feminista Primavera “91 Valparaíso, Chile”⁹ y a tan solo un año de la

7 Juliana Lumaldo Rumi es sikuri y madre. Desde 2008 hasta la actualidad investiga y recopila información sobre el movimiento sikuri/lakita femenino en Argentina y otros países latinoamericanos. Para ampliar sobre las referencias en esta sección, se recomienda visitar el Capítulo 1 de este libro.

8 <https://www.matriasaya.cl/>

9 Este evento se constituyó “en un hito fundacional y unitario para las feministas en la nueva etapa que iniciaba el país”, en referencia a la recuperación de la democracia en 1990, luego de diecisiete

primera convocatoria chilena a la Marcha Mundial de las Mujeres, el 8 de marzo¹⁰ de 2000.

Esta acción define el siguiente balance:

al entrar al año 2000, existen todavía desequilibrios profundos. Injustificables e intolerables, entre los hombres y las mujeres, entre los países del Norte y los del Sur, entre los del Oeste y los del Este y, en la población de un mismo país, entre pobres y ricos, entre los jóvenes y los mayores, entre las ciudades y el campo (Marcha Mundial de las Mujeres, 2005).

Este evento anual, al igual que el movimiento feminista en sí, ha ido creciendo año tras año logrando un alto grado de involucramiento y participación por parte de amplios sectores de la política, colectivos, organizaciones y sociedad civil.

Sin embargo, en nuestra conversación con Mariela Pizarro Sippa,¹¹ ella expresa que en el origen de Matriasaya las discusiones sobre género o feminismo en sí no eran temas que se manifestaran de manera explícita, sino que “se fue reflexionando con el tiempo, cuando se hablaba de nuestro quehacer”. No fue sino hasta después del 2005, luego de participar en una jornada a favor del aborto legal, que la comparsa comenzó a posicionarse sobre “algo que no se hablaba mucho en la época y en el que varias de las compas¹² de la época ni apoyaban [...]. Sí empezamos a reflexionar sobre nuestra función como mujeres y qué queríamos”.

Lakitas Apasa fue la primera agrupación femenina de laki-tas fundada en Santiago de Chile en el año 2008, impulsada

años ininterrumpidos de dictadura bajo el gobierno de facto de Augusto Pinochet (Ríos Tobar, Godoy Catalán y Guerrero Caviedes, 2003).

10 Día Internacional de la Mujer.

11 Conversación personal del 19 de enero de 2022.

12 “Compas” es utilizado como apócope de “compañeras”.

por un nutrido grupo de mujeres.¹³ Esto hasta el año 2010, en que pasó a ser una comparsa mixta. En el año 2012, la banda Lakitas Suma Warmi, en Arica, inició el período durante el cual se dio un importante crecimiento de comparsas femeninas; entre los años 2012 a 2022 emergieron 36 agrupaciones en distintos países del Cono Sur, 9 de ellas en Chile y 13 en Argentina. De acuerdo con el Capítulo 1 de este mismo libro, cerca del 70% de las agrupaciones recopiladas nacieron en ese período, mientras que el 80% de las agrupaciones femeninas registradas en Chile también emergieron entre esos años.

En 2010 se produjo la primera Mesa de Mujeres Sikuris en el marco del II Congreso Internacional de Sikuris del Conosur, Buenos Aires, Argentina (coordinado por Adil Podhajcer, Fernando Barragán y Pablo Mardones). En junio de 2015, un nuevo hito movilizante se gestó en Argentina, la primera marcha Ni Una Menos. Vivas nos queremos (Colectivo Ni una Menos, 2017).

Este llamado hizo eco resonando en diversas latitudes y Chile no fue la excepción. Si bien la mayor concentración de personas asistentes se da en la capital, Santiago, el impacto obtuvo un alcance nacional. Tres años después, en mayo de 2018, mujeres a lo largo de todo el país realizaron paros y tomas en prestigiosas universidades frente a la ausencia de respuestas y medidas tras denuncias de acoso de las alumnas, víctimas de profesores (Mohor, 2019).

En 2019 en el marco del III Congreso Internacional de Sikuris se organiza la segunda Mesa de Mujeres y Disidencias Sikuris, de la cual surgió la Red Latinoamericana de Mujeres y Disidencias Sikuris (coordinada por Adil Podhajcer) y la posibilidad de cristalizar saberes y prácticas en este libro.

13 Entre las cuales se encontraban Clara Vega, Katherine Civilo, Silvana Sagredo, Paulina Ayala, Norma Quiroga, Ivonne Báez Aguayo y Gabriela Duran.

Estos sucesos se enmarcaron en lo que se ha identificado como la cuarta ola del feminismo, cuyas características particulares son retratadas por la periodista argentina Florencia Alcaraz:¹⁴

Es un feminismo popular, que se construye de abajo hacia arriba, que tiene un componente muy vinculado a los movimientos sociales y que habilita a muchas más a ser feministas [...]. Se corrieron los márgenes y los límites y el feminismo logró llegar a muchísimas más mujeres (De Titto, 2017).

La capacidad comunicacional a través de las redes digitales y de organización territorial permeó con rapidez exponencial y el poder de convocatoria no se hizo esperar. El llamado a la segunda Huelga General Feminista el 8 de marzo de 2019 congregó a cientos de miles de mujeres en el mundo que acudieron a las calles a manifestarse. En Chile, solo en Santiago, alrededor de 350.000 (Gaudichaud, 2019) personas participaron. Ese año fue la primera vez que Lakitas Kullallas marchó con su música en este tipo de convocatoria a lo largo de la Alameda.¹⁵

Por otra parte, el 18 de octubre de 2019 se constituye como una fecha bisagra para Chile. Un profundo estallido social conmovió al país a lo largo de los meses subsiguientes, en los cuales la represión policial y violencia institucional estuvieron a la orden del día.

En el mes de febrero de 2020, las comparsas femeninas Lakitas Kullallas y Comunidad Mama Wayra¹⁶ se unieron para preparar su participación en el 8M de ese año, creándose

14 Periodista y codirectora y miembro fundadora del medio periodístico digital *LatFem*.

15 Conocida como "Alameda", la Avenida Libertador Bernardo O'Higgins es la principal avenida de la ciudad de Santiago, capital de Chile.

16 Comunidad Mama Wayra nace en el mes de enero de 2019.

para la ocasión una interpretación acorde al contexto social. Gabriela Uzcategui, integrante de Kullallas, relata que durante los ensayos en el mes de febrero se generó una pequeña comisión que se encargaría de dar forma a dos nuevas versiones de letras para temas ya existentes y, con ello, poder entonarlas durante la marcha.¹⁷

Una de estas letras se crea para el huayno tradicional “Desde Lejos” y otra para el tema que actualmente se denomina “Ni Una Menos”, cuya melodía es de autoría de Catalina Castro Felicori, también integrante de Lakitas Kullallas. Significativamente, la melodía y letra original de “Ni Una Menos” fueron compuestas para acompañar la lucha por la recuperación de un espacio comunitario en el que Lakitas Kullallas formaba parte activa y del que deciden apartarse definitivamente luego de una serie de sucesos relacionados a la violencia de género. A modo de reflexión, resulta interesante pensar en cómo estas prácticas de resignificación en los usos de la música tradicional lakita o sikuri permean, también, en movimientos como el feminismo acompañando sus luchas de reivindicación.

El 8 de marzo de 2020, con el arribo de la pandemia por el Covid-19 a la región y la efervescencia latente del estallido social, se manifestaron en Chile más de dos millones de personas (CNN Chile, 2020), eventos en los cuales las melodías lakitas, al pulso y soplidos femeninos, se hicieron sentir al igual que en los años anteriores.

Solo entre 2019 y 2021 se conformaron nueve comparsas femeninas en Chile, Perú, Colombia, Bolivia y Argentina. Este registro demuestra que no hubo restricción sanitaria ni distanciamiento social que frenara esta prolifera manera de hacer comunidad entre mujeres e identidades femeninas. Muy por el contrario, la necesidad de tejer lazos y redes,

17 Gabriela Uzcategui. Conversación personal, 03 de febrero de 2022.

favorecidas por internet y las herramientas telemáticas, muy explotadas en tiempos de la pandemia, nutrieron un territorio ubicuo, que abrió la posibilidad de seguir trenzando vínculos y comunicando los quehaceres y problemáticas.

Ejemplo de ello es la Mesa de Género en agosto de 2021 durante el 17° Mathapi Apathapi Tinku, donde expusieron en formato digital, bajo el tema “Warmi Sikuri en las movilizaciones sociales desde una perspectiva de género”, cuatro agrupaciones articuladas por la Comisión Warmi Sikuri.¹⁸ Se presentaron en aquella ocasión experiencias desde el Estado Plurinacional de Bolivia, Colombia, Argentina y Chile.

4. Las melodías como transmisión de saberes, experiencia de la comparsa Lakitas Kullallas

4.1. Conformación de la comparsa Lakitas Kullallas

La comparsa femenina Lakitas Kullallas fijó su nacimiento en Santiago de Chile el 5 de septiembre de 2013. Su fundadora, la música y compositora Fernanda Araya Letelier¹⁹ (Feña) convocó a un grupo de mujeres que ya en ese tiempo participaban en agrupaciones de lakitas para realizar una presentación en el marco de la Jornada del Despertar Femenino Ancestral, una instancia generada para compartir diversos saberes de las culturas originarias. Esta fecha coincide con el Día Internacional de la Mujer Indígena, fecha en que se conmemora el asesinato de Bartolina Sisa.²⁰

18 Mesa de Género.

19 Fernanda Araya Letelier es música, compositora y gestora de proyectos culturales.

20 Desde 1983.

Este hito fundacional es relatado por varias de sus integrantes, activas aún en 2022. Para cada una representa una significación personal y particular. El simbolismo detrás de la fecha de la convocatoria, la sensibilidad y empatía para con la figura de Bartolina Sisa, sumado al hecho inusual de reunirse a “soplar” entre mujeres, sin duda caló con fuerza en la memoria emotiva de cada sopladora que se presentó aquel 5 de septiembre y se traspola a la memoria del propio colectivo.

La mayoría de las mujeres que se presentaron ese día eran a su vez integrantes de la comparsa mixta Lakitas Nuevo Milenio.²¹ “En los Milenio éramos varias mujeres [...]. La Feña estaba buscando sopladoras, entonces era de esperar que nos invitaran, porque éramos un grupo donde había muchas mujeres y ya soplábamos harto tiempo, llevábamos años soplando [...]. Y ahí tuvimos un ensayo en donde nos conocimos”, relata Catalina Castro,²² la primera bombera de la comparsa que luego fue caporala.²³



Imagen 3.1. Primera presentación de la comparsa, 5 de septiembre de 2013. Fuente: redes sociales.

21 Lakitas Nuevo Milenio, grupo lakita de Santiago de Chile.

22 Catalina Castro Felicori es profesora de música, compositora y lakita.

23 Caporala: “El rol del caporal, músico que generalmente interpreta sanja primera (ira) y que a la vez dirige el conjunto, también es relacionado a la creación de repertorio, así como también es vinculado a la proyección de las comparsas significadas como agrupaciones musicales y grupos comunitarios familiares (Mardones e Ibarra, 2018:349)”

La expectativa que se genera con la convocatoria de Feña a soplar entre mujeres es recordada con una alta carga emotiva: “y ahí en 2013, la Feña hace este llamado para el Día de la Mujer Indígena y yo fascinada”, rememora Katherine Civilo,²⁴ que luego de cofundar Lakitas Apasa en 2008 dejó de participar activamente en esta comparsa cuando se convierte en mixta. A su vez, Catalina comparte la primera impresión percibida al encontrarse con la incipiente comparsa Lakitas Kullallas: “sentí como una fuerza muy poderosa de hacer el ruedo y la fila con mujeres. Compartir solo mujeres [...]. Algo que yo nunca había vivido y que no, no me lo esperaba”.

Desde el año 2015 comenzó la actividad musical de manera estable, transformándose oficialmente en la segunda comparsa femenina de lakitas de Santiago de Chile, y sumándose así a la creciente lista de grupos femeninos de lakitas que realizan su actividad en el norte y centro de Chile.

4.2. Caracterización general de integrantes de la comparsa²⁵

Al indagar acerca de una caracterización sobre los perfiles que encarnan las individualidades de la agrupación, tanto de las actuales integrantes como de aquellas que han pasado por la comparsa, existen algunos denominadores comunes que se expresan en alto porcentaje. El 50% manifiesta ser docente, en su mayoría de formación musical, y un dato importante es que del universo encuestado el 40% es madre.

24 Katherine Civilo Concha es terapeuta, lakita y madre. Actualmente, y desde su origen, integra Lakitas Kullallas.

25 La información estadística que se presenta en esta sección es a partir de una encuesta realizada durante el año 2021 y 2022 a treinta integrantes y ex integrantes de la comparsa Lakitas Kullallas.

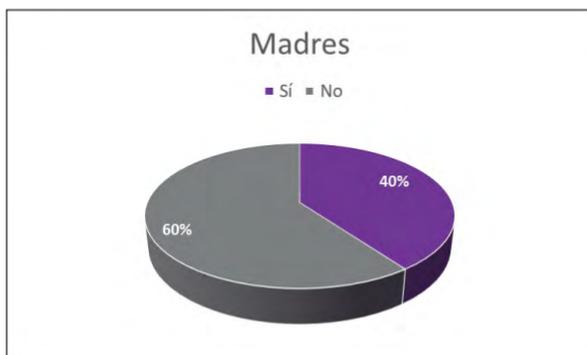


Gráfico 3.1. Gráfico que presenta porcentaje de madres dentro de la comparsa. Fuente: Piero Mundi.

Con respecto al aprendizaje del instrumento, un 35% aprendió a ejecutar lakas aprendiendo de una mujer, un 35% en entornos mixtos y el 30% restante declara que le enseñó un hombre. Además, el 34% se inició en la música lakita y aprendió a tocar en Lakitas Kullallas.

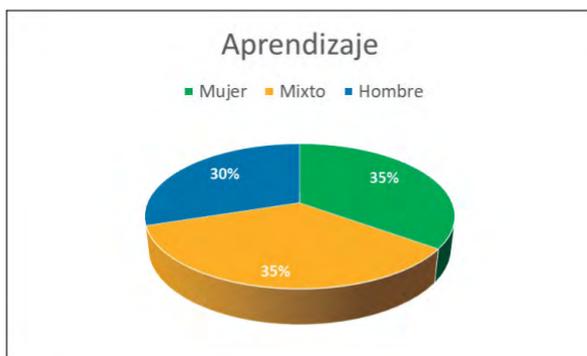


Gráfico 3.2. Modo de aprendizaje del instrumento. Fuente: Piero Mundi.

La edad de ingreso a la comparsa va desde los 9 a los 36 años; el 50% lo hace con menos de 30 años. La edad promedio de las integrantes es de 28 años.

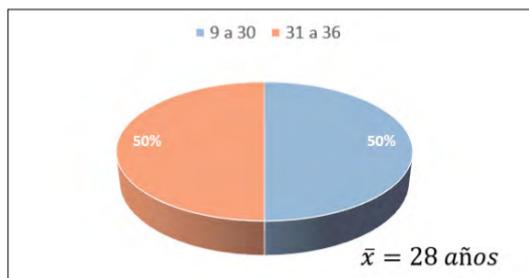


Gráfico 3.3. Edad de ingreso a la comparsa. Fuente: Piero Mundi.

Se destaca junto a la formación académica de sus integrantes un alto interés en el ámbito de la educación, un alto interés en adquirir conocimientos en terapias holísticas. El 40% manifiesta haberse formado en materias como Terapia Floral, Reiki, Astrología Evolutiva, Fitoterapia, Biohuertos, entre otras.

El 93% de la conformación histórica del grupo es chilena. Dos integrantes son migrantes argentinas, de la provincia de Buenos Aires y una ex integrante nacida en Francia con doble nacionalidad (franco-chilena). De las chilenas, el 70% es oriunda de la capital Santiago de Chile y el resto de las regiones de Magallanes, Biobío, Tarapacá y Los Lagos.

4.3. Construcción del sentido de pertenencia y desarrollo de bases de confianza para la transmisión de conocimiento

Formar parte de una agrupación musical que se caracteriza y autodefine fuertemente como femenina circunscribe a sus integrantes en un marco peculiar, adquiriendo y modelando con el tiempo una forma de vinculación que difícilmente se puede disociar de las realidades de cada una de ellas. La música y la tradición son el punto de partida bajo el cual se conforman lazos estrechos. Al momento de definir o de describir estos lazos, abundan las expresiones del tipo

“comunidad”, “familia”, “contención”, “apoyo”, “enseñanza” o “aprendizaje”, estableciendo a su vez una relación directa entre el “ser mujer” o el “ser femenina” con los rasgos propios de la actividad musical que realiza la comparsa; así describe María Isabel Michel cómo fue visualizando el entramado entre música y red de apoyo:

esto de hacer música entre dos, esta melodía que se arma, lo encontraba y lo encuentro fascinante, muy lindo. Entonces, yo quiero estar acá, no me voy a mover de aquí. Y quiero aprender más y más [...]. Con el tiempo empecé a descubrir esto, a valorar el hecho de que fuéramos mujeres, de que algunas fuéramos mamá, eso como que se empieza a armar una complicidad distinta, muy distinta [...]. Y como que todas nos echáramos la mochila de la otra también, eso para mí también fue determinante.²⁶

Para Katherine el hacer comunidad entre mujeres se da a través de la música y, al igual que María Isabel, elabora una intrínseca relación:

Siento que Kullallas para mí cumple un rol bastante importante. No solo lo musical, lo musical es maravilloso, eso a mí me encanta. Pero aparte de eso creo que hemos construido una familia. Para mí somos más que un colectivo, para mí Kullallas es como mi segunda familia, sé que puedo encontrar un apoyo total [...]. Se logra hacer comunidad y eso es lo bonito de esta música, para mí eso es lo bonito de la zampoña. Lo bonito de saber que tú sola no puedes, que necesitas de otro. Y entre nosotras, que somos mujeres, esa

26 María Isabel Michel Giroz es geógrafa, lakita y madre. Entrevista del 15 de agosto de 2021.

otra, pasa a ser alguien como una misma. Es como el reflejo de una misma. Entonces para mí es sumamente importante, y siento que para mí por lo menos, es lo más importante de la comparsa, del pertenecer a la comparsa. Ese pertenecer es muy importante, ese hacer comunidad a través de la música es maravilloso, es algo mágico.²⁷



Imágenes 3.2 y 3.3. Primeras presentaciones de Lakitas Kullallas. De izquierda a derecha: Piero Mundi y Fernanda Araya. Fuente: redes sociales.

