

# **Jjaktasiña irampi arcampi: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de "música andina" de Buenos Aires y Puno (Perú).**

Adil Podhajcer.

Cita:

Adil Podhajcer (2008). *Jjaktasiña irampi arcampi: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de "música andina" de Buenos Aires y Puno (Perú)*. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-080/233>

***Jjaktasiña irampi arcampi: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de "música andina" de Buenos Aires y Puno (Perú).***

Adil Podhajcer (U.B.A. Becaria U.B.A. [adilpo@yahoo.com.ar](mailto:adilpo@yahoo.com.ar))

***Introducción***

El presente trabajo tiene como eje explorar en las prácticas musicales, culturales y políticas de grupos de música andina en tanto modos de vivir y adaptarse a la modernidad globalizada y a las nuevas problemáticas que surgen en este proceso de resignificación de viejas tradiciones.

Dentro de este eje me interesa indagar acerca del “mundo andino” en tanto universo cosmológico y musical, dentro del cual los grupos construyen estrategias políticas en pos de reivindicaciones sociales, culturales y étnicas generadas en sus propias *performances* musicales. Considero que las mismas se vinculan con elementos del mundo doméstico de estos grupos, contribuyendo a una recomposición de determinados elementos del imaginario andino y su valoración a partir de ciertas premisas relacionadas con la emoción y las creencias de las comunidades andinas.

En este sentido, propongo focalizar en distintos contextos de realización de estos grupos de *sikuris* (de música andina), a partir de mi etnografía en la ciudad de Buenos Aires y Perú, para explorar de forma específica y comparativa cómo interviene en cada caso la corporalidad de la *performance* del *sikuri* en la generación de estos sentimientos/emociones y creencias.

Asimismo, parto de la hipótesis que estos tipos de valoración son producto de estrategias en la globalidad pero también de nuevas interacciones sociales que implican a las mismas *performances* musicales en tanto generadoras de nuevas prácticas culturales. Esta tensión entre la "identidad andina" globalizada y las experiencias locales en cada contexto geográfico, implican una reelaboración de estas prácticas hacia renovadas acciones contrahegemónicas.

En base a los estudios abordados desde una etnografía musical construida en las *performances*, me interesa indagar cómo operan el lenguaje verbal y los lenguajes no verbales en la interacción musical y de qué modo esta dimensión simbólica conlleva a un redimensionamiento de los espacios doméstico y público de los performers.

Sostengo que la experiencia musical produce determinadas emociones enmarcadas en un universo amplio de creencias que se corresponden con expresiones y prácticas precisas. Las mismas, antes que simbolizar o reflejar de manera totalizadora “lo andino”, se conforman en prácticas reflexivas y concientizadoras de la era actual, dando lugar a contextos y marcos precisos de interacción de grupos descendientes de migrantes de Bolivia y Perú y descendientes de argentinos.

### *Jjaktasiña irampi arcampi: El diálogo musical andino*

Generalmente, cuando oímos música, olvidamos las conexiones entre lo sensorial y lo corporal y la generación de emociones. En cambio, desde un tipo de pensamiento racional cartesiano, tendemos a “reflexionar” la música como un modo abstracto para “no pensar en nada” o como contemplación neoplatónica. Cada vez más a menudo evitamos percibir las condiciones que hacen posible la relación entre el sonido y la práctica individual y social y, en esta relación, la idea de un cuerpo “gestor” de emociones y creencias.

A partir de este apartado, propongo reflexionar acerca de los rituales festivos y *performances* de conjuntos de música andina en Buenos Aires y Puno, puntualizando en su estructura y dinámica social y cultural. Estos grupos tienen la particularidad de priorizar instancias de ensayo que muchas veces no tienen como objetivo la exhibición o actuación en un escenario, la grabación de un disco o la militancia política. Si bien las músicas y danzas andinas operan actualmente de distintos modos y en distintos contextos geográficos y políticos, los conjuntos aquí abordados se caracterizan por hacer prevalecer un tipo de agencia que vincula de forma creativa las músicas de origen aymara y quechwa con un modo de vivenciar y encarnar la vida moderna global. Las cualidades procesuales de estas instancias “performáticas” andinas se enmarcan dentro de un calendario de ciclos rituales andinos –tanto en Puno como en Buenos Aires–, correspondiéndose además con un tipo de estructura musical y prácticas previas y posteriores a los eventos específicos.