Un aspecto que también se menciona como fundamental y que atraviesa a la comparsa son las maternidades. El lugar que ocupa esta realidad en aquellas integrantes que son madres es determinante al momento de integrarlas a las dinámicas de la vida de la comparsa. Incluso aquellas que no lo son, reconocen el valor que cobra el generar y sostener un espacio que asimila de manera orgánica a sus integrantes con sus hijas e hijos. Así entiende estas relaciones Karina Bravo:

27 Entrevista del 7 de agosto de 2021.

en el caso, por ejemplo, de las mamis Kullallas, obviamente su organización es distinta [...]. Queramos o no sigue siendo un rol superfeminizado, como que la mujer no puede llegar y salir, tiene que dejar relativamente todo organizado. Y la empatía es fundamental por nuestra parte, por lo menos las que no tenemos familia. Para mí esas dos cosas son importantes, la solidaridad de la que tanto se habla, de la sororidad y ponerse también en el lugar de la otra [...]. Cuando hablamos de la perspectiva de género, para mí tiene que ver con esto, con la capacidad de organizarse en torno a la realidad de todas las que pertenecen a la agrupación.²⁸

Catalina, por su parte, establece la relación entre apoyo, integración y transmisión de conocimiento con el sentido de pertenencia, tanto para con las integrantes como para con las infancias:

En general, siempre hemos tratado de prestar apoyo a las compañeras que son madres y de que se sientan seguras, de que se sientan también queridas, que se sientan necesarias también [...]. Considerar esa realidad siempre ha sido importante dentro de nuestro grupo [...]. Integrar a los niños en nuestra fila, eso ha sido lo más lindo. Siempre las hijas han tenido lugar en nuestra fila, las hijas y los hijos. Y eso siempre ha sido así, siempre ha sido así, aunque hay niños que han compartido de manera estable con nosotros, como la Antonia. Y hay otros que han pasado por diferentes etapas, cambio de casa o que (la mamá) salió del grupo, pero el integrarlos en la fila siempre ha sido muy

28 Entrevista del 8 de agosto de 2021.

bonito para nosotras, el que tengan su instrumento, el que sepan la melodía, los cortes, que puedan participar, que tengan sus chaquetillas, su *penacho*,²⁹ todo eso. Todo eso es muy bonito de verlo porque realmente hay una conciencia de que estamos haciendo algo que se transmite de generación en generación y que así ha sido por miles de años en el tema de la zampoña.³⁰

La transmisión del conocimiento de la zampoña y sus saberes asociados, heredables de generación en generación, constituyen una tradición que gira en torno a la memoria, la cual ha jugado un rol fundamental en las comparsas lakitas de manera general desde sus fundaciones. En este sentido, para Lakitas Kullallas siempre ha sido importante la presencia de las niñeces o infancias, que las niñas y los niños acompañen a sus mamás al espacio del ensayo y las actividades relacionadas:

Nosotros estamos dando una tradición de la práctica de la zampoña, que nosotras hemos transformado en otra forma, porque primero somos mujeres y eso ya es como algo que no, no es así desde el origen, digamos, pero junto con esa herencia viene que también, dentro de la práctica, es esto de que se hereda y para nosotras siempre ha sido importante eso, que los niños se sientan incluidos, que acompañan a la mamá a un ensayo y que se sientan de que “esta también es mi fila, también es mi grupo”.³¹

29 Arreglo de plumas y cintas que se coloca en el sombrero del lakita, es parte de la vestimenta.

30 Entrevista del 4 de septiembre de 2021.

31 Catalina Castro Felicori, entrevista del 4 de septiembre de 2021.

5. Prácticas y transmisión de saberes matrilineales

5.1. Colectivo y organización

Si se piensa en Lakitas Kullallas como un colectivo, se podría llegar a proyectar que su organización es autoconvocada y autogestionada, como otros grupos o movimientos, sin embargo, tiene ciertos matices que no se encuentran en otros espacios. A pesar de contar con una o dos caporales que dirigen musicalmente, se puede observar de manera general que la horizontalidad mueve al grupo. Dentro de la sociedad se acostumbra a organizar, estructurar, encasillar y ordenar todo, simplemente para facilitar las tareas; sin embargo, Lakitas Kullallas presenta un dinamismo circular, lo que permite identificar roles, pero en la medida y en el potencial de cada una de sus miembros, los cuales van rotando en el tiempo. Esto se logra sin forzar, más bien responde a estar a disposición de lo que la comparsa necesita.



Imagen 3.4. Caporales de Lakitas Kullallas, 2022-2023. De izquierda a derecha: Almendra Sarmiento y Gabriela Uzcategui. Fuente: redes sociales.

En general, las problemáticas que se van presentando en la vida personal de cada integrante suelen ser similares, independientemente de que provengan de distintos contextos o realidades:

sentimos de manera similar, nos expresamos de manera similar, tenemos inseguridades y eso yo creo que hace que sea un espacio en el cual me sienta segura y me gusta hacer sentir seguras a mis amigas también, hacer sentir como que realmente es un espacio nutritivo para nuestro ser mujer.³²

La contención en momentos difíciles es un pilar fundamental dentro de las dinámicas del grupo, si una integrante está mal solo basta comentarlo y se genera la contención, de forma natural:

Tocar en un grupo de lakitas era una de mis motivaciones hace bastante tiempo, y lograr poder integrarme a este grupo vino a llenar un espacio superimportante que estaba ahí vacío y estuvo vacío por mucho tiempo; y más aún, poder tocar en un grupo de mujeres, porque en primera instancia yo solo quería tocar, soplar, pero poder tocar con un grupo femenino, poder compartir con compañeras, solo con mujeres, me ha permitido entenderme, conocerme más.³³

32 Catalina Castro Felicori, entrevista del 4 de septiembre de 2021.

33 Andrea González Osorio es profesora de historia, lakita y madre. Conversación personal, 4 de agosto de 2022.



Imágenes 3.5 y 3.6. Actividad pasacalle. De izquierda a derecha: Francisca Michel, María Isabel Michel y Mariana Duffy. Fuente: Miguel Hidalgo.

Otro aspecto importante que se debe recalcar dentro de la organización del grupo es la resolución de conflictos. Como es un colectivo y existen dinámicas de relaciones sociales, los conflictos no están excluidos del espacio, sin embargo, se intenta dar la instancia para resolver: “Se empieza a valorar mucho la resolución de conflictos en el momento y eso yo no lo había vivido en ningún otro grupo, en el momento no tenía idea qué era esto, decir ‘no, espera esto, pausa acá, no vamos a seguir hasta que esto se resuelva’”.³⁴ Los sentires son tan valorados como el tema musical, si es necesario en algún momento interrumpir un ensayo para conversar un tema que puede aquejar a la comparsa o a una compañera en particular, se toman esos espacios, también de manera natural. Las conversaciones se generan en un ambiente de respeto, acompañamiento y confianza.

De esta manera Lakitas Kullallas funciona como una red de apoyo para cada una de sus miembros, las cuales pueden ser escuchadas por las demás compañeras, en el contexto de una comunicación basada principalmente en la empatía y la reciprocidad. Paulina Sepúlveda comparte su sentir así:

Mi experiencia dentro de Lakitas Kullallas ha sido superenriquecedora ya que en ellas vi un espacio de confianza, contención y aprendizaje. A diferencia de otras experiencias como sopladora, en este he podido encontrar la solidaridad y la fraternidad, pues, cada integrante me ha abierto la posibilidad de sentirme escuchada y acogida. Con Kullallas siento que he crecido mucho. Espero que la vida me siga permitiendo desarrollarme en este espacio.³⁵

34 Mariana Duffy, entrevista del 20 de agosto de 2021.

35 Paulina Sepúlveda Cerda es profesora de historia y lakita. Conversación personal, 3 de agosto de 2022.

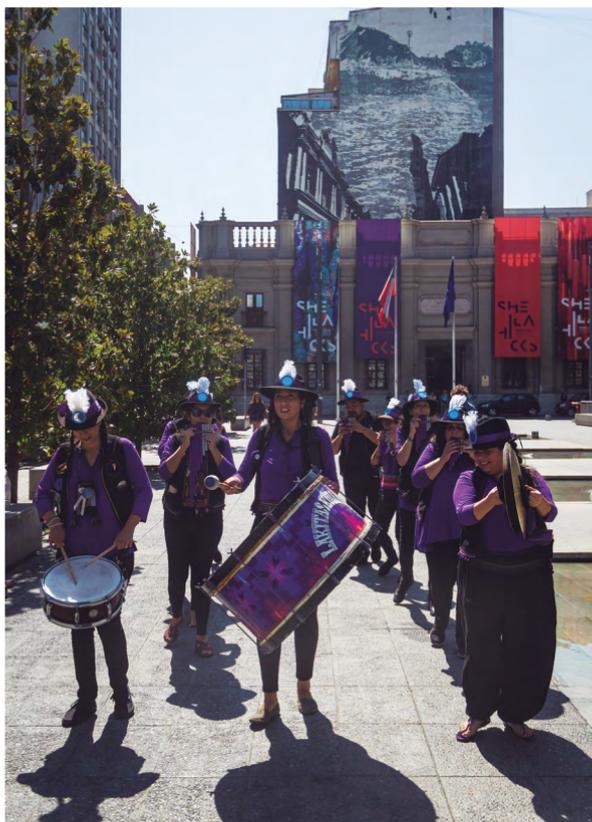


Imagen 3.7. Presentación Lakitas Kullallas, Museo Precolombino, 2020. Fuente: Miguel Hidalgo.

En torno a las dinámicas de relaciones y lo que implica encontrarse en un grupo femenino y disidente entre mujeres para mujeres, a diferencia de involucrarse en grupos mixtos, es que realmente al ser un grupo con esencia femenina se forma una hermosa red de apoyo entre sus participantes, la cual termina siendo una parte muy significativa en la vida de cada una, y este es el motor central para mantener unida a la comparsa. Catalina Castro profundiza: “el acompañarnos

entre mujeres, eso es algo único. Es algo único que sea solo en un grupo de puras mujeres, porque no es lo mismo que uno vive en un grupo mixto”.³⁶



Imagen 3.8. Etapa de grabación del primer disco de Lakitas Kullallas, 2023. Fuente: redes sociales.

Es importante señalar que varias integrantes tuvieron la experiencia de convivir en grupos mixtos y el ingresar a Lakitas Kullallas fue prácticamente una decisión desde el llamado personal y la elección consciente o inconsciente de querer transitar el mismo camino, en un espacio donde todas sus integrantes se sientan cómodas. Lucha (Luis) Contreras explica esto de forma interesante: “hoy día existen relaciones afectivas o políticas, considerando en kullallas la disposición, la experiencia que tiene que ver con el organizarse, la experiencia con el aprendizaje, la experiencia en términos también de relacionarse”.³⁷

36 Entrevista del 4 de septiembre de 2021.

37 Entrevista del 13 de agosto de 2021.

Estas ideas que se complementan con la visión de Andrea González, quien hace referencia a la superación de temores dentro de la ejecución del instrumento:

Poder compartir quizá las mismas inquietudes, las mismas experiencias muchas veces con el grupo, con las chicas, escuchar que también mis temores, las limitaciones que he tenido en la música también, respecto a los grupos de hombres, sikuris hombres, no eran solo míos, sino también se compartían con mis compañeras esas percepciones, y por supuesto sentir que no soy solo yo la que ha pasado por ciertas situaciones, se han sentido muchas veces quizás excluidas, obligadas también a competir con las destrezas que muchas veces el mismo círculo ha ido como otorgando más al hombre que a la mujer. En cuanto a esta destreza musical, para mí me ha dado más confianza.³⁸

Por eso es tan importante considerar que la comparsa va madurando con el tiempo y así también las participantes. María Isabel Michel explica en su entrevista:

al principio no, yo creo que no sabía bien, no sé, yo siento que también descubrí a otra Mari, conocí a otra persona, otra mujer; entonces como que hay una maduración [...]. Quizás esa confianza va tomándose también con la misma maduración del grupo.³⁹

Así como cada una de las participantes va recorriendo un camino, la comparsa también recorre el suyo propio,

38 Conversación personal, 4 de agosto de 2022.

39 Entrevista del 15 de agosto de 2021.

creciendo en todas las aristas que esto involucra. Como si fuera un juego de palabras: Lakitas Kullallas adquiere forma a través de “lo sonoro” y contenido a través de “lo sororo”.

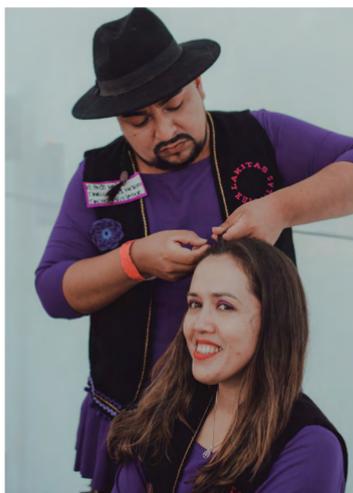


Imagen 3.9. Presentación de Lakitas Kullallas, 2022. De izquierda a derecha: Antonia Cortés, Gabriela Uzcategui, María Isabel Michel y Paulina Sepúlveda. Fuente: Daniela Canales.

Agradecer este lugar, este espacio, este encuentro, es fundamental para poder seguir nutriendo el caminar del grupo, Katherine Civilo precisa:

De verdad es que Kullallas para mí ha sido un espacio donde yo he podido crecer tanto tanto y eso es lo más importante para mí [...]. Entonces que podamos de esta forma rescatar este espacio y ojalá que se pueda multiplicar, porque, así como nosotras nos sentimos bendecidas, yo creo que esa es como la palabra, así como agradecida de haber estado en el lugar y en el momento indicado para encontrarnos; muchas otras compañeras van a hacerlo y lo están haciendo.⁴⁰

40 Entrevista del 7 de agosto de 2021.



Imágenes 3.10 y 3.11. Presentación de Lakitas Kullallas, 2022. De izquierda a derecha: Lucha Contreras, Andrea González y Catalina Castro. Fuente: Daniela Canales.

En distintos ámbitos, en distintos colectivos, los grupos de mujeres, grupos femeninos y de disidencias se están multiplicando enormemente, es un florecer importante que está emergiendo y es importante visibilizarlo:

Son espacios necesarios porque, todas estamos superclaras, aquí en general y sobre todo en este tipo de agrupaciones que la mayoría son masculinas, que este tipo de espacios para los hombres son mucho más naturales y como que están en el camino, no es algo que se haya buscado. En cambio, para nosotras, nosotras hemos tenido que armar estos espacios y para mí eso igual le da como un valor extra, porque hasta hoy en día se está luchando contra este estigma de la mujer mártir que solamente debe estar para su casa y para los hijos y todo eso. No, ahora busca su espacio de contención y su espacio también de reír, del buen vivir. De que ya, por último,

hay un montón de cosas que hacer, no sé, porque hay que preocuparse de llevar a los niños a la escuela, de las cosas, del trabajo, todo eso, pero por último ya está ese recuerdito grato de alguna talla,⁴¹ de alguna anécdota que haya ocurrido con el grupo de chicas con las que te juntas a tocar el fin de semana.⁴²

Kullallas es una comparsa de lakitas, pero también es una comunidad, es una familia donde existe confianza, es un ambiente muy grato, un espacio seguro donde la mujer se puede desarrollar incluso viviendo la maternidad sin problemas, donde las y los hijos son bienvenidos a ensayos para que así su mamá pueda desenvolverse. Sin mayor presión, con este gesto, se abrió una puerta a la niñez y no solo como un acompañamiento, sino para que las niñas y los niños vieran en la comparsa una posibilidad de hacer música:

Todas estamos preocupadas por los niños, no solamente las que somos madres, sino que las chicas que no son madres, ellas son muy amorosas con los niños, con las niñas, y los quieren y los respetan y los cuidan como si fueran parte de su familia. Entonces es muy posible, muy grato para mí, fue muy reconfortante haber llegado a los ensayos, poder haber ido a tocar, saber que si yo tenía un problema con mi hija se iba a entender, saber que si yo no tenía con quién dejar a la Amayita y que yo iba a un ensayo con ella iba a tener apoyo. Se logra, se logra hacer porque creo que las personas, las mujeres que estamos, no sé si por el hecho de ser mujer, yo creo que las mujeres que estamos somos mujeres que hemos crecido en conciencia, que vemos esta oportunidad

41 Talla: broma, humorada.

42 Karina Bravo Araya es profesora de música, compositora y lakita. Entrevista del 8 de agosto de 2021.

como algo más, que vemos cómo esta oportunidad del compartir, de compartir música, de compartir espacio, compartir tiempo, y lo vemos como algo más importante, como algo fundamental para nosotras.⁴³

Así fue como algunas de las hijas de las integrantes se fueron sumando, de manera muy natural, a la fila de lo que hoy en día es Lakitas Kullallas. Antonia es una de ellas, comenzó a asistir a ensayos y actividades del grupo a los 9 años, hoy tiene 16 y participa de manera activa en la comparsa como platillera:

Desde pequeña he sido parte de un grupo de mujeres que me ha visto crecer. Con ellas he aprendido música, en Kullallas aprendí a tocar los platos, es una parte importante de mi vida. También he compartido con ellas conversaciones profundas, risas, cantos; me gusta verlas reír.⁴⁴

Podríamos llegar a pensar que este tipo de espacios de buen vivir proporcionan un ambiente de maternidad en colectivo, donde todas sus integrantes se involucran en el compartir y en el sentir; siendo o no madres, y con esto también se da pie a una experiencia de aprendizaje generacional, donde se involucran distintas edades en el transitar de la música. Karina Bravo afirma:

En realidad, la comparsa tampoco es que haya sido creada con este fin, es algo que se ha dado naturalmente porque somos mujeres y las mujeres venimos con todo eso, tengamos o no tengamos hijos. Las que

43 Katherine Cívolo, entrevista del 7 de agosto de 2021.

44 Antonia Cortés Sarmiento es estudiante y lakita. Conversación del 5 de agosto de 2022.

no tenemos hijos, aunque no los tengamos y no hayamos pasado por esa experiencia, empatizamos y entendemos y comprendemos absolutamente la dificultad de la que es mamá. O sea, obviamente igual hay mujeres que no tienen hijos y que no empatizan y como que no registra nada de eso, pero en el caso nuestro sí. Y me parece, claro, o sea, superimportante que los niños vean que existen otras formas de ser mamá, o sea, que la mamá no solamente es mamá, es un ser humano, que también tiene amigas, que se ríe y que habla, bromea con sus amigas.⁴⁵



Imágenes 3.12 y 3.13. Kullallitas. De izquierda a derecha: Antonia Cortés Sarmiento y Amaya Velásquez Cívilo. Fotografías de Daniela Canales y Katherine Cívilo, respectivamente.

5.2. Aprendizaje y diversidad

Es importante iniciar este apartado explicando que no todas las integrantes de la comparsa poseen una formación universitaria relacionada con la música. La mayoría se suma

45 Entrevista del 8 de agosto de 2021.

a este proyecto con la intención de aprender en el camino la sonoridad del instrumento y el dinamismo que las melodías van entregando. La práctica se inicia con el observar a otra, replicar el tubo, sin partitura, solo a través de la observación y el oído, un clásico ensayo y error:

Esta música se transmite se aprende y yo aprendí también de manera oral y eso es justamente algo que a mí me hizo sentir muy bien [...]. Es una música que está totalmente fuera del margen de lo académico, entonces era otra forma de disfrutar la música, otra forma de hacerla con otro tipo de personas, con otro tipo de expectativas, no necesariamente una cosa más rígida o más académica.⁴⁶



Imagen 3.14. Ensayo de Kullallas, 2022. De izquierda a derecha: Karina Bravo, Katherine Cívolo y Lucha (Luis) Contreras. Fuente: Daniela Canales.

46 Catalina Castro Felicori, entrevista del 4 de septiembre de 2021.

Desde el primer momento existe un acompañamiento que se da de manera natural, compartiendo el material que se posee, que son principalmente audios y tutoriales realizados por las mismas compañeras:

Todo se lo enseña otra [...]. Entonces la manera de enseñarnos de aprender era superamable, sí hagámoslo así, practiquemos esto y otro, todo muy amable; pero claro, en general hay también otra forma, como otro estilo de enseñar al tocar que es más agresivo, más patriarcal, más competitivo y que sí está ampliamente observado y difundido entre las comparsas que son mayoritariamente masculinas y lo hemos visto también en nuestros antiguos compañeros [...]. Que son costumbres muy patriarcales.⁴⁷

Durante el ensayo se van preguntando dudas y las que poseen una mayor teoría musical son quienes toman la dirección artística en ese ámbito. Son quienes afirman los temas, hacen ver los detalles que marcan cada melodía como propia. Estas mismas compañeras son las que han aportado un repertorio musical a la comparsa, con temas y letras inéditas. Entre ellas están Fernanda Araya, Catalina Castro, Karina Bravo, Piero Mundi y Gabriela Uzcategui.

47 *Ibíd.*



Imagen 3.15. Ensayos de Kullallas, 2023. Arriba, de izquierda a derecha: Catalina Castro, Lucha Contreras, Paulina Sepúlveda, Almendra Sarmiento, Gabriela Uzcategui, Natalia Salcedo y Antonia Cortés. Abajo, de izquierda a derecha: Karina Bravo y María Isabel Michel. Fuente: redes sociales.

La manera de enseñar entre mujeres suele ser mucho más empática y amorosa, acompañada de paciencia y respetando los espacios y tiempos de cada una:

Me ha permitido confiar más en mis habilidades, en saber que el error es parte del aprendizaje, que no tiene nada de malo equivocarse, porque estamos entre todas aprendiendo, entregando también conocimiento, por lo tanto para mí, de manera muy particular, ha sido muy enriquecedor, me siento acogida; siento también que este grupo, estas temáticas que estoy planteando, ya las ha conversado y también pretenden lo mismo que yo, integrarse, integrar al resto, no cuestionar, acogerse y tratar de reencontrar esa

fuerza femenina. Además de ser un grupo musical, apoyarse en esos momentos en los que una se siente insegura, cansada, agotada, triste, alegre, todas las emociones por las que podemos pasar todos.⁴⁸

Los lineamientos del grupo están tan comprendidos, que cuando existe la necesidad de tener rigurosidad, o ser un poco más estrictas, todas caminan bajo ese mismo eje porque saben que es para un bien común, por ejemplo: una presentación o la grabación del disco.

A mí me enseñó kullallas y es algo que no me gustaría perder, ese clan, ese grupo que está, que tiene como excusa el soplido pero que no es una escuela de música, no pretende ser la lumbrera musical, lo que pretende ser es una comunidad de mujeres que tocan música y una comunidad de mujeres para mujeres, para la disposición del silencio sin juzgar, el silencio sin imponer [...]. Aprendí de la paciencia, del escucharse, del mirarse a la cara y del no juzgarse. Entonces yo creo que ese es uno de los primeros aprendizajes, este sentido de clan, este silencio que no es un silencio represor, sino que es un silencio de respeto, como de me callo para que hables, me callo porque es nuestro espacio y este sentido circular que creo que es la gran fortaleza de kullallas y para mí el gran aprendizaje.⁴⁹

Dentro del grupo existen educadoras o profesoras de distintas áreas como música e historia. La presencia de ellas puede significar también que la comparsa haya tomado un rol más paciente en su aprendizaje:

48 Andrea González Osorio. Conversación personal, 4 de agosto de 2022.

49 Lucha (Luis) Contreras Suárez es psicopedagoga y lakita. Entrevista del 13 de agosto de 2021.

Creo que el que haya educadoras en el grupo tiene mucho que ver con el cómo tratar y cómo enseñar; esa enseñanza es transversal a la edad, no es que a los niños les enseñamos de una manera porque son niños y nosotras nos enseñamos de otra manera, no, el conocimiento está ahí, se transmite innatamente, como lo que hace una familia retroalimentando en esa mirada, contemplando las formas de aprender de cada una como en la transmisión.⁵⁰



Imagen 3.16. Fila actual de Lakitas Kullallas, 2023. Arriba, de izquierda a derecha: Natalia Salcedo, Mónica Aravena, Magdalena Araya, Francisca Michel, Antonia Cortés, Paulina Sepúlveda, Piero Mundi, Almendra Sarmiento, Katherine Civilo y Andrea González. Abajo, de izquierda a derecha: Catalina Castro, Lucha Contreras y María Isabel Michel. Fuente: redes sociales.

50 Mariana Duffy es profesora de música, compositora y lakita. Entrevista del 20 de agosto de 2021.

Lakitas Kullallas se ha proyectado en el ejercicio de la ejecución del estilo lakita desde un lugar de escuela/comunidad, donde la singularidad y subjetividad de quienes forman parte de la comparsa son fundamentales. Piero Mundi⁵¹ da su testimonio:



Imagen 3.17. Presentación de Lakitas Kullallas, 2022. Fuente: Daniela Canales.

Lakitas Kullallas durante el año 2022-2023 trabajó en la grabación de su primer disco gracias a la obtención del proyecto del Fondo de Cultura 2022 (Fondo de la Música). Con esto, la agrupación aspira a contribuir en el desarrollo, la valoración y promoción nacional e internacional del género lakitas, con especial énfasis en agrupaciones femeninas y disidencias.

51 Piero Mundi es licenciado en música, compositor y lakita. Conversación personal, 8 de agosto de 2022.

Bibliografía

- Arancibia, C. y Silva, F. (2010). Música bajo la tierra. Mora Rivera, Gerardo (ed.), *Lakitas en Arica*. Azapa Producciones Ltda.
- Arévalo, J. M. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 60, núm. 3. ISSN: 0210-2854.
- Borie, C. y Mora, G. (2010). Historia reciente de las lakitas en Arica. Mora Rivera, G. (ed.), *Lakitas en Arica*. Azapa Producciones Ltda.
- Colectivo Ni una Menos (2017). Carta Orgánica. En Ni Una Menos, sitio web: <<http://niunamenos.org.ar/quienes-somos/carta-organica/>> (consulta: 18-01-2022).
- CNN Chile (2020). Día de la Mujer: coordinadora 8M cifra en más de 2 millones las asistentes a la marcha y carabineros en 150.000. En línea: <https://www.cnnchile.com/8m/dia-mujer-coordinadora-8m-cifra-asistentes-marcha-carabineros_20200308/> (consulta: 04-02-2020).
- De Titto, J. (2017). ¿Una nueva ola del feminismo? En *Periodismo Popular*, sitio web: <<https://www.notasperiodismopopular.com.ar/2017/02/22/nueva-ola-feminismo/>> (consulta: 17-01-2022).
- Ibarra, M. (2014). Lakitas: continuidad y transformaciones de una práctica musical tradicional andina en el contexto Chileno. XI Encuentro de Cofraternidad de Sikuris y Sikumorenos. INKARI, 2014, Lima-Perú.
- Focacci, G. y Pizarro, E. (2000). Relatos de cronistas sobre instrumentos musicales andinos. Presencia de ellos en la arqueología de Arica. *Diálogo Andino*, núm. 19, pp. 33-50.
- Gaudichaud, F. (2019). Marea feminista, también en Chile. En *Le Monde Diplomatic*, sitio web: <<https://mondiplo.com/marea-feminista-tambien-en-chile>> (consulta: 03-02-2022).
- Hobsbawm, E. (1983). *La invención de la tradición*. Crítica.
- Marcha Mundial de las Mujeres (2005). Cambiar de rumbo. Los objetivos de desarrollo para el milenio vistos a través del prisma de la Carta Mundial de las Mujeres para la Humanidad. Marcha Mundial de las Mujeres. En línea: <<http://www.bantaba.ehu.es/obs/ocont/obsgen/doc/ODM/>>.
- Mardones, P. y Riffo, R. (2011). La meca de los Lakita. La participación de las comparsas de lakita en la Pascua de los Negros. X Congreso Argentino de Antropología Social. Buenos Aires, 29 de noviembre al 2 de diciembre.

- Mohor, D. (2019). Hartas de abuso y discriminación, estas mujeres protagonizan la cuarta ola feminista en Chile. En Comunidad Mujer, sitio web: <<https://www.comunidadmujer.cl/2019/07/hartas-de-abuso-y-discriminacion-estas-mujeres-protagonizan-la-cuarta-ola-feminista-en-chile/>> (consulta: 12-01-2022).
- Mora, G. (2010). *Lakitas de vinilo en Arica*.
- Peréz de Arce, J. (1995). *Música en la piedra. Música prehispánica y sus ecos en Chile actual*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.
- Pickett, A. y Castro, C. (2022). *Zampoña de colores: práctica del siku en el aula libro para guías*.
- Ríos, T., Godoy, M., Catalán, L. y Guerrero, E. (2003). ¿Un nuevo silencio feminista? La transformación de un movimiento social en el Chile posdictadura. Cuarto Propio y Centro de Estudios de la Mujer. En línea: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0067525.pdf>>.

Entrevistas y testimonios

Gabriela Uzcategui

Fernanda Araya Letelier

Catalina Castro Felicori

Katherine Civilo Concha

María Isabel Michel Giroz

Mariana Duffy

Paulina Sepúlveda Cerda

Karina Bravo Araya

Antonia Cortés Sarmiento

Andrea González Osorio

Lucha (Luis) Contreras Suárez

Piero Mundi



"Comunidad Inalmama Sagrada Coca" de Wara Vargas Lara

Capítulo 4

Mujeres intérpretes de música folklórica y autóctona en Bolivia

Judith López Uruchi¹

La presencia de la mujer en la música tiene antecedentes desde la Antigüedad, no obstante, el pensamiento androcéntrico ha acuñado patrones que han condicionado el accionar de la mujer en distintos momentos de la historia. En el contexto andino la mujer posee una relación con la Pachamama (Madre Tierra), es decir, una relación con la ritualidad y el ciclo agrícola, la cual determina el rol de la mujer, especialmente en las localidades donde aún se rigen por los preceptos de la cultura y los roles de las mujeres y los hombres. Sin embargo, los cambios y reivindicaciones de las mujeres que se gestaron desde Europa indudablemente influyeron a países como Bolivia durante las décadas del sesenta y setenta. Principalmente la incursión de la mujer en la educación sin duda fue uno de los aspectos fundamentales que produjo transformaciones. Se dieron la oportunidad de cambiar y transgredir los mandatos culturales y sociales para

1 Antropóloga y miembro del Taller de Historia Oral Andino, ex integrante de los grupos femeninos musicales Arawimanta y Kalahumana, gestora cultural, cantante e intérprete de instrumentos de viento y percusión, actual directora de la Comunidad Inalmama Sagrada Coca.

incursionar en espacios que solo estaban permitidos a los varones, como la música, saliendo del espacio privado para incorporarse al ámbito público.

Es así que para el desarrollo de esta investigación recurrimos a la memoria oral y testimonios de las mujeres y la etnografía, que permiten analizar desde una mirada reflexiva la realidad de la mujer en la música folklórica y autóctona en el contexto urbano.

1. El impacto colonial y patriarcal en la música

El proceso colonial ha trascendido contundentemente en el rol de las mujeres, habiéndose acuñado ideas muy distantes de lo que significaba la presencia de la mujer como principal actora de la música durante la época prehispánica en el mundo andino.

Dos veces al año, en *pocoy mita* (el momento de las primeras lluvias) y en *cargua mita* (el momento cuando el maíz se amarilla, justo antes de la cosecha), las mujeres celebraban fiestas en su honor [...] Las *saramamas* eran o las esposas o, como el *pimachi*, las hermanas de las divinidades principales de aquellos *ayllus*... les daban campos para mantener los cultos dedicados a servirlos. Sus seguidores les obsequiaban profusamente artículos sacramentales y vestidos finos en deferencia de sus poderes que aseguraban cosechas abundantes (Silverblatt, 1990: 24).

En la misma línea, Rostworowski (1995) señala que las mujeres cumplían importantes roles, como el de gobernar sus panacas, ejercer autoridad, tener influencia en lo político, además de que en su trabajo en los *aclla huasis*, desde los

8 a 10 años, eran divididas en distintas categorías según sus aptitudes. Su trabajo era fundamental en la producción de chicha, la confección de los textiles, la producción de alimentos, etcétera, actividades de suma importancia para la sociedad inca. Murua (Rostwroski, 1995: 13) menciona que había otra categoría muy importante, la de las *taki acllas*, quienes eran escogidas por sus aptitudes para la música. Ellas tocaban el tambor y el pinkullu alegrando las fiestas de la corte.

Esto pone en evidencia su rol fundamental en la sociedad inca, ya que las actividades rituales condicionaban el sustento alimentario y la convivencia de las poblaciones de aquellos tiempos, lo que les permitía un estatus social importante en la cultura inca.

El proceso de extirpación de idolatrías, protagonizado por la Iglesia católica, causó cambios respecto de los roles de hombres y mujeres, despojando a estas de sus cargos y privilegios de poseer sus propias panacas y tierras donde sembrar. Fueron perseguidas por realizar cantos y ritos, pues eran vistos como demoníacos y estaban penados por la santa inquisición.



Imagen 4.1. Mujeres cosechando y tocando instrumentos musicales. Imagen extraída de *Nueva corónica y buen gobierno*, Guamán Poma de Ayala.

Cumpliendo con la misión extirpadora de las tradiciones paganas e idolátricas, Noboa hizo cargos en contra de varias mujeres. El tribunal eclesiástico las condenó por ser ydólatras, domatisadoras, echiseras, confesoras y maestras de ceremonias... Guiaban e instruían a estas en las prácticas idolátricas, enseñándoles las tradiciones de sus antepasados e insistiendo que mantuviesen el culto a sus deidades nativas, desafiando los regímenes civiles y eclesiásticos coloniales (Silverblatt, 1990).

Sucesos que reconfiguraron el lugar de la mujer en las sociedades andinas que influyeron en el quehacer social y cultural de la mujer.

2. Incursión de la mujer en la música popular folklórica y autóctona desde la década del cuarenta hasta los noventa y 2000

Los referentes más próximos de la presencia de la mujer en la música sin duda son las producciones discográficas y Fernando Hurtado,² quien gentilmente me permitió acceder a su colección de discos antiguos donde pude encontrar reliquias musicales producidas en discos de vinilo. Hurtado señala que en el año 1916 y 1917, aproximadamente, se hallaron los primeros antecedentes. Se trataba de dos jóvenes mujeres, María Paz y Lolita Gaimsborg, hijas de un embajador boliviano, que grabaron en Estados Unidos dos canciones: el Himno Nacional de Bolivia y un yaraví con el acompañamiento de piano.