Para las culturas surandinas del altiplano *quechwa* y *aymara*, el año es un calendario ritual basado en dos estaciones, la estación seca y la estación húmeda o de lluvias. Esta última se inicia el 21 de diciembre con el *Qhapaj Raymi* -Fiesta del Sol- hasta el 21 de marzo, cuando comienza el *Paukar Waray* -Fiesta de la Flor- que perdura hasta el 21 de Junio, día del *Inti Raymi* -Fiesta del Sol- (Baumann 1996: 20). Este ciclo de lluvias –acentuado en los meses de enero, febrero y marzo- implica una sucesión de rituales de cosecha y algarabía manifestada en múltiples prácticas, estructuradas en base a reglas y preparaciones y a la realización de danzas y músicas específicas, que se corresponden con el uso de determinados instrumentos musicales y el consumo de comidas propias de esta época de cosecha. Esto es, por un lado, la música se vincula a actividades agrarias y pastoriles de tipo socio-económicas y, por el otro, a actividades sociales y culturales<sup>1</sup>.

La dimensión simbólica andina encierra un complejo universo de binarios complementarios, compuesto por *Janaxpacha* (mundo de arriba, de las divinidades como el sol y la luna, los astros) y *Ukhupacha* (mundo de abajo, o submundo donde habitan los seres como *sajra* o diablo, la *pachamama* y los *achachilas*). Ambas partes complementarias componen la concepción holística andina. Asimismo, *Janaxpacha* es la parte masculina y dominante, denominada *ira*, mientras que *arka* es el complemento femenino, el mundo de la fertilidad, el *Ukhupacha* (Baumann 1996: 46). La música y danza andinas permiten el fluir entre *Janan* y *Ukhu*, entre dos fuerzas complementarias. A través de los *yatiris* –hombres sabios, intermediarios entre ambos mundos<sup>2</sup>- la música contribuye a calmar los enojos y curar las enfermedades ocasionadas por los *achachilas* y puede revertir los sucesos. Esta eficacia otorgada al acto de tocar y bailar posibilita su interacción con el mundo occidental dentro del calendario cristiano, en una paradoja de la música pre-colonial prohibida y los festejos ancestrales permitidos.

---

<sup>1</sup> En verdad, los eventos sociales y culturales se hallan insertos en los ciclos anuales de siembra, cosecha y pastoreo, siendo las prácticas musicales el puente y vínculo entre ambos. Véase Mamani 1996 y Turino 1998, entre otros.

<sup>2</sup> Véase Fernández 2000.

Como apunta Bellenger (2007), “los *pitu* como los *siku* están asociados en particular al ritual más importante del año durante el cual se practican ofrendas a la divinidad de la tierra, la *Pachamama*, y a las fuerzas tutelares, los *Apu* o «señores de las montañas», para que favorezcan en cantidad y en calidad las cosechas futuras”. La Festividad de Ntra. Sra. De La Candelaria –patrona del Dep<sup>3</sup>artamento de Puno-, marca la época de cosecha, y la presencia de comunidades *aymaras* y *qeshwas* -ejecutando *pitus* o pífanos como *tarkadas* o *tarkeadas*, propias de los carnavales- y numerosos grupos de *sikuris* –ejecutando *siku*. Cada “género”, “ritmo” o “estilo” que los *sikuris* ejecutan está asociados a un tipo de aerófono que, generalmente, recibe la misma denominación, tal es el caso del *italaque*, *khantus*, *suri-sikus*, *pinquillada*, *quena-quena*, *tarqueada*, *paya-paya*. Cada uno se corresponde con un tipo de danza que actualmente se hallan prácticamente extintas. Generalmente se distinguen en relación al ritmo.