2 Antropólogo investigador y coleccionista de discos de vinilo, en una entrevista el 13 de junio de 2023 en la ciudad de La Paz.

Posteriormente, entre los años 1920 y 1921, la música militar se popularizó incorporando la interpretación de himnos y canciones, y ritmos como el *fox trot* y de cuecas y huayños en instrumentos de bronce. De esta época no se encontraron antecedentes de mujeres que hayan participado en alguna banda, así continuó casi hasta los años treinta.

Ya en la década del cuarenta aparecen las primeras mujeres en la música como cantantes y algunas otras ejecutando instrumentos de cuerda —guitarra y mandolina especialmente—, interpretando ritmos nacionales de la música popular como cuecas, huayños, yaravís y otros, conformadas en dúos, tríos o solistas. Las Kantutas, Las Hermanas Saldaña y las Hermanas Arteaga eran de las más conocidas en ese tiempo. Producían sus grabaciones en países como Argentina o Chile, ya que para esos años en Bolivia no existían disqueras. En los años cuarenta, cincuenta y sesenta las Hermanas Tejada grababan canciones autóctonas en el idioma aymara, con ritmos de *choquelas*, *quena quena* y *sikus*, que fusionaban con sus cantos característicos de la época.

Estas hermanas provenían de una población de Santiago de Wata. Elsa Tejada, maestra de canto, testimonió que difundieron la música de las provincias a través de sus cantos en aymara en teatros.³ Ellas rompieron las costumbres de la élite paceña de aquella época llevando la música autóctona al teatro.⁴ Fueron revolucionarias en su tiempo al romper esas barreras musicales.

3 Las hermanas Tejada cantaban sus propias composiciones en el idioma aymara. En los años cincuenta y sesenta, en la ciudad de La Paz, la música autóctona no era aceptada por la gente citadina. Pese a las críticas, ellas realizaban presentaciones en teatros, acompañadas con la música de los pobladores de Santiago de Huata, representaron al país en Argentina y otros países, fueron condecoradas con el Cóndor de los Andes. Elsa Tejada es maestra de canto de artistas de renombre en la ciudad de La Paz.

4 Entrevista a Elsa Tejada, en La Paz, el 18 de abril de 2012.

Paralelamente, en las décadas del cuarenta y cincuenta, Lola Cierra de Méndez, nacida en Beni Trinidad; Gladis Moreno, nacida en Santa Cruz en el año 1952; y Pepita Cardona, nacida en La Paz, interpretaban, en el rol de cantantes, música popular como huayños, cuecas, caluyos, yaravís y otros. En 1949 surge la primera empresa de discos Méndez en La Paz, y muchas de estas cantantes graban en esta empresa, siendo sus canciones populares hasta la actualidad.

En las décadas del sesenta y setenta, se funda la empresa disquera Discolandia en La Paz y Lauro y Cía. en Cochabamba. Esta última, del señor Laureano Rojas, impulsó y apoyó a cantantes e intérpretes de provincia. Además buscaba talentos en las poblaciones de Cochabamba y fue ahí que encuentra a Encarnación Lazarte, una mujer indígena que cantaba huayños tradicionales del valle en su idioma quechua. Así es invitada a grabar siendo ella una de las primeras mujeres de provincia que grabó sus canciones en quechua. Según los datos hallados produjo muchos discos, sus canciones se hicieron muy populares logrando réditos económicos importantes para la empresa Lauro, aunque no así para la intérprete, que desconocía la verdadera dimensión de su trabajo y las ganancias significativas que le otorgaba a la empresa, pero que no eran bien retribuidas a la cantante.

Sin embargo, cabe destacar que la empresa de discos Lauro y su fundador Laureano Rojas impulsaron el Festival Lauro de la Canción Boliviana, en Cochabamba. Dicho festival se realizaba cada año y participaban artistas e intérpretes jóvenes de cada departamento de Bolivia, con el objetivo de resaltar la música folklórica y los conjuntos autóctonos. Entre sus categorías figuraban: conjuntos, dúos, solistas, tríos, grupos femeninos y grupos autóctonos. Se elegía a la *ñusta*⁵ quien tenía que saber tocar algunos instrumentos

5 Princesa en quechwa.

y también ser virtuosa en el canto. El premio para los ganadores era grabar la canción ganadora, aunque la empresa tenía los réditos, a través del monopolio de las emisoras de radio y la difusión musical. Otro festival de música folklórica es Aquí Canta Bolivia, que hasta la actualidad continúa, en el departamento de Oruro, con el propósito de apoyar a nuevas artistas de distintos lugares del país.

El maestro Ernesto Cavour⁶ y su esposa, María Antonieta Arauco, se referían a la aparición de mujeres intérpretes durante los años sesenta y setenta, como dúos, solistas y grupos y que tocaban instrumentos de viento, a quienes habrían visto participar en las festividades patronales de Oruro.

Al respecto de este conjunto de mujeres, aparece en la página digital *Pentagrama del recuerdo*, el conjunto Kori Majtas, fundado el 3 de junio de 1968 en el departamento de Oruro, con el apoyo del señor Alfredo Solís Bejar, quien habría impulsado la conformación de estas jovencitas. Considerado uno de los primeros grupos de mujeres que tocaron zampoñas y tarqas, participó en el V Festival Lauro de la Canción Boliviana, en Cochabamba, y ganó el premio al mejor grupo vocal instrumental. Estuvo conformado inicialmente por ocho mujeres que interpretaban las zampoñas y dos varones que interpretaban el charango y bombo.

En el año 1969, en la Escuela de Música Simeón Roncal de la ciudad de Sucre, Norberto Benjamín Torres daba clases de instrumentos de viento (zampoña) y percusión en las que participaban estas jovencitas. También daba clases el maestro charanguista Mauro Núñez, quien realizaba giras y presentaciones junto a las jóvenes, que además eran parte del ballet folklórico. Esto indica que sus presentaciones eran de un conjunto mixto.

6 Entrevista del 26 de octubre de 2017 en el Museo de Instrumentos de Bolivia, en La Paz.



Imagen 4.2. Kori Majthas, 1968. Fuente: Alfredo Solís Bejar.



Imagen 4.3. Kori Majthas, 1968. Fuente: Alfredo Solís Bejar.

Ernesto Cavour y su esposa también recordaron a un grupo de La Paz:

Durante los años setenta, las *Tunka Warmis*, en la zona de Ch'ijini, integrado por Mapi Cortez, una conocida artista en el ámbito folklórico. Si bien no perduró, fue uno de los primeros grupos de mujeres que tocaban zampoñas en la ciudad de La Paz.

Durante los años setenta y ochenta surgieron más artistas mujeres y grupos mixtos, y una notoria participación de la mujer como intérprete de instrumentos musicales de cuerda y aerófonos. Entre las más destacada, estaba Ana Cristina Céspedes, cantante, intérprete del charango y compositora del departamento de Cochabamba. Durante los años setenta y ochenta surgen grupos folklóricos femeninos de “música popular criolla”. En los ochenta surge el conjunto femenino Flor de Tani Tani y el grupo Pachamama, de este último surgió posteriormente el destacado Grupo Femenino Bolivia, en La Paz. Estos conjuntos femeninos marcaron época, aunque en algunas conversaciones, algunas de estas mujeres señalaban que no fue fácil entrar en el medio musical, se vieron en situaciones incómodas por la actitud de algunos varones que se burlaban y las criticaban por tocar algunos instrumentos que usualmente se veía interpretar a hombres, como los sikus, queñas y percusión.



Imagen 4.4. Grupo Femenino Bolivia, años ochenta. Fuente: Nancy Pomier, su fundadora.

El impulso de la Peña Nayra por el maestro Ernesto Cavour brindó un espacio para difundir su trabajo a artistas del ámbito de la música folklórica boliviana; entre ellas, Matilde

Casazola de Sucre, Cornelia Veramendi Potosina, incluso Violeta Parra, chilena ella. Arauco (2011) señala que durante los años setenta, ochenta y noventa participaron también cantantes destacadas como Lusmila Carpio, Zulma Yugar, Nora Zapata, Enriqueta Ullora. Y Jeni Cardenas y Ema Junaro en el ámbito de la música social. La música andina durante aquella época marcó tendencia; era muy apreciada por los países de Europa y Asia, quienes eran admiradores de esta cultura.

En los años noventa surgen cantantes como Luiza Molina, Esther Marisol de Tarija, Ana María Niño de Guzmán, Guisela Santa Cruz, Rocío del Carmen Moreyra, y a la par conjuntos femeninos como Grupo Alba en La Paz, Zurimana de Cochabamba y Kolqe Tikas de Potosí, conocidas por su producción discográfica, donde se puede ver la presencia de la mujer con más fuerza consolidando su presencia musical.

La presencia de la mujer en la música fue gracias al impulso de instituciones como la Peña Nayra en La Paz, la Escuela de Música Simeón Roncal, el Centro Cultural Masis en Sucre, el Centro Cultural Alfredo Domínguez, el Taller Boliviano de Música Popular Arawi en La Paz, CEMSE, el Centro Cultural Sagrado los Andes, el Centro Cultural Inti Watana, que apoyaron e incentivaron a las nuevas generaciones y difundieron la música en Bolivia.

Debo mencionar con especial énfasis el trabajo del Taller Arawi en la década de los ochenta y noventa, que se caracterizó por despertar en los jóvenes el interés por la música folklórica social y autóctona. Con el impulso de Jesús Durán Bejarano⁷ y la dirección de Oscar García, desde mediados de

7 Jesús Durán Bejarano, sociólogo, agrónomo y geógrafo boliviano, investigador y cantautor de canciones de carácter histórico social como *Jallalla*, *De Jumbate*, *Siglo XX*, *Las Ninfas*, entre muchas otras, contextualiza la realidad boliviana en su disco *Explicación de mi país*. Con esas ideas fundó el Taller Boliviano de Música Popular Arawi, en la ciudad de La Paz, pensando en la juventud y en generar una conciencia sobre la realidad desde la música. Falleció en el año 2014 y sus restos

los años ochenta hasta 1999 apoyó la conformación de grupos musicales folklóricos y autóctonos de jóvenes colegialas, lo que incentivó la formación de conjuntos femeninos autóctonos, como Arawimanta y Kalahumana en los años noventa y principios del 2000. Dicha institución deja nuevos valores femeninos en la música, mujeres que continuaron con la conformación de nuevos grupos como Sagrada Coca en el año 2003. Este último se consolida en la música autóctona femenina logrando entrar a una de las disqueras más importantes de Bolivia como fue Discolandia, al igual que otros grupos femeninos que también se posicionan en el ámbito musical, llegando a difundir sus canciones a nivel nacional e internacional.



Imagen 4.5. Awimanta en el ciclo de conciertos del Taller Boliviano de Música Popular Arawi, Auditorio MUSEF, 1994-1995.

fueron cremados y esparcidos en el nevado Wayna Potosí; se identificaba con el *Allkamari*, ave que habita en la zona andina.



Imagen 4.6. Kalahumana en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz, 2000.



Imagen 4.7. Inalmama Sagrada Coca en el Festival de Música Autóctona Mathapi Apthapi, Buenos Aires, 2019.

Para concluir, podemos afirmar que las mujeres han logrado un destacado reconocimiento como artistas en el ámbito de la música folklórica y autóctona, siendo referentes para las nuevas generaciones que en la actualidad pueden ejercer el trabajo musical con total normalidad, pese a la persistencia de ciertos estigmas en el ámbito musical.

Bibliografía

- Arauco, M. A. (2011). *Los Jairas y el Trío Domínguez, Fabre, Cavour*. Creadores del neofolklore en Bolivia.
- Arévalo, J. M. (2014). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 60, núm. 3.
- Cánepa, G. (2009). *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Espinoza Soriano, W. (2008). *Economía política y doméstica del Tahuantinsuyo*. Contreras Carranza, C. (ed.), *Historia económica del Perú* (t. I). Banco Central de Reserva del Perú e Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Fernández Juárez, G. (1997). "La mujer intérprete". Lo público y lo privado en el Altiplano aymara de Bolivia. *Anthropologica*, vol. 15, núm. 15, pp. 173-194.
- Harrison, R. (1994). *Signos, cantos y memoria en los andes*. Abya Yala.
- López Lloret, J. (2011). Perversa segunda piel. Ética, estética y política en el vestido según Jean-Jacques Rousseau. *Cuadernos Dieciochistas*, núm. 11, pp. 235-270. En línea: <<https://revistas.usal.es/dos/index.php/1576-7914/article/view/8558/9156>> (consulta: 15-9-2019).
- Machado, T. M. (comp.) (1998). *Música y mujeres, género y poder*. Ménades.
- Silverblatt, I. (1990). *Luna, Sol y brujas. Género y clases en los andes prehispánicos y coloniales*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

Entrevistas y testimonios

Elsa Tejada

Ernesto Cavour

María Antonieta Arauco

Fernando Hurtado

Nancy Pomier



"Sikuris Warmikuna. Quebrada de Humahuaca" de Maria Luz Reppucci

Capítulo 5

Surgimiento, identificaciones y empoderamiento de mujeres sikuris de la Quebrada de Humahuaca

Gloria Patricia Machaca¹

1. Introducción

Me sumo a la propuesta de la Red Latinoamericana de Mujeres Sikuris que entre sus objetivos destaca “visibilizar y difundir el movimiento de mujeres sikuris en Latinoamérica”, un relevante punto de partida para la construcción de una historia que nos incluya y de la que nos sintamos parte las mujeres sikuris. A nivel personal motiva la elección del tema mi condición de mujer sikuri y los vínculos que me unen a las y los sikuris, desde temprana edad, por el hecho de pertenecer a una familia de sikuris. Cabe destacar que mi padre fundó unas de las primeras bandas de sikuris quebradeñas, en el año 1959, la que fue guiando mis pasos y reforzando mi identidad sociocultural quebradeña. Asimismo, pretendo que este escrito constituya un aporte a la comunidad de sikuris, a la sociedad local y universal en su conjunto, para el

¹ Indígena, perteneciente a la Nación Kolla. Profesora de Historia en los niveles medio y superior. Integrante fundadora de la Banda María Rosa Mística y Sikuris Warmikuna de Tilcara, Jujuy.

conocimiento y valoración del proceso de construcción cultural, social y reivindicativo de las mujeres sikuris.

A partir de la aparición de la primera banda de sikuris quebradeña integrada exclusivamente por varones, en el año 1930, y hasta 1997 (cuando surge la primera banda femenina), es decir por un lapso de 67 años, no se conocen en la festividad de la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral antecedentes de mujeres que “soplen” el siku ejecutado en banda. En la región y en el período que abarca nuestro estudio, 1997-2023, también tiene fuerte repercusión el reconocimiento a escala planetaria de los derechos humanos de conjuntos poblacionales minorizados (como indígenas, LGBTI+, migrantes, personas con capacidades diferentes, entre otros), entre las que destaca el colectivo reivindicatorio de las mujeres que va ganando espacios antes considerados exclusivos de la masculinidad. Este movimiento repercute en la peregrinación al Abra de Punta Corral, ya que actualmente participan seis bandas integradas exclusivamente por mujeres.

En la Quebrada de Humahuaca, las bandas de sikuris femeninas no incorporan los postulados del feminismo como movimiento ideológico y político en su forma pero si existe un pronunciado ideario por lo menos en la segunda banda de sikuris de mujeres María Rosa Mística, cuyas fundadoras difunden y reflexionan sobre la valoración de las mujeres, su reivindicación como sikuris y mujeres indígenas. Se puede dar cuenta de esta afirmación en la elección de una indumentaria representativa de la mujer quebradeña, con sombreros y mantas y la adopción del color rosa. En el año 2010, con motivo de celebrarse el décimo aniversario de la banda, se adopta el color violeta que realiza una de sus fundadoras, Angélica Machaca, para la confección de ponchos que suplantán a las tradicionales mantas rosas. De aquí en más esta nueva indumentaria identificará a la banda de mujeres María

Rosa Mística. Un dato curioso y coincidente es que la cuarta ola feminista surge en ese mismo año, y el color morado o violeta empieza a difundirse masivamente como símbolo del feminismo en Argentina y el mundo, el que tendría su origen en Europa en la primera década del siglo XX en torno las luchas obreras y el movimiento de mujeres que reclaman por sus derechos en las fábricas, donde trabajan en condiciones de suma vulnerabilidad.

2. Mito y construcción del espacio femenino en las sikuris de los Andes

En los Andes Centrales surgen mujeres sikuris a finales de la década del ochenta, que participan dentro de agrupaciones de sikuris varones, “quebrando lógicamente los patrones acostumbrados y convirtiendo esta posibilidad o negación en un tema muy polémico a nivel del movimiento de sikuris” (Sánchez Huaranga, 2013: 385). En Bolivia, en los años noventa, tiene lugar la irrupción de las primeras agrupaciones femeninas, aquí con integrantes mujeres y no mixtas. Lo propio ocurre en Chile y Argentina. Las bandas o grupos de sikuris femeninos habrían surgido en contextos urbanos, “experiencias que aún no hay en el Perú” (*Ibíd.*).² Vega analiza indicadores sobre un problema estructural que deja de lado la participación de las mujeres en la vida política y de liderazgo sobre todo en las zonas andinas rurales en donde los niveles de analfabetismo son altos y la violencia de género asciende a más del 48% (Vega, 2014). Se puede argumentar

2 Para la cita mencionada hay que denotar que la publicación que realiza Sánchez Huaranga en el año 2013 no registra hasta ese momento el surgimiento de bandas o grupos de sikuris femeninos en Perú. Sin embargo, por información de las páginas de Facebook, un grupo de sikuris femenino Cori Warmis de Lima registra su fecha fundacional un 8 de marzo de 2013.

que esta variable incide en cierta forma en la conformación de grupos de sikuris femeninos en la zona rural de los Andes.

El surgimiento y construcción del espacio femenino de las bandas de sikuris en la Quebrada de Humahuaca se constituye con una impronta particular, ya que la conformación de las bandas femeninas se da exclusivamente con integrantes mujeres. La primera banda femenina de estilo “sikuri quebradeño” surge a finales de la década del noventa y se consagra como pionera en la República Argentina.

En la tradición oral se cree que la mujer no puede tocar los sikus, porque no podría procrear ni amamantar. Aún es muy fuerte este mito en zonas rurales de Perú y Bolivia:

La mujer al soplar utiliza la boca y a través de ella insufla el aire, con el cual se va parte de su vida, por lo que su pecho se vacía de aire y se “seca”; en otras palabras, si la mujer se dedica a la práctica musical pierde su condición de madre, así como su dedicación permanente al hogar, separándose de él, por ello su pecho se “seca” al desligarse de su tarea de alimentar (Cotrina en Sánchez Huaranga, 2013).

Clifford Geertz plantea que la lógica de los significados deriva de las acciones y de la conducta humana (Boivin *et al.*, 2004: 147). En este contexto simbólico, las mujeres fueron deconstruyendo una verdad impuesta por la tradición como única verdad. Ticio Escobar, al describir los rituales indígenas en Paraguay que persisten en la actualidad, hace alusión a los mismos expresando que

los rituales, en principio, más conservadores, renuevan sus rígidas pautas [...] ciertas pautas consideradas inmutables son transgredidas de golpe por el afán de novedad, la curiosidad y el gusto personal de

individuos que, al restablecer los significados alterados en un orden nuevo, dinamizan el curso sociocultural (2014:140-142).

Por lo tanto, deconstruir un mito y una práctica cultural requiere de un proceso sociocultural mayúsculo porque se produce una fractura y quiebre que ponen en tensión la tradición y lo nuevo o novedoso. En este momento surgen interrogantes acerca de ¿Qué es lo verdadero? ¿Hasta qué punto la tradición de una creencia debe ser modificada o permanecer inmutable?, si la cultura es dinámica y el proceso de construcción de la identidad se resignifica a partir de esa dinámica cultural en la que emergen los cambios sociales.

3. Reseña de la historia de las bandas de sikuris en el contexto de la peregrinación al Abra de Punta Corral

Para contextualizar la historia de las bandas de sikuris en la Quebrada de Humahuaca, se toma como referencia teórica el trabajo del antropólogo René Machaca en su libro *Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral*, donde registra un cuadro cronológico de las bandas de sikuris con las fechas de fundación desde 1930 hasta 2003. También se tiene en cuenta un registro inédito actualizado, facilitado por el autor, con el relevamiento que abarca el período 2003-2019. La historia de las bandas en la Quebrada comenzaría con la fundación de la primera, Los Veteranos, en 1930, y, hasta la década del setenta, el número se va incrementando levemente, como se puede apreciar en el gráfico que se encuentra a continuación.

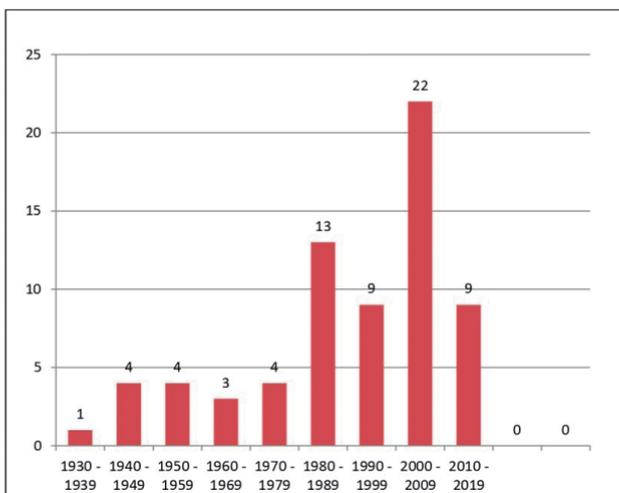


Gráfico 5.1. Surgimiento de bandas de sikuris en la Devoción al Abra de Punta Corral (1930-2019).

En este primer tramo de la historia no se habían difundido notablemente. Se observa que en la década del ochenta, con la recuperación de la democracia, se incrementaron rápidamente, y ocurre lo propio en décadas subsiguientes, hasta la actualidad.

Gabriela Karasik (2005) en su tesis doctoral *Etnicidad, cultura y clases sociales* analiza la constitución del campo cultural en Tilcara y la provincia de Jujuy, considera que “la transición democrática de 1983 tuvo un impacto importante en la emergencia pública de prácticas culturales populares, marcadas étnicamente”. La difusión de la cultura popular se da en este marco histórico. Argentina vivió un proceso de dictaduras militares a partir de 1930 con el derrocamiento de Hipólito Irigoyen y otros cinco gobiernos de facto, hasta la última dictadura de 1976. Singularmente, las bandas de sikuris denotan una marcada incorporación de símbolos nacionales, asumiendo, las más antiguas, nombres que se relacionan con la ciudadanía y lo nacional: Los patricios (1943), Defensores argentinos (1948),

Territorio argentino (1952), Los reservistas argentinos (1959), etc. (Machaca, 2011).

El marco coyuntural atraviesa el campo cultural en la Quebrada de Humahuaca y se manifiesta en algunos de sus componentes en los cambios de época. Un proceso de valoración y fortalecimiento cultural deja ver el surgimiento de las bandas de sikuris casi masivo hasta 2019, con la presencia de 78 bandas, 6 de ellas exclusivamente de mujeres. Sin embargo, persiste el discurso estigmatizante de la colonización con respecto a las prácticas y manifestaciones culturales, y se repite en la urbanidad con términos peyorativos al referirse a los sikuris que “bajan borrachos y coqueados con olor a cerro”, o a los “campesinos que soplan bruto sin conocimiento de la escala musical”. La música de los sikuris adquiere presencia en la reivindicación popular que se da con la participación masiva en la peregrinación al Abra de Punta Corral. Las miradas son diversas y, por lo tanto, se van construyendo distintos imaginarios e identificaciones socioculturales. Y esas construcciones reflejan a veces estigmas o fortalezas. Los imaginarios que se construyeron en torno a lo indígena en la Argentina se dio a partir de miradas negacionistas de la diversidad cultural y los pueblos indígenas que milenariamente habitaron el territorio antes de la época hispánica y republicana. En la Quebrada de Humahuaca y la Puna jujeña podemos hablar de la existencia de pueblos originarios en los más de 10.000 años de historia (Albeck y González, 2013).

4. Surgimiento de las bandas de sikuris de mujeres en la Quebrada de Humahuaca

Las primeras bandas de sikuris femeninas de la Quebrada de Humahuaca surgen en un contexto religioso de celebración del catolicismo andino, en el que confluyen elementos

prehispánicos y los derivados de la etapa colonial, que atraviesan la dinámica cultural, social y religiosa de la población (Machaca, 2011). Los nombres que eligen las fundadoras de las bandas femeninas hacen referencia a advocaciones de la Virgen María. Así nace la banda de sikuris Nuestra Señora de Fátima, de la localidad de Tilcara, fundada el 13 de marzo del año 1997, según el registro parroquial. Inician con los ensayos en diciembre del año 1996, habiendo sido su propulsora Carina Giménez.



Imagen 5.1. Banda de sikuris Nuestra Señora de Fátima en el Abra de Punta Corral.

La banda de sikuris de mujeres María Rosa Mística nace el 11 de abril de 2001 en la localidad de Tilcara. Sus fundadoras son Mónica Gregorio, Lorena Yurquina, Alcira Mamaní, Angélica Machaca, Sinti Cruz Machaca y Gloria Machaca. Sus primeras integrantes son las hermanas Carina y Mónica Gregorio, las hermanas Sonia y Melisa Mamaní, Alcira Mamaní, Lorena Yurquina, Juliana Alancay, Malvina Poclava, Dalmira Gutiérrez, Fabiana Torrejón, Vanesa Gerez, Angélica Paredes, Nanci Rojas, Nadia Ríos, Sinti Cruz Machaca y las

hermanas Angélica y Gloria Machaca. En la Parroquia Nuestra Señora del Rosario de Tilcara se registra el nombre de todas las integrantes que participaron en la primera peregrinación.

Los datos que puedo relevar de María Rosa Mística con más detalles es porque procedo de ella y soy miembro cofundadora. Nuestra banda de sikuris se desdobra de la primera banda Nuestra Señora de Fátima (de la cual formé parte hasta el año 2000) en el año 2001 como se menciona más arriba, nace la banda de sikuris de mujeres María Rosa Mística, constituyéndose así en la segunda banda de mujeres de Tilcara y la Quebrada de Humahuaca.



Imagen 5.2. Banda de Sikuris María Rosa Mística en el Abra de Punta Corral en la peregrinación del año 2016.

La banda de sikuris de mujeres Nuestra Señora de Guadalupe, de Humahuaca, fue fundada en el año 2003 por Evarista Campos y su hija Claudia Soledad Ramos. Sería la primera banda femenina en la localidad de Humahuaca y la tercera banda femenina de la Quebrada de Humahuaca.



Imagen 5.3. Banda de sikuris Nuestra Señora de Guadalupe, de Humahuaca.

La Banda de Sikuris Femenina “Los Veteranos”, de Tilcara, no lleva nombre religioso y se denomina con el nombre de origen de la banda masculina. Fundada en el año 2010 por Mariela Torrejón y Florencio Torrejón, se registra con el mismo nombre y agrega “femenina”.

La Banda de Sikuris Nuestro Señor del Milagro “Las Pitufinas”, de Perico, fue fundada por Omar Tolaba en el año 2013.



Imagen 5.4. Banda de Sikuris Nuestro Señor del Milagro “Las Pitufinas”. Fotografía cedida por Tamara Tolaba.

La banda de sikuris Warmis Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral, de Humahuaca, fue fundada el 20 de febrero de 2020. Sus fundadoras son Claudia Soledad Ramos, Natalia Yésica Ábalos y Elina Sabrina Paredes. Constituye la segunda banda de mujeres de la localidad de Humahuaca. Su fundadora, Claudia Ramos, es también la fundadora de la primera banda femenina Nuestra Señora de Guadalupe de la localidad de Humahuaca.



Imagen 5.5. Banda de sikuris Warmis Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral.

Con ellas hacen un total de seis bandas de sikuris mujeres que peregrinan al Abra de Punta Corral hasta el período 2023.

La Banda de Sikuris Santa Rita, de Tilcara, participa como grupo exclusivo femenino en el Sábado de Gloria en la procesión con la Virgen Dolorosa.³ En la subida al Abra, se su-

3 La procesión que se realiza el Sábado de Gloria es convocada desde la Iglesia para las mujeres. Ese día se citan para el acompañamiento en procesión a las bandas de sikuris femeninas locales (de Tilcara): Nuestra Señora de Fátima, María Rosa Mística, Banda de Sikuris Femenina "Los Veteranos" (también llamadas Las Veteranas) y la Banda de Sikuris Santa Rita.

man a la banda de sikuris masculina, conformando una banda mixta. Las referentes de la banda son de la Flía. López.

La banda Nuestra Señora de Guadalupe, de Maimará, fue fundada el 2 de febrero del 2011 por don Octavio Salas, quien es miembro de la banda Santa Cecilia de Maimará. Sus primeras integrantes son las hermanas Claudia y Camila Benítez, Claudia Alancay, Mabel Calisaya, Candela Paredes, Graciela Martínez y Lina Mamaní.⁴ Se convocan para participar de la festividad de la Fiesta Patronal del 2 de Febrero de la “Virgen de la Candelaria” y en la Pascua, el Viernes Santo y Sábado de Gloria. No participan de las peregrinaciones en altura como banda.



Imagen 5.6. Banda de sikuris de mujeres Nuestra Señora de Guadalupe (Maimará) en la Fiesta de la Candelaria, 2016.

4 Información brindada por Lina Mamaní, integrante de Nuestra Señora de Guadalupe, de Maimará, y de María Rosa Mística.

La Banda de Sikuris Divino Niño Jesús, de Purmamarca, fue fundada el 24 de agosto del año 2004. Sus fundadores son Nadia Guanuco, Andrea Tolaba e Inocencio Guanuco. Es la primera y hasta el momento, la única banda femenina que participa en la peregrinación de la Virgen de Copacabana de Punta Corral de Tumbaya.⁵



Imagen 5.7. Banda de Sikuris Divino Niño Jesús. Fotografía cedida por Leli López.

Suman un total de nueve bandas femeninas desde la década del noventa hasta la actualidad en la Quebrada de Humahuaca.

5 Ver Capítulo 3 del libro *Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral*, de René Machaca en el que describe sobre el desdoblamiento de la devoción en el año 1971.

5. Los instrumentos musicales y la conformación de las bandas y roles

El siku o flauta de pan andina es un instrumento prehispánico. “En la región andina se han encontrado ejemplares de antigüedad milenaria”.⁶ Estos instrumentos, realizados en madera, en plata, en huesos, en piedra y arcilla se difunden desde Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Argentina. En la Quebrada de Humahuaca se produjo el hallazgo de un siku de piedra en el yacimiento arqueológico del Pucará de Tilcara. También en la Puna jujeña, en los yacimientos de Yoscaba (Departamento Santa Catalina), en el Pucará de Rinconada (Departamento de Rinconada), se encontraron flautas pánicas de piedra. Y otro ejemplar de madera en Taranta, cerca de Casabindo (Casanova, 1971).

El siku es un instrumento musical que pertenece a las familias de las flautas de pan o *syrinx*. Tienen distintos nombres en los Andes. “En lengua aymara, la persona que sopla siku se designa con las palabras *sikuphusata*; por su parte sikuri se compone de los términos *siku* (flauta de pan) y *-ri*, que denota la acción de ejecutarlo” (Machaca, 2011). En la Quebrada, generalmente, se lo denomina “caña”, y a sus ejecutantes, “cañeros” o “cañeras”.

En los sikus se distinguen las “primeras” y “segundas”;⁷ *arca* (la primera) e *ira* (la segunda) en aymara. “Los sikus aymaras tienen sexo, ira es el macho, el que va y conduce, y arca la hembra, la que sigue” (Valencia Chacón, 1982). En los grupos folklóricos se ejecutan las zampoñas como un solo instrumento musical, estas se tocan unidas o amarradas, no así en las bandas de sikuris, ya que en estas las notas de la

6 En el blog *Mujer sikuri “Abriendo un espacio”*, Juliana Lumaldo Rumi.

7 “Primeras y segundas” son los nombres que se les da a los sikus. La primera está compuesta por ocho tubos y la segunda por siete tubos. Hay bandas que tienen siete y seis tubos respectivamente.

escala musical están distribuidas para una pareja musical. Sin la pareja y el diálogo bipolar (que complementa las notas musicales de la escala diatónica) no es posible la ejecución de la pieza.

Se utiliza el nombre “sikureras” (esta nominación es reciente, se la comenzó a utilizar en la última década) para referirse a la mujer que ejecuta el instrumento o que forma parte de una banda de sikuris.

Las bandas de sikuris son los grupos de sikuris integrados ya sea por varones o mujeres y mixtos (en los últimos años las mujeres se incorporan tocando sikus en las bandas de varones). En otro tiempo solo lo hacían en la ejecución de los instrumentos de percusión, en la función de “dirigenta” portando la varita que lleva el ritmo musical y marca el tiempo, cargando el botiquín (con medicamentos para la peregrinación) o portando los carteles de identificación de las bandas.

A continuación, se describen algunos integrantes de las bandas y sus instrumentos:

Porta estandarte: es la integrante que lleva el cartel que identifica a la banda, con la fecha de fundación y lugar de origen.

Dirigenta: esta función generalmente la cumplen en las bandas más antiguas los fundadores o miembros más “viejos”, pero en las bandas recientes o más nuevas los niños y niñas pasaron a cumplir en algunos casos ese rol.

Comisión: con respecto a la organización del grupo, se elige una comisión cuyo período es de un año, dos o tres años de acuerdo a la decisión de cada banda. Por tradición corresponde a un período de tres años. La comisión de la banda la conforma la presidenta, la vicepresidenta, la tesorera y secretaria y las capitanas. La comisión se renueva de acuerdo al período acordado, incluidas las capitanas. Respecto a las capitanas, ocupan estos roles las más experimentadas en torno

al aspecto musical y también lo hace una integrante “nueva”⁸ (que recién está en la etapa de aprendizaje pero reúne características para liderar el grupo musicalmente).

La comisión se encarga de realizar eventos para la recaudación de fondos que permitan comprar instrumentos e indumentaria, arreglar los instrumentos deteriorados, coordinar las salidas y gestionar algunas veces, ante las autoridades gubernamentales, la donación de dinero o transporte para los viajes. Además, participa en las reuniones previas que convoca la Comisión de Sikuris del Abra de Punta Corral⁹ para la organización de la Pascua, participa en las reuniones con la Comisión de devotos y peregrinos de la Virgen de Sixilera para la peregrinación de septiembre¹⁰ y convoca a reuniones a las integrantes para la toma de decisiones con respecto a invitaciones y salidas. La tesorera lleva el control del dinero que ingresa y egresa. La secretaria se encarga de redactar las actas en cada reunión, elevar las notas de gestión y realizar inventarios de instrumentos e indumentarias.