Los conjuntos o ensambles de músicos *sikuris* o *sikureros* – denominación del grupo de músicos que ejecutan el *siku* o flauta de pan en toda la región andina-, nos remontan a un modo de ejecutar y bailar músicas cuyo origen prehispánico y preincaico aún hoy se investiga. Según Bolaños (1988, 2007), el origen de la música en los Andes data de 15 mil años, dando lugar hacia el 1000 a.c. en la región surandina a las antaras (o *sikus*) de cerámica, como podemos observar en la cerámica *Pukara* y *Tiwanaku* –al borde del lago Titicaca-, *Paracas*, *Nasca* y *Huari* –en la costa sur- y *Moche*<sup>4</sup>-en la costa y sierra norte de Perú (Imagen 1). Esta tradición andina adoptada por el Imperio Incaico en sus prácticas ritualísticas, atraviesa un proceso de prohibición e intento de extirpación durante la invasión europea. Durante el “Gobierno Revolucionario de la Fuerzas Armadas”, en la década del 70’ la música andina que se mantenía en las comunidades, de forma aislada, pasó a un plano diferencial, a partir de una política de “nacionalización musical andina” y los flujos migratorios desde estas comunidades serranas hacia la capital Limeña. Sin embargo, los *sikuris* serranos actuales reconocen la era Alvarado como cruel y persecutoria, al tiempo que una forma de invisibilización étnica. Su tradición como música oral, heredada y fisurada y poco reconocida por los conservatorios y academias de música forma parte de estos procesos históricos.

En 1992, en el marco de la conmemoración de los 500 años de la invasión europea en América, surgen en Buenos Aires grupos de migrantes bolivianos dedicados a estas expresiones, conformándose las primeras agrupaciones de música y danza andinas. La inserción de los migrantes y el desarrollo de estas prácticas estéticas en la ciudad, confluyeron en un proceso de transformación de las relaciones interculturales y en una revalorización de la identidad cultural boliviana y peruana, así como del reconocimiento de los “pueblos originarios” y de cierta “identidad latinoamericana”. Asimismo, en los últimos años, se fue gestando un proceso de integración de personas no descendientes de bolivianos y peruanos dentro de los conjuntos, en muchos casos, provenientes de formaciones en música y/o danza con distintas búsquedas artísticas.

El dialogo musical andino es una estructura recíproca compuesta por una relación dual que replantea modos particulares de relacionarse con la música y el mundo. El mismo refiere a una forma comunitaria de “tocar” en ronda alrededor de la *chakana* (estrella sagrada “cruz del sur”) y un modo de ejecución en pareja de concepción integral expresada en la dualidad anteriormente mencionada *ira* y *arka*. En la música, son dos hileras de tubos de caña (escala mayor y menor) que en su conjunto se denominan *siku* (en *qeshwa* y *aymara*) y tocados en escalera conforman el “diálogo” entre los dos integrantes. En este sentido, el pensamiento de los Andes Meridionales es homologado al lenguaje musical aludiendo a la unión complementaria entre los pares contrastantes *ira* y *arka* como unidad bipolar

---

<sup>3</sup> Véase Podhajcer y Mennelli 2008.

<sup>4</sup> Estas culturas, de origen *aymara* y *qeshwa* se hallan vigentes en el imaginario social peruano. Particularmente, los diseños *Moche* con *sikus* son dibujados en los bombos y estandartes de conjuntos de Puno y Buenos Aires.

masculino-femenina, siendo lo masculino *ira* el *guía* –“organizador, dador, repartidor”- y lo femenino *arka* el que “le sigue”, “acompañante, seguidor”, el complemento que concreta la concepción de la cosmología andina como un diálogo o “interjuego” musical (Valencia Chacón 1982, 2006; Canedo 1996). Esta concepción holística hombre-mujer –Pachatata y Pachamama- conforman junto con el mundo de hoy (*Kay Pacha*, el “presente”) el universo, es decir, el cosmos –*pacha*-, la tierra viviente donde interaccionan el pasado y el futuro, el tiempo y el espacio, *Inti* y *Killa* (Sol y Luna), la estación seca y lluviosa, la izquierda y la derecha, lo vertical y lo horizontal, el azul y el rojo y el arriba y abajo, entre otras contrapartes complementarias (Imagen 2). Asimismo, en el baile, el giro a la izquierda representa *ira* como la derecha el *arka*.