Capitanas: convocan a los ensayos a las integrantes de la banda y seleccionan los repertorios musicales. Como tienen experiencia en la ejecución de los sikus, “sacan”¹¹ las melodías para luego proponerlas al grupo. Dan las indicaciones musicales para iniciar y culminar una pieza, que incluyen cambios dinámicos y agógicos utilizando una matraca o carraca. Organizan la formación de la banda en las performances y participan como miembros activas en el sorteo de relevos para la peregrinación.

8 “Nueva” para diferenciarse de las que integran hace más años la banda.

9 Esta comisión se crea en estos últimos años con el fin de organizar exclusivamente la participación de las bandas de sikuris en la peregrinación del Abra de Punta Corral.

10 En septiembre se realiza la bajada de la Virgen del Rosario desde el Santuario de Sixilera (Huacalera) hasta la localidad de Tilcara.

11 “Sacar”, “pillan”; se utilizan estas expresiones comúnmente entre los sikuris para referirse a la ubicación de las notas musicales y melodía correspondientes.

Instrumentos de percusión: el bombo, instrumento de relevancia, marca el ritmo en las marchas, dianas o boleros.¹² El platillo se ejecuta al compás del bombo. Los redobles son ejecutados de acuerdo al estilo musical, varía el sonido y la forma de “tocar” según la pieza musical.

6. Mujeres sikuris e identidad

Gabriela Karasik (2005: 145) analiza las alteridades y la cultura popular y, por ende, la construcción de identidades:

En mi perspectiva se trata de considerar el modo en que la etnicidad ha formado parte de los procesos sociales relevantes, el grado y la forma en que los grupos sociales han construido espacios o elementos de reconocimiento colectivo sobre una base étnica, así como las condiciones sociales, políticas y económicas en las que estos grupos han experimentado sus condiciones de existencia y eventualmente han encontrado en la etnicidad un modo de representarse y explicarse la realidad.

Las mujeres sikuris, al definirse como “sikuris” o “sikure-ras”, explicitan su pertenencia. No todas las mujeres eligen ser sikuris, hay atributos de la cultura con los que nos identificamos y otro no. Para integrar una banda de sikuris se necesita encontrar afinidad con la música de las y los sikuris, vencer el miedo a estar expuesta en una performance, sentirse identificadas con la indumentaria, etc. La identidad se

12 Si la bombera, la que ejecuta el bombo, pierde el ritmo, se cruza con los redobles y sikus y es preciso hacer un alto y volver a empezar la tocada. Cuando es más experimentada, solo deja de tocar el bombo y se acopla en el tiempo siguiente.

aprende y se construye en muchos casos, colectivamente. Refiriéndose a los nivakle, Escobar analiza su identidad en torno a diferentes variables:

Es nivakle quien se reconoce y es reconocido como tal. Es nivakle, no solo quien tiene características étnicas, y ocupa (o no ocupa) determinado lugar en el conjunto social correspondiente, sino quien se siente nivakle, es considerado como tal y se identifica en el diagrama simbólico de una comunidad nivakle.

En este sentido, la difusión de la música sikuri es parte de un cambio social, político y de emergencia de identidades indígenas. La identidad, por lo tanto, se constituye desde un entramado de variables que la definen.

La identidad implica una construcción individual y colectiva al igual que la cultura. Para Canclini, la cultura constituye “un proceso de producción [...] los sujetos, a través de la cultura, no solo comprenden, conocen y reproducen el sistema social; también elaboran alternativas, es decir, buscan su transformación” (1995: 60). Las mujeres producen y reproducen la cultura a través de la música de los sikuris. Una forma de elaboración histórica, es el salto que dan al constituirse como grupo femenino. La alternativa a la negación del espacio femenino se transforma en acciones que posibilitan a la mujer ser protagonista de su historia. En esta disyuntiva, la mujer deconstruye una tradición cultural para proponer una nueva alternativa cultural que el imaginario social va aceptando.

La religiosidad es una componente de la identidad de las bandas de la Quebrada pero no es un componente único. Cada banda tiene una identidad propia, definida por la música, la indumentaria, la forma de organizarse, la forma en cómo se conciben a sí mismos/as y como se muestran hacia

los demás, cómo se representan ante la sociedad “ante esos otros”. El posicionamiento en esa apropiación es político. Las integrantes que participan de una banda de sikuris lo hacen por elección. Y ser integrantes de una banda de mujeres lleva una carga de identidad porque existe un autorreconocimiento. Así lo señala la sikuri (C. S.):

Quizás no seamos muy fuertes, pero con práctica hemos llegado a hacer cosas muy buenas y se nos escucha muy bien... Lo importante también es lo convencida que estás y segura de participar y formar parte de una banda donde te tenés que hacer escuchar, porque te guste, porque te nazca, porque quieras hacerlo y eso te impulsa mucho.

La autovaloración de acciones propias y la apropiación del arte en la ejecución de la música de los sikuris empodera a las mujeres, brindándoles nuevas herramientas que fortalecen sus lazos con la sociedad en su conjunto. Son para ellas y son para los demás.

Como sikuris me veo orgullosa, a veces me detengo a pensar y digo “guau, cómo pude aprender esto que en un momento lo veía difícil”. Porque digo... “uuy, no aprendo más”. Me costó incluso aprender a tocar y responderse, porque no es fácil, y más siendo mujer... (V. G.).

Existe en el imaginario social una carga histórica sobre la mujer que quedó grabada en nuestro inconsciente: “las mujeres no pueden”. Decontruir este imaginario llevó a las mujeres a desmitificar y derribar con la acción estereotipos de género que asignaron a la mujer un lugar de sumisión y de baja autoestima para transformar esa realidad

de opresión en una autovaloración y autorreconocimiento. A partir de esa valoración y reconocimiento se permite el encuentro con ellas mismas, con otras mujeres sikuris, también con otras bandas de mujeres sikuris, y el encuentro musical con las demás bandas de varones. A su vez en el proceso de afirmación, se reconocen todas y todos sikuris unidos en la devoción y la religiosidad, evocando a los ancestros, a la Pachamama, a los cerros tutelares, a la vida, a la familia, al pueblo. Todos los elementos de la cultura dan sentido a la existencia y construyen la identidad.

Me sentí identificada porque, como digo, es algo que tiene que ver con nuestra cultura, y culturalmente siempre se ejecutó el instrumento de viento, más en este lugar, en esta región, los sikuris siempre existieron, así que en la melodía del viento está representado lo que es el aire o el viento, entonces sí, digamos que es una energía... Creo que todas las bandas son un ida y vuelta de energía y que capaz que como algunos grupos no saben manejar esa energía, se van del camino... Pasa con varios famosos... (A. M.).

En su narrativa, la informante sikuri hace alusión al siku como instrumento muy antiguo, se menciona más arriba los sikus de piedra encontrados en el Pucará de Tilcara y en el sitio de la Puna, en el Pucará de Rinconada; da cuenta de que en épocas prehispánicas los antiguos pobladores solían ejecutar estos instrumentos, aunque no hay evidencia de su continuidad en la Quebrada de Humahuaca, hasta 1930, que es la fecha fundacional de la primera banda de sikuris de la Quebrada, Los Veteranos. Asimismo, la compañera sikuri incorpora en su discurso elementos que tienen que ver con la naturaleza (como “el viento” y “la energía”) y con la cosmovisión andina, a partir de integrar como parte de

la devoción al Santuario del Abra de Punta Corral características prehispánicas anteriores a la adopción y creencias derivadas de la conquista europea. Debo señalar que la informante procede de una comunidad originaria de Tilcara, Cueva del Inca (1999), en la que se milita y difunde el retorno a las prácticas culturales ancestrales, la recuperación de una filosofía y forma de vida andina, cargadas con ideologías indianistas pero además en un lugar, como lo es la Quebrada, donde “continúan vigente muchas de los sistemas de reciprocidad como la *minga* o *minka*,¹³ acompañando en todos los ámbitos rituales y productivos la vida cotidiana de sus habitantes” (Vega, 2011). Es decir, con la conjunción de estos dos componentes, discurso y práctica, se resignifica la práctica cultural y milenaria de la música de las y los sikuris en la Quebrada de Humahuaca.

7. Mujer y mujeres sikuris

Ser mujer sikuri comprende un recorrido “pedregoso” refiriendo al escrito de Alejandra Vega: “El camino ascendente y pedregoso de las sikuris peregrinas: a veinte años de la fundación de la Banda Femenina Nuestra Señora de Fátima” (2017). El paso lo dieron esas primeras mujeres que transgredieron las normas. Las transgreden hoy con la elección de conformar una banda de mujeres.

Es un camino “cuesta arriba” porque el deseo de liberación y realización personal se encuentra atravesado por las contingencias de la maternidad, el de llevar adelante una familia. Los derechos de las mujeres en todos los ámbitos de la vida han sido conquistados. La desigualdad sexogenérica se

13 *Minga* o *minka*: voz quechua. Es un trabajo colaborativo, recíproco y comunitario. Ej.: se constituye una *minka* para la siembra, la cosecha, para el techado de una casa, etc.

manifiesta en aspectos simbólicos y estructurales. En torno a la maternidad, se le atribuye a la mujer, “por naturaleza”, la función de madre. Históricamente no ha sido bien visto por la sociedad que la mujer pretenda una realización profesional, cultural y artística cuando es madre de familia. El cuidado de los niños pasa exclusivamente por la mujer, lo que se relaciona intrínsecamente con estereotipos de género. Cristina Palomar dice al respecto “es el género, en tanto conjunto de ordenamientos simbólicos de lo que significa ser hombre y mujer en nuestra sociedad y en nuestro tiempo, lo que determina el fenómeno tanto en lo subjetivo como en lo colectivo” (Palomar 2005: 43). La mujer sikuri, además de asumir su condición de mujer, debe asumir el rol de madre como un mandato social y cultural, encargada de la atención de los hijos. No se le atribuye al padre o a la sociedad esa función. En el caso de ser madre soltera hay una estigmatización social mayor que subyace.

Existen imaginarios basados en una idea esencialista de la maternidad, dichos imaginarios son transhistóricos y transculturales, y se conectan con argumentos biologicistas y mitológicos. De aquí es de donde se desprende la producción de estereotipos, de juicios y de calificativos que se dirigen a aquellas mujeres que tienen hijo/as y que estas mismas se autoaplican (Palomar, 2005: 60).

En el relato de una compañera sikuri, se deja ver la realidad de las mujeres con respecto a su incorporación en las bandas.

... antes no lo hacía porque tenía a una familia, tenía un marido que no le gustaba la música, no le gustaba justo eso, y por eso no venía en realidad, siempre me gustó (refiriéndose a la banda femenina), las veía de

afuera y me decía qué lindo que tocan y él odiaba los sikus... Y capaz que por eso también yo no me animaba mucho a unirme a la banda, pero después cuando estuve sola, fue libre decisión y opción (C. S).

Desde el inicio de Nuestra Señora de Fátima (recuerdo personal, participé en los primeros años de la misma) y más tarde en Rosa Mística, todas las integrantes eran muy jóvenes, y las que tenían más edad eran solteras o separadas. Una de las características de las bandas femeninas en la actualidad y desde su génesis, las mujeres que las integran son solteras, jóvenes o bien mayores y separadas. Los cambios que atraviesan las bandas femeninas se encuentran signados por la maternidad y el hecho de conformar una familia. En muchos de los casos, la pareja (masculina) no acompaña en el rol paterno, y además bajo coacción, las integrantes abandonan el grupo de sikuris. En el registro parroquial del año 2003, en la Banda de Sikuris María Rosa Mística, por ejemplo, el número de integrantes es de cuarenta mujeres. Este se ve disminuido hasta la mitad en el año 2019.

Ser mujer sikuri implica la valoración de su condición de mujeres, de su condición de indígenas, de su condición de madres, que comparten saberes, arte y música. Comparten sus sentimientos religiosos y espirituales, comparten la energía del peregrinar con las compañeras sikuris, y a modo de metáfora, “comparten su peregrinar por la vida”. Con el arte las mujeres encuentran un espacio de liberación, de significación de sentidos, de comunidad, de reconocimiento. El arte es el medio por el cual se expresa la vida. No es el arte erudito, ni de las clases sociales hegemónicas, es el arte del pueblo, expresado en la música de sikuris que mucho tiene para decir desde el mundo andino y para la humanidad.

Las bandas de sikuris tienen un componente solidario porque el sikus es un instrumento que permite la interacción

entre los miembros. “El siku es un instrumento integrador” (Paucar Coronado, 2013). Ejecutar una melodía requiere de la compenetración de todos sus integrantes, es ritual y comunitario. Una banda no es tal sin la participación de todas sus sikuris. Ninguno/a es más ni menos que el/la otro/a, todos cumplen una función importante. “El mundo andino tiene la particularidad de poseer carácter colectivo y, aunque la modernidad se va imponiendo, la expresión sikuri se mantiene con esa característica de trabajo en equipo” (Paucar Coronado, 2013).

En el grupo de sikuris el conocimiento en la ejecución de los sikus es empírico, se transmite de generación en generación. Se aprende a ejecutar los sikus “de oído”.¹⁴ Los/as hijos/as de los/as sikuris aprenden de sus padres, de sus hermanos, se transmite por tradición oral y desde la práctica en el núcleo familiar. Las fundadoras de las bandas de sikuris de la Quebrada, todas o la mayoría tienen algún pariente muy cercano miembros de bandas de sikuris. Su primer contacto con la música se da en el contexto familiar. La sikuri A. M. explica: “La música de sikuris ya la tenía incorporada desde chica, después cuando crecí, llevé la varita, los platillos, me gustaba mucho... En esos años no había chicas que sikurieran, te hablo de aproximadamente 1975 en adelante”.

8. Participación de la mujer en las bandas masculinas y contexto sikuri

En la Quebrada, la música sikuri se difundió masivamente en los últimos veinte años, habiéndose registrado en 2023, 78 bandas que peregrinaron al Abra de Punta Corral, en Tilcara,

14 “De oído”: el aprendizaje consiste en escuchar y captar las melodías. Las/os jóvenes que se integran a la banda desde niñas/os tienen un oído desarrollado y con rapidez aciertan la nota musical.

y 72 bandas hacia Punta Corral, en Tumbaya, cuya sumatoria da un total de 150. Por su parte, la participación de las mujeres también es significativa y fue en incremento (ver Registro de la Parroquia de Tilcara en Anexo 2019).

Las experiencias que narran a continuación las referentes de bandas femeninas muestran y permiten un análisis sobre las concepciones opuestas que generan en los varones; en algunas ocasiones, un estado de sorpresa y, en otras, la aceptación de que la mujer puede participar en un grupo de sikuris masculino. La sikuri A. M. narra una anécdota que visualiza el imaginario de los sikuris varones:

Ellos se sorprendían mucho, también nos aplaudían, así como que nos daban ánimos y pasamos de todo. Una vez ya de aprender a tocar me fui a tocar con otras bandas, todo el tiempo salía a tocar en las bandas de varones y una vez me pasó que eran todos varones... y había un señor que decía “mmm, no me pongan con la chica, que no me pongan con la chica...”. Como que se sentía incómodo, y después igual formamos así y empezamos a tocar. Y cuando yo tocaba, le respondía, y después el señor dice: “Aay, qué bien que había tocado la chica (risas)”. Porque él tenía otro concepto, capaz de decir esta chica no toca nada, no va a tocar, no me va a responder.

En su relato, una miembro fundadora de la segunda banda de mujeres María Rosa Mística nos cuenta, con respecto a su participación en la Comisión de Sikuris que conformó por algunos años:

... creo que ayudó mucho el hecho de ser una mujer conocida y pública. No se animaban a faltar el respeto, a veces se armaba un lío bárbaro por los sorteos de los

relevos, una vociferada, algunos iban alcoholizados, si se quiere ahí aparecía cierto machismo, decían “bueno, bueno, qué saben las mujeres, ¡vayan a lavar los platos!...”. Bueno, en sí, algunas cosas no sabíamos, por ejemplo si te tocaba un relevo en un lugar estrecho, y ellos ya sabían cómo hacer, correr la banda, etc. No nos sucedió que a nosotras nos apuren, sí a otros grupos de mujeres... Sí escuchábamos que decían: “¡Ehh, no se les escucha! Toquen más fuerte” (risas).

Refiere la sikuri (A. M.), quien fue capitana y debía participar en las reuniones y sorteos en los relevos: “Y bueno, ahí era como un momento en que todos estábamos en condiciones, y de igualdad, digamos, que aquí no había diferencia que porque éramos mujeres; igual nos correspondía un relevo, también teníamos voz y voto... No porque fuéramos mujeres no nos correspondía”.

Ahora en el sikuris todos somos iguales, yo creo que somos iguales, ya no es que el hombre solamente tocaba diana, tocaba bolero, y la mujer solo hacía una marcha o dos marchas o tres que se aprendía, ¡no! Ahora las mujeres también tocamos, tocamos sikuriadas, boleros, tocamos las dianas. También hacemos retreta (V. G.).

En la narrativa de las informantes sikuris aparece el término “igualdad” como reiterativo o recurrente porque, a partir de la participación de la mujer en distintos ámbitos de los sikuris, se precisa poner en evidencia la nueva condición de mujeres sikuris en un contexto de igualdad de género.

9. Mujeres sikuris y performance

En este acápite haré referencia a la Banda de Sikuris María Rosa Mística, de la que soy miembro fundadora con otras compañeras sikuris y de la que formé parte hasta el año 2022. Dicha banda, como se mencionó antes, fue fundada en el año 2001, siendo la segunda banda femenina en la Quebrada de Humahuaca, después de Nuestra Señora de Fátima.