*Jjaktasiña irampi arcampi* “estar de acuerdo la *ira* y el *arka*” en voz aymara, es un instrumento bipolar íntegro, “un aerófono de soplo, de filo o flauta, sin canal de insuflación, longitudinal, en juego, tubos principales cerrados y en forma de balsa, sin corte en bisel, en escalera, con o sin resonadores, resonadores cerrados o abiertos, forma trapezoidal o rectangular y tubos principales dispuestos en una fila” (Valencia Chacón 2006: 58).



En la primera imagen observamos un par de *chakasikus* y otro de *tablasikus*, formas comunes del *siku* surandino. En ambos casos, el autor Valencia Chacón ubicó a la izquierda la hilera *ira* y a la derecha la hilera *arka* o *arca*, tal como se ha dibujado en la otra imagen. La “hilera principal” consiste en cañas que terminan en nudos o tapones, con los que se afinan las cañas –a diferencia de la “hilera secundaria”, compuesta por cañas abiertas que funcionan como resonadores -. Esta última está afinada en la octava alta de la “hilera principal” –es decir, produce los armónicos de esta hilera-, constituyendo las relaciones interválicas de los sonidos que muestra el dibujo. Entre *ira* y *arka* se compone la escala diatónica (formada por tonos y semitonos), propia del *siku* bipolar.

Si bien algunos grupos de Buenos Aires refieren al *siku* como *ira* y *arka*, son aquellos compuestos por migrantes bolivianos o peruanos. En cambio, en los casos donde hay mayoría de descendientes de argentinos, se habla de “mayor” o “siete” para referir a *ira* y de “menor” o “seis” para *arka*<sup>5</sup>.

Para un *sikuri*, *guía* musical de un conjunto bonaerense, “tocar siete ((o seis)) es hacerse cargo de una personalidad, es una forma de ser”, una elección que en cierta medida

<sup>5</sup> Los primeros grupos no aceptan esta denominación, sosteniendo que al ser hablada en castellano no se respetan los valores anteriormente analizados. La referencia a “mayor” o “siete” refiere a que el *ira* siempre tiene una caña más, aunque no necesariamente siete cañas. Como veremos, la cantidad de las mismas varía acorde al tamaño dentro de la familia de instrumentos.

identifica a cada tocador dentro de la banda. Pero también define al tocador y le imprime un comportamiento, ya que “el seis” siempre comienza la melodía y “el siete” le responde. Durante un ensayo, Cristian, enseñando una melodía a los tocadores de seis, pronunciaba “los seis hacen así” mientras soplaba con otro *guía* que “le hacía” el siete, completando la melodía. Cristian podría haber soplado *ira* y *arka*, pero esto impediría que el aprendiz pueda observar el movimiento del soplido en las cañas. En el proceso de cómo enseñar a tocar este instrumento y cuáles elementos básicos se valoran por sobre otros, interaccionan distintos lenguajes y códigos comunes a los tocadores. Por lo tanto, estos marcos de interacción social y musical constituyen *performances* (Turner 1988, Bauman 1977) donde los lenguajes sonoro, visual y corporal se vinculan en la ejecución de una pequeña escala melódica<sup>6</sup>.