Karasik (2015: 196) refiere que la performance es una actuación o puesta en escena de una acción, es la representación escénica. Según analiza Richard Bauman, “el concepto semiótico de ‘actuación’, entendido como acto de comunicación, se basa en un principio, el de constituir un modo de comunicación peculiar, marcado estéticamente y puesto en exhibición para su evaluación ante una determinada audiencia”. La performance de la Banda de Sikuris María Rosa Mística se configura en los espacios públicos y privados donde se desarrolla su actuación. Cito la relación de espacio público o “delante de escena o performance cultural” que desarrolla Ariel Padin (2016) como una estructura planificada en la que hay un cronograma de actividades, la definición de los temas musicales, los discursos, etc., y “detrás de escena” el ensayo al que refiere como “un espacio reservado para la intimidad del grupo donde se prepara todo lo referido a las presentaciones y eventos”. En los siguientes subtítulos se detalla cuáles son los ámbitos en los que la banda María Rosa Mística hace uso y organiza su tiempo y actuación en los distintos espacios performativos.

Siguiendo a Padin,

estudiar las performances de los sikuris y relacionarlas con el concepto de ritual, permite comprender una serie de procesos en los que los sujetos participan y que involucran sensaciones, emociones,

formas específicas de socialización, producción de símbolos, reelaboración de la “cultura” y acciones étnico-políticas.

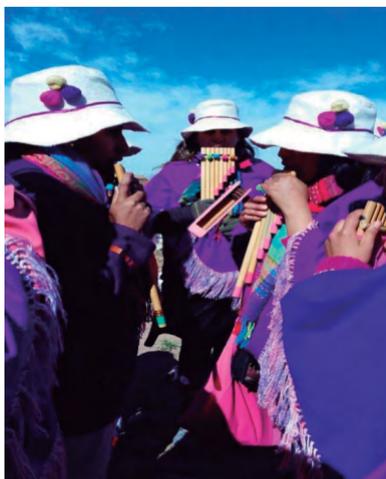


Imagen 5.8. Ensayo en ronda, previo a la ejecución de una pieza musical.

El posicionamiento político y de género se representa en la decisión de conformar una banda exclusiva de mujeres. En estos últimos años se observa la participación más numerosa de las mujeres en bandas de sikuris masculinas pero muy pocas son las que ejecutan el siku. Las que lo hacen se ubican en la última fila de la formación por lo general. En las bandas masculinas no hay guías o capitanas mujeres salvo exclusivos casos. Una de las hipótesis que se contempla es que la mujer en la Quebrada de Humahuaca tuvo que armar su propio espacio de aprendizaje en la ejecución de los sikus, para poder participar en la fiesta de los sikuris, que es en la peregrinación al Abra de Punta Corral y otros eventos religiosos. Con este antecedente, y de aquí en más, las mujeres también se animan a integrar las bandas de sikuris masculinas, se su braya, en la ejecución de los sikus.

Los recuerdos de la sikuri A. M. acerca del surgimiento de las primeras bandas deja ver que había que imponerse como mujeres de otra manera, la participación de la mujer estaba destinada a un segundo plano. El rol de las mujeres antes del surgimiento de la Banda Femenina Nuestra Señora de Fátima fue secundario, no adquirió el protagonismo que con Fátima se convoca.

No fue fácil... complicado. Como mujer, sí, complicado. Más en el tiempo en que las mujeres, nuestro rol en las bandas de sikuris estaba... Como que estábamos en un segundo plano, digamos... Entonces ahí no teníamos un protagonismo y por eso que también fue un poco complicado, por eso que también nosotras quisimos hacernos una banda que sea exclusivamente de mujeres como para no tener, que ya no nos hagan diferencia...

10. Performance en la peregrinación al Abra de Punta Corral

La participación de las mujeres en la peregrinación es organizada con varios meses de anticipación. Generalmente, en marzo o abril (según como cae Semana Santa en el calendario gregoriano) se llevan a cabo los preparativos: los ensayos, la reparación de instrumentos, la afinación de cañas y el control de la indumentaria. Estas actividades se desarrollan en un ámbito privado. La Comisión convoca a las mujeres en el local de reunión y luego se reúnen en las casas de sus integrantes. En las reuniones, las capitanas reproducen las piezas musicales; y el proceso de aprendizaje es empírico, como se señala más arriba. Desde la génesis de María Rosa Mística, las capitanas eligen un repertorio tradicional con la idea de conservar o rescatar las “piezas musicales viejitas” e incorporan

melodías que ejecuta la banda de sikuris Sanidad,¹⁵ influenciada por los vínculos familiares de dos de las integrantes, miembros fundadoras, que emergen de la misma. Una de las características que imprime identidad a la banda de mujeres Rosa Mística es que lograron ejecutar melodías propias de inspiración de sus integrantes. También suma a esta representación, la incorporación desde sus inicios de las sankas. Este instrumento en la variedad de sikus que se ejecutan en la Quebrada de Humahuaca,¹⁶ requiere de mayor experiencia y técnica de “soplar” por la cantidad de aire que se necesita para la ejecución. Por lo general, lo hacen las y los sikuris más experimentadas/os.

En los últimos años se producen ciertas tensiones en cuanto a la elección del repertorio musical. Una parte del grupo pide incorporar al repertorio otras melodías como cumbias, reggaetón, pop latino, etc., que las demás bandas de sikuris, en su mayoría, las incorporan sin problema. Las bandas más antiguas ejecutan melodías tradicionales aunque hay bandas como Los Veteranos que incluyen en su repertorio “música de moda”,¹⁷ la que adaptan al género sikuri. La música de los sikuris, sin ser de conservatorio o música académica, tiene un abanico de creación, estilo musical y producción identitaria propios de la Quebrada de Humahuaca, desarrollados desde 1930 hasta la actualidad, claramente diferenciables de otros estilos del mundo sikuri.

La indumentaria es un aspecto de la performance que las mujeres sikuris adoptan y que constituye, al igual que la

15 Piezas musicales de las cuales algunas tienen nombre, por ejemplo: “La periqueña”, que en la banda María Rosa Mística la llamamos, “Sanidad”. Otras piezas musicales como “Altos y bajos”, “La llorona”, etc.

16 Ver Machaca (2011), Variedades de sikus en Tilcara (p. 101). Las chulis (del aymara: pequeño), maltas (del quechuaymara: mediano) y sankas (del aymara: mayores).

17 Constituyen una variedad de ritmos y melodías, las que se difunden por los medios masivos de comunicación.

música, una representación de la cultura popular. Las producciones en las performances de ensayos, de salidas en procesiones y de actuaciones en eventos públicos se consensuan en el ámbito privado para la exposición de la banda de sikuris de mujeres María Rosa Mística en el ámbito público.

Cuando comenzamos, me puse las pilas con todo, pensé el vestuario, porque como mujer estaba segura de que nuestra vestimenta tenía que ver con nuestra identidad, con las mujeres, con nuestra gente, para mí era muy importante también eso. No se me ocurría para nada vestir con gorras viceras, no, no, teníamos que vestir como mujeres quebradeñas. Interesaba cómo vestía la banda, me parecía que debíamos tener identidad, así que compramos los sombreros ovejunos, sin preguntar mucho. A la mayoría les gustó... Y salimos nomás... Además, como mujeres, me parecía que tenía que estar prolija (A. M.).



Imagen 5.9. En la bajada del cerro del Abra de Punta Corral.

En los últimos tiempos, la indumentaria y atuendos fueron puestos en debate por las integrantes de la banda Rosa Mística, de acuerdo a las comisiones; la identidad y la forma de representación va variando. Se incorporan camperas para sumar a los típicos ponchos que identifican a la banda. La mitad de las integrantes utiliza los ponchos y la otra las camperas. La representación que las fundadoras de Rosa Mística quieren conservar o cambiar son debatidas en el espacio privado. Las diferencias se observan en este espacio.

Siguiendo a Padin (2016: 27), “los sistemas performativos objetivan y ponen en juego formas de expresión socialmente establecidas e incorporan y legitiman parámetros culturales y colectivos”. En el espacio público, que implica la salida a la peregrinación, las mujeres lucen sus atuendos, que son llamativos por los sombreros, ponchos y polainas, utilizados para la ocasión. Escogen sus mejores piezas musicales, las que aprendió la mayoría de las integrantes.

Adil Podhajcer (2011), en su trabajo de tesis doctoral, escribe sobre la performance y la interconexión de las prácticas musicales andinas en Buenos Aires. Al respecto refiere: “los lenguajes corporal, sensorial y perceptivo son esenciales, debido a que los cuerpos que soplan deben seguir un ritmo colectivo que depende ampliamente de una interconexión musical”. Las piezas musicales son ejecutadas cuando la capitana da la orden. Algunas bandas tienen un/a capitán/a y hasta tres subcapitanes. Es el caso de las bandas numerosas (más de ochenta integrantes). La capitana, hace girar la matraca¹⁸ y el sonido de los redoblantes se presenta para concluir en un golpe unísono del bombo. El par de capitanas empieza la melodía, intercambian miradas para coordinar el inicio

18 Instrumento musical que marca el comienzo y el final, como así también la velocidad del ritmo. Es símbolo de estatus, puesto que la transporta y ejecuta el capitán de la banda, que es el cañero más experimentado (vocabulario de uso frecuente entre los sikuris) (Machaca, 2011).

y asienten con el cuerpo el ritmo musical y la ejecución de las cañas. Una vez realizado esto, recién se incorpora el resto de las sikureras o cañeras.¹⁹ Como expresa Podhajcer, la interconexión entre las sikuris es dada por el hecho de tocar en grupo, además de todo lo que implica la relación; se conecta mente, cuerpo y espíritu para dar lugar al ritual musical.

11. Performance en la retreta

La retreta se desarrolla en el Abra de Punta Corral el martes por la noche y es el saludo musical que las bandas de sikuris dedican a la Virgen del Abra en el atardecer y entrada la noche del Martes Santo. En ella se ejecutan melodías festivas: boleros, dianas, huaynos, morenadas. Las bandas se van ubicando en la parte principal que conforma la entrada de la capilla y empiezan a ejecutar sus melodías. La retreta constituye un momento del ritual significativo para los sikuris. En esta performance, las bandas que tienen un amplio repertorio pueden tocar diversas piezas musicales sin repetir. Hace dos lustros, las bandas de sikuris iban turnándose para ejecutar las piezas musicales, daba inicio una banda que tocaba cuatro vueltas y cedía el espacio a la siguiente banda. Una organización dada por sí sola. En los últimos años, con la incorporación masiva de bandas nuevas, esta performance se va perdiendo. Pero en el mejor de los casos, la banda de sikuris contigua respeta esta forma de “contestar” y la performance se configura comunicativa y simbólica, dada por el diálogo musical entre sikuris. En esa lógica, las bandas que no contestan a tiempo dejan lugar a la siguiente, que tiene preparado el tema musical a ejecutar. En algunas retretas surgieron

19 Se utiliza el término *caña* en la Quebrada para referirse al sikus y *cañera* para denominar a la que tañe las cañas o sikus.

“los ataques”, en los que dos bandas empiezan a ejecutar un amplio repertorio, desde piezas musicales muy antiguas hasta las más nuevas, con el afán de competir hasta altas horas de la noche. Ganaba la banda que no repetía ninguna pieza musical. En los últimos años, para regular el enfrentamiento entre bandas, surgió desde la Comisión de Sikuris un reglamento con multas, el que van actualizando constantemente, ya que para esta festividad está muy presente la ingesta de bebidas alcohólicas. No es el caso de las bandas de mujeres que prácticamente no consumen o se abstienen.

La magia de la noche, la energía del cerro, la devoción por la mamita del cerro y la música de los sikuris es una representación cultural antiquísima. En ella confluyen la memoria por la representación ancestral, la fuerza y resistencia cultural, la lucha por conservar lo colectivo, el posicionamiento femenino y su presencia instituida por la convocatoria musical. Doy mi testimonio como mujer sikuri de los rituales y costumbres que se realizan en toda la peregrinación, desde su ascenso hasta la llegada al pie de la Virgen en el Santuario, los que pude vivenciar desde muy corta edad. La peregrinación está muy ligada a las creencias ancestrales, donde evocamos a nuestra Pachamama apenas se empieza a subir las siete vueltas²⁰ porque se pide permiso, se ofrecen hojas de coca y alcohol para empezar a caminar. Es como pedir permiso al cerro que no es ni más ni menos que nuestra Pachamama. La costumbre de pedir permiso no solo se practica para las peregrinaciones a los santuarios, también lo hacen en cualquier momento del año, los viajeros o caminantes que recorren por caminos de herradura hacia los valles orientales. De mis recuerdos personales mi abuelo “vallisto”²¹ siempre solía pedir

20 Las siete vueltas se encuentran cuando se empieza a ascender hacia el Calvario de la Peña.

21 Natural de los valles. Es una expresión muy común entre los pobladores del lugar, como “quebradeño”, procedente de la Quebrada.

permiso haciendo un ritual al costado del camino para empezar su travesía por los cerros. En su artículo “Copacabana, los incas, las piedras y la Pachamama”, Machaca explica:

Actualmente, en el camino al Abra de Punta Corral hay nueve apachetas²² donde los caminantes ofrecen hojas de coca, cigarrillo y bebidas alcohólicas a la Pachamama. Aunque esta deidad es reverenciada especialmente en agosto, durante el ascenso a las montañas “se hace presente”, cuando se le solicita permiso para emprender una cuesta empinada, al llegar a la cima o al atravesar las abras antes de iniciar un descenso. En la peregrinación al Abra, la relación entre la Pachamama, el Cerro y la Virgen es evidente y los devotos frecuentemente la expresan (2012: 6).

12. Performance en los escenarios y festivales

Dos años después del surgimiento de María Rosa Mística, surge también la iniciativa de incursionar en la música de origen boliviano, ecuatoriano y peruano. Miembros de la banda crean un grupo de sikuris, Amara Sikus, con el objetivo de llevar la música de sikuris mujeres a los escenarios, pero también con un fin económico para recaudar fondos destinados a la banda femenina. Esta experiencia permite conformar un discurso en la presentación del grupo de sikuris Amara Sikus, cargada de “Ideología americanista e indianista”,²³ que se suma al relato sobre la participación de la banda femenina en la peregrinación al Abra de Punta Corral.

22 Montículos de piedra al costado del camino. Se les atribuye un carácter sagrado.

23 Este discurso fue dado con el fin de concientizar a las generaciones de jóvenes sobre la recuperación de nuestra identidad cultural y étnica. Resignificar un instrumento ancestral y milenario

En el año 2012 la comisión de la banda organiza una puesta en escena denominada “Velada artística: las Warmis Sikus” con el objetivo de recaudar fondos. En esta primera vez que se presenta la banda completa de mujeres en un escenario seleccionan un repertorio para dar a conocer al público —veraneantes y gente local que colaboró con el evento— la música de los sikuris y un poco su historia.

De aquí en más se realizan dos festivales organizados por la Banda de Sikuris Rosa Mística: Latimos Quebrada, que se lleva a cabo en el Enero Tilcareño, época del verano en la que participan diversos artistas del lugar y de la ciudad de Jujuy, colaborando gratuitamente con el evento; y Jallalla Warmi, que se realiza desde el año 2016, también en el marco del Enero Tilcareño, y que fue creado para convocar solo a las mujeres en un espacio musical y artístico. Músicas del lugar como Cristina Paredes y Micaela Chauque (integrante de la banda Rosa Mística) inauguran dicho evento, donde se presenta la banda femenina acompañada de músicos locales, imprimiendo un toque distinto al contexto sikuri.



Imagen 5.10. María Rosa Mística, ca. 2010.

a través de la música y con ello preservar nuestra cultura que representa la supervivencia y resistencia de los pueblos originarios después de siglos de dominación y colonialismo europeo.

13. Breve reseña de la génesis de Sikuris Warmikuna

Sikuris Warmikuna es un grupo de mujeres sikuris cuya propuesta musical y cultural nace en el año 2003 con Amara Sikus. Sus fundadoras son Angélica Machaca, Gloria Machaca y Sinti Cruz Machaca. En el año 2019 se convoca nuevamente como Tilcara Warmis Sikus y en el presente año toma el nombre de Sikuris Warmikuna con la convocatoria a integrantes de distintas bandas de sikuris femeninas de la Quebrada de Humahuaca. Uno de los objetivos del grupo es poder difundir la música de sikuris de los Andes desde la reivindicación y en defensa de nuestra identidad cultural y étnica.

Sikuris Warmikuna participa en varios eventos, como el Congreso de Mujeres Indígenas del Abya Yala, llevado a cabo en Maimará en septiembre de 2019, donde nuevamente comienza a tomar forma el grupo. De ahí en más se da su participación en festivales solidarios, encuentros de músicos, encuentros culturales, etc. La última actuación en un escenario fue para apoyar la lucha docente de Jujuy, un evento que se llevó a cabo en el pueblo de Tilcara.

Recientemente lleva adelante un proyecto de grabación convocado por Tucuta Gordillo a distintas compositoras y cantautoras de la Quebrada, todas mujeres, en el que se escoge para la grabación una pieza musical de autoría de Angélica Machaca, la que fue estrenada con la banda María Rosa Mística con motivo de su vigésimo aniversario en el año 2021.

Las actuaciones tienen un carácter distinto, porque se realizan en otros ámbitos diferentes a las festividades religiosas, aunque el grupo también participe en estas. El grupo no se define como “banda de sikuris”, sino como “comunidad” o “grupo de sikuris”. Se incorporan en Sikuris Warmikuna melodías de otros países andinos como Bolivia, Perú, Ecuador,

así como también melodías propias de las integrantes del grupo, sumado a las piezas tradicionales que se ejecutan en las bandas de sikuris quebradeñas.



Imagen 5.11. Sikuris Warmikuna. De izquierda a derecha: Mariela Herrera Cemarelli, Claudia Méndez, Gloria Machaca, Sinti Cruz Machaca, Ayme Geréz, Claudia Alancay, Nora Benaglia, Lina Mamani y Angélica Machaca, en un evento cultural convocado por el Museo Nacional Terry, Tílcara, abril de 2023.

14. Empoderamiento y arte de la resistencia de las mujeres sikuris

A lo largo de la historia surgen movimientos de mujeres que se atrevieron a cuestionar un sistema estructural social e histórico, destacándose los liderazgos de las revolucionarias y transgresoras indígenas como Micaela Bastidas, Bartolina Sisa y Juana Azurduy. Adelantadas para su época, marcaron su impronta en la historia de las mujeres a través de la resistencia.

¿A toda determinación, existe la resistencia a lo establecido? Foucault plantea que “el poder no es unitario, razón por la cual las estrategias de resistencia tampoco pueden serlo.

Cuando hablamos de resistencia no necesariamente nos referimos a frentes opuestos. Con la resistencia el sujeto gana libertad” (Piedra Guillén, 2004) La resistencia cultural es un ejemplo visible en la que los pueblos que han sido colonizados se resisten a perder su cultura a través de la práctica cotidiana y la transmisión de la misma.

¿La resistencia habrá sido el paso para empoderar a las mujeres sikuris? La resistencia construida desde la música, desde la historia de la violencia, desde las historias comunes de la vida cotidiana de las mujeres, resistencia a una sociedad que determina roles, que crea relaciones desiguales. A fuerza de deconstruir esos mandatos sociales, las mujeres logran ocupar un espacio desde el arte musical, transgrediendo estereotipos de género y representaciones de una sociedad patriarcal.²⁴

El empoderamiento de la mujer sikuri es un paso más hacia el reconocimiento social de la igualdad de género. Verónica Fernández Ortega refiere: “utilizar el arte como herramienta de inclusión y empoderamiento, es decir, encontrar el medio por el cual el arte sea utilizado para que las mujeres destaquen sus vivencias y su propia identidad en un ámbito tradicionalmente propio de los hombres”. El arte es la expresión de la identidad. Y si la identidad es un relato, la transmisión de un relato hace que el arte persista y tenga significado. De esta forma se perpetúa el conocimiento de la cultura popular.

El término empoderamiento surge en los noventa impulsado en la Conferencia de las Mujeres de Naciones Unidas de Beijing.

24 Judith Astelarra (2005) describe al sistema patriarcal o patriarcado como un conjunto de relaciones sociales de la reproducción humana, las cuales se estructuran de modo tal que las relaciones entre los sexos son relaciones de dominación y subordinación. Rita Segato (2016) refiere que el patriarcado es central para la sustentación del edificio de todos los poderes, de todas las desigualdades.

Empoderamiento para referirse al aumento de la participación de las mujeres en los procesos de toma de decisiones y acceso al poder. Actualmente esta expresión conlleva también otra dimensión: la toma de conciencia del poder que individual y colectivamente ostentan las mujeres y que tiene que ver con cambios para la superación de prácticas culturales y estructurales que contribuyen a perpetuar su situación de desventaja y desigualdad.²⁵

La noción de empoderamiento constituye un posicionamiento político, la toma de un poder simbólico desde el arte por parte de la mujer cuando se apropia del conocimiento en la ejecución de los sikus, y a su vez el hecho de ser aceptada por las bandas de sikuris masculinas y los miembros de la comunidad. Por lo tanto, ocupar un espacio cultural —“la cultura toma cuerpo en los símbolos” (Geertz, 1994: 121-123)—, antes relegado a las características que se mencionan, deja ver un proceso de construcción de la mujer sikuri que después de la década del noventa se va gestando con la emergencia de distintas bandas de sikuris femeninas en la Quebrada de Humahuaca y la participación de sikuris mujeres en las bandas de sikuris masculinas.

Música, identidad y arte se conjugan en las características que hacen a una banda de sikuris. Clifford Geertz (1994), en su apartado “El arte como sistema cultural”, sostiene que “la conexión fundamental entre el arte y la vida colectiva no reside en semejante plano instrumental, sino en un plano semiótico”. Descifrar el arte musical comprende entenderlo en el plano de los significados. Y cada elemento no es un objeto de por sí, aislado, sino que se configura dentro de un contexto más complejo. Siguiendo a Geertz, que a su vez cita

25 Tomado de la página de la Confederación Sindical de Comisiones Obreras.

a Matisse, señala que los medios de expresión de un arte y la concepción de la vida que los anima son inseparables. En una frase de la compañera sikuri C. S. se sintetiza esta idea: “Nos sacamos el alma, como decimos con las chicas cuando vamos a tocar”.

15. Feminismo y lucha

El concepto de igualdad de género y los movimientos feministas cobran mayor protagonismo a mediados del siglo XX, por lo que en gran medida ejercen una influencia que hoy interpela a todas las integrantes sikuris. Las luchas por la reivindicación de los derechos, la participación política, el lugar de la mujer en las manifestaciones artísticas, las acciones del colectivo Ni Una Menos sumaron a la conciencia sobre el lugar de la mujer en condiciones de igualdad, pero además pusieron en conflicto un tema muy debatido en las cámaras de Diputados y Senadores y en el seno de la Iglesia como la legalización del aborto, que en particular y dentro de las bandas de sikuris mujeres generó, como en toda la sociedad, dos posturas adversas.

En Tilcara hay posicionamientos diversos con respecto a las manifestaciones feministas. Las bandas de sikuris de mujeres no se involucran abiertamente y como grupo en las marchas y actividades llevadas a cabo por el colectivo feminista de Tilcara. Individualmente lo hacen algunas de sus integrantes, quienes intentan visibilizar las problemáticas a través de su adhesión a las actividades que se plantean. No obstante, surge un grupo de sikuris que participa en las marchas feministas conformadas por mujeres provenientes de otras provincias de Argentina (como Buenos Aires y Santa Fe), y se suma también nuestro grupo Sikuris Warmikuna.

Dicha referencia permite abrir un nuevo debate, que tiene que ver con la identidad con basamento en la interculturalidad (noción que implica un reconocimiento de sí mismos para establecer relaciones de enriquecimiento mutuo entre culturas). Algunas de las compañeras sikuris ven las luchas feministas como una idea traída desde afuera. De esta manera se les atribuye el carácter de “foráneas” a estas reivindicaciones. Pero a la vez, se sienten identificadas cuando los temas de debate son por la violencia de género o los femicidios. Dentro de los grupos y bandas de sikuris es todavía controversial algunos de los posicionamientos sobre el movimiento feminista. En su trabajo de tesis doctoral, Gabriela Karasik alude a un análisis de la década de conflictos del pueblo, que tiene reminiscencias y se repite en el ideario de la tilcareñidad. En la sociedad tilcareña “lo nuevo” se atribuye “a lo foráneo”. Entran en conflicto y se pone en debate lo que es “tradicional y auténtico” frente a las “influencias culturales y foráneas”.

16. Sikuris, territorio, agua y vida en el Aby Yala

Haré mención al conflicto social iniciado el 5 de junio de 2023, en la provincia de Jujuy, y que atravesó e interpeló a toda la población jujeña y nacional. Desde diversos sectores sociales se convocaron a diversas agrupaciones y personas para el sostenimiento de la protesta, entre las que destaca la participación de sikuris, y muy especialmente, sikuris mujeres. El inicio del reclamo fue por salarios dignos del colectivo docente y en contra de la reforma constitucional jujeña que vulnera los derechos de los pueblos originarios, como son los derechos al territorio, al agua y a los recursos naturales.

En este marco de lucha, con más de dos meses de duración de cortes de ruta, las y los sikuris de la Quebrada acompañaron ininterrumpidamente en su permanencia y resistencia a las comunidades originarias en los accesos a las poblaciones de Purmamarca, Tilcara, Uquiá, San Roque, Hornaditas, Iturbe, Abra Pampa y La Quiaca. Con motivo de esta protesta se lleva adelante el Tercer Malón de la Paz,²⁶ el cual se encuentra desde el 1° de agosto de 2023 en la Ciudad de Buenos Aires para pedir a la Corte Suprema de Justicia de la Nación se expida por la derogación de la reforma provincial e intervención de la provincia, además de denunciar las violaciones a los derechos humanos perpetradas por el gobernador Gerardo Morales en la represión a la población, en la que perdieron los ojos dos jóvenes de las comunidades, y la persecución a líderes indígenas y de distintos sectores, tanto a individuos como a organizaciones sociales y políticas.

A continuación cito una entrevista del diario *Tiempo Argentino* (08/07/2023) en la que doy mi testimonio: “El siku es un instrumento musical milenario muy presente en las comunidades originarias desde tiempos prehispánicos y que hoy protagonizan las luchas y protestas sociales”.

El arte como manifestación de la creatividad humana, a través de la música y la pintura expresa ideas, pensamientos y cosmovisión de una cultura que resiste a los embates del tiempo, la modernización y la globalización. Es una herramienta, si se quiere, la más pacífica para la protesta.

26 El primer Malón de la Paz se realizó en el año 1946 durante el gobierno de Juan Domingo Perón. Pueblos de la Puna de la provincia de Jujuy, de Orán e Iruya de la provincia de Salta, inician una caminata de tres meses recorriendo 2000 km hasta Buenos Aires. Ver Los indios invisibles del Malón de la Paz, de Marcelo Valko.

El segundo Malón de la Paz se realiza en el año 2006, una caminata de dos días desde la Puna hacia la capital San Salvador de Jujuy.

Cuando la infantería intentó desalojar de forma violenta el corte de ruta en Purmamarca, las bandas de sikuris no se fueron, ocuparon la primera línea. Nos convocamos en una ronda de sikuris y cuando empieza la represión, nuestra única arma eran los sikus.

No hay contradicción en nuestra lucha sino que todo cobra sentido. Los pueblos originarios en los que me autorreconozco somos por tradición pacifistas y en cada ronda en la que compartimos con hermanas y hermanos sikuris del pueblo, y también con sikuris provenientes de provincias del sur argentino, que actualmente residen en los pueblos de la Quebrada, la música se convierte en una herramienta poderosa de lucha que no lastima ni agrede a nadie, singularmente da fuerza para continuar las reivindicaciones. Así, los hermanos y las hermanas indígenas que pernoctaron muchas noches en temperaturas bajo cero poniendo el cuerpo, se sintieron acompañados por la música sikuri.

Las consignas son por el agua, por nuestro territorio, por la vida y el *Sumaq Kawsay*, el Buen Vivir, una filosofía de vida de los pueblos andinos a la que se quiere retornar y recuperar.

17. Conclusión

En esta investigación analicé el proceso de construcción identitaria, cultural y social de las mujeres sikuris quebradeñas, a partir del reconocimiento de ámbitos de prácticas en la integración de las bandas femeninas y la descripción de performances que evidencian rasgos y aspectos que las caracterizan. El trabajo etnográfico permitió aproximarnos a conocer identificaciones y el proceso de empoderamiento de las mujeres sikuris en un período que abarca más de dos

décadas desde la aparición de las primeras bandas de sikuris femeninas.

En esta investigación pude destacar algunas vicisitudes, aciertos y desafíos que caracterizan a las mujeres sikuris desde su condición social y cultural, relacionados con aspiraciones de la sociedad envolvente en la cual se van reconstruyendo y reactualizando dichos procesos identificatorios que contribuyen a su autorreconocimiento. También he podido reflejar algunos aspectos, considerados nodales, tanto del protagonismo de las mujeres en la ejecución de los sikus como características particulares en la conformación y organización de las bandas. Seguramente, nuestro acercamiento permitirá conocer un poco más el “mundo sikuri femenino”, a la vez de posibilitarle a la sociedad quebradeña asumir e incorporar nuevos imaginarios basados en la aceptación y el respeto por la diversidad y los cambios que se van configurando en el presente.

Los procesos de identificación de las bandas varían y cada una preserva sus matices. Existen acuerdos internos y formas de relaciones que configuran y dan sentido al agrupamiento de mujeres sikuris. La identidad colectiva de raíces andinas se construye comunitariamente y las bandas ponen en práctica principios de cooperación y reciprocidad otorgados por la práctica musical en su conjunto. En las bandas femeninas, además, se destaca el principio de compañerismo y apoyo, enmarcado en trayectorias comunes que trascienden la vida de las mujeres.

Por su parte, el crecimiento como grupo de sikuris a nivel musical y actitudinal brinda muchas satisfacciones a las mujeres involucradas, como el caso de la ejecución de sankas, considerado como un logro de los últimos años. La banda de mujeres María Rosa Mística incorpora este instrumento que necesita de mayor experiencia para su ejecución. Las bandas femeninas, en general, se caracterizaron por tocar maltas,

que son las cañas medianas, empero hoy más bandas femeninas incorporan sikus con tubos de mayores dimensiones.

El arte musical sikuri es una herramienta de empoderamiento y reivindicación del rol de las mujeres quebradeñas, el cual nos ha posibilitado, además, avizorar nuevos horizontes, permitiéndonos proyectar nuevos encuentros con el firme propósito de defender la apropiación de este y otros espacios, en condiciones de igualdad, y enarbolándolo siempre como bandera de lucha.

WARMI SIKURIKUNA KAWSACHUN PUNI.
MUJERES SIKURIS VIVAN PARA SIEMPRE.

Bibliografía

- AA. VV. (1998). *Temas de mujeres. Perspectivas de género*. C. E. H. I. M., Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán.
- Albeck, M. E. y González, A. (2013) *Quebrada de Humahuaca, más de 10.000 años de historia* (5a ed). Ministerio de Educación de la Nación.
- Boivin, M. et al. (2004). *Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural* (3a ed). Antopofagia.
- Bulacio, C. (2008). *Como el rojo Adán del paraíso. Ensayo de antropología filosófica* (1a ed). Libros del Zorzal.
- Casanova, E. (1971). *El Museo Arqueológico de Tilcara*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular* (1a ed). Ariel.
- García Canclini, N. (1995). *Ideología, cultura y poder*. CBC, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas* (1a ed). Paidós.

- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Paidós.
- Karasik, G. A. (2005). *Etnicidad, cultura y clases sociales. Procesos de formación histórica de la conciencia colectiva en Jujuy, 1970-2003*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Machaca, A. R. (2011). *Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral*. Talleres Gráficos Su Impres S. A.
- Mackinnon, C. (2014). *Feminismo inmodificado. Discursos sobre la vida y el derecho* (1a ed). Siglo Veintiuno.
- Padín, A. E. (2016). *Música, política y cosmovisión en las bandas de sikuris de Buenos Aires*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Buenos Aires.
- Paucar Coronado, C. (2013). El siku y la mujer. *Revista Sikuri*, año 1, núm. 1.
- Piedra Guillén, N. (2004). Relaciones de poder: leyendo a Foucault. Desde la perspectiva de género. *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, vol. IV, núm 106, 2004, pp. 123-141. Universidad de Costa Rica.
- Pizarro, M. (2019). Prácticas femeninas en el contexto urbano: Lakitas Matriasaya. Ponencia en el III Congreso Internacional de Sikuris. Buenos Aires.
- Podhajcer, A. (2011). El diálogo musical andino, emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de "música andina" de Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú). *Latin American Music Review*, vol. 32, núm. 2, pp. 269-293. University of Texas Press.
- Podhajcer, A. (2015). Sembrando un cuerpo nuevo. Performance e interconexión en prácticas musicales "andinas" de Buenos Aires. *Revista Musical Chilena*, año LXIII, núm. 223, pp. 47-65. Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Sánchez Huaringa, C. D. (2013). *La flauta de pan andina: los grupos de sikuris metropolitanos. Estudio sobre los conjuntos de zampoñas, sikuris limeños, urbanos o metropolitanos* (1a ed). Fondo Editorial de la UNMSM.
- Sautu, R. (2005). *Todo es teoría. Objetivos y métodos de investigación* (1a ed). Lumiere.
- Sinti, N. y Rodríguez, N. (2019). Ponencia en la mesa de trabajo "Deconstruyendo estereotipos 'Tradiciones que hacen daño. El rol de la mujer en los movimientos sikuris de Bogotá'". III Congreso Internacional de Sikuris. Buenos Aires.

Talleres Libres de Artes y Artesanías de la Quebrada de Humahuaca, Secretaría de Gestión Educativa, Ministerio de Educación de la Provincia de Jujuy (2012). *Amara. Revista de Testimonios Orales de la Quebrada de Humahuaca*. Dirección: Antonio R. Machaca.

Vega A. (2012). Una aproximación a la música de las bandas de sikus en Tilcara y Buenos Aires. Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación. Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina e Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Buenos Aires.

Vega A. *et al.* (2019). La génesis de la primera banda femenina de la Argentina, Nuestra Señora de Fátima. Desafíos y perspectivas. Ponencia en la mesa de trabajo "Mujeres sikuris y prácticas emancipatorias: deconstruyendo estereotipos". III Congreso Internacional de Sikuris.

El libro reúne un variopinto de aportes que recuperan los estudios etnomusicológicos, la performance y los movimientos feministas desde la experiencia sonoro-musical de sus mismas autoras y en diversos contextos de América Latina, en el marco de una realidad geopolítica compleja por sus diversas desigualdades estructurales y atravesada por un sistema mercantilista, extractivista de desarrollo y colonial-patriarcal.

Surgido de la creación de la Red Latinoamericana de mujeres y disidencias sikuris (2020), propone analizar y reflexionar sobre el universo andino desde sus propias ritualidades, así como nuclear y fortalecer demandas comunes desde la reciprocidad andina y las acciones colaborativas e interculturales para resistir y re-existir en nuestra Abya Yala. Así, esta compilación destaca el valor de investigar la diversidad de prácticas artísticas en el mundo desde metodologías participativas y performáticas con sus propios desafíos epistémico-políticos, en pos de construir otras teorías del conocimiento más horizontales y justas, desde un ecosistema rizomático y comunitario.



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

ISBN 978-631-6597-15-1