Otra de las diferenciaciones individuales dentro del conjunto colectivo a partir de las categorías musicales, reside en los diferentes tamaños o “voces” de ejecución de los instrumentos. Como explica Turino para el distrito rural de Conima, del Depto. de Puno, los instrumentos “son organizados en tres unidades de tres voces separadas o voces grupales, cada una con su propio nombre (desde la más pequeña a la más grande): 1) *suli*; 2) *ankuta* o *malta*; 3) *sanja* o *tayka*. En Buenos Aires, dado que los conjuntos realizan música también de zonas *qeshwas* de Bolivia y del norte de la Argentina, el grupo 1) se denomina *chulli*, el 2) sólo *malta* y el 3) sólo *sanca*. En todos los conjuntos de *sikuris*, la percusión es el bombo o tambor precolombino de parche de alpaca, llama, chivo o ternera<sup>7</sup>. En Buenos Aires, además se ejecuta la *w'ankara*, tambor precolombino de cuero pelado y el redoblante, de origen colonial con cuerpo de metal.

Una tropa<sup>8</sup> está conformada por lo menos de una pareja de cada voz musical y puede ascender a cincuenta parejas de músicos, en los casos de eventos festivos o presentaciones en concursos. Cada voz musical se corresponde con una jerarquía interna constituida por la destreza musical, el conocimiento de las distintas voces –tamaños de instrumentos- y sus “cortes”, la variedad de estilos y cierto liderazgo. El *guía* o *guía musical* debe presentar estas características<sup>9</sup>. En el conjunto, es quien ejecuta la *sanja* y el bombo al mismo tiempo y, dependiendo la melodía, se ubica en el centro de la ronda.

Así lo expresaba un *sikuri*

*“Esto que están haciendo ahorita –toque de tambor- sólo lo hace el guía, tú te darás cuenta, y luego lo van a empezar a hacer todos. Claro, es la llamada de bombo, que indica que ya se pasó, se acabó el jolgorio, el ponche, y ahora hay que tocar...” (sikuri conjunto “Qhantati Ururi”).*

Debido a su larga trayectoria, los *guías* suelen ser hombres de mayor edad que el resto. La diferencia musical se condice con una diferencia etárea y étnica o cultural. Esta última es propia de las formaciones porteñas. En aquellas integradas por personas descendientes de bolivianos, peruanos y argentinos, los dos primeros serán privilegiados. En aquellas caracterizadas por descendientes de argentinos, se priorizarán las otras cualidades. En los

---

<sup>6</sup> En el próximo apartado analizaremos las *performances*.

<sup>7</sup> Véase Cavour 2005.

<sup>8</sup> Según Langevin (1990:121), “tropa es a menudo un término genérico que describe a (...) un número ideal (y a menudo real) de flautistas en el grupo”. Si bien en Puno encontramos referencias similares, en Buenos Aires, “tropa” designa al grupo de instrumentos (sin número fijo, aunque más de doce) compuesto por las tres voces mencionadas.

<sup>9</sup> Turino menciona que “[D]urante una interpretación, los conjuntos de *sikuris* [de Conima] tienen dos *guías* –uno ejecuta la *ira* y el otro el *arka*- que forman una unidad binaria. Uno de estos, sin embargo, sirve como *guía* principal del conjunto en los roles que describiremos más adelante. Los otros tipos de conjuntos [de Puno], tienen un solo *guía*” (1998:77). Los conjuntos del Depto. de Puno se caracterizan por constituirse en “instituciones musicales”, por lo cual los *guías* tienen un rol complejo que se inserta en una red de otras instituciones y autoridades del Perú. En Buenos Aires, el rol del *guía* está explicitado pero no asume todas las responsabilidades concernientes al grupo.

conjuntos puneños, sólo los hombres ejecutan *siku* mientras las mujeres sólo bailan. En los conjuntos porteños mujeres y hombres comparten la ejecución y el baile, sin embargo, hasta el momento no ha habido una *guía* o líder mujer. En los conjuntos puneños, estas diferenciaciones jerárquicas entendidas en términos instrumentales, tienen como valor principal una “disciplina” que les permite continuar en el tiempo,

*“por disciplina entendemos el amor propio. No quieres que te ofendan, no quieres que te insulten, ni que te griten, te portas bien y contribuís (...) es un sentido muy altruista”* (Clever, sikuri de Puno)

El respeto hacia los “roles musicales” en la formación y sus compromisos como tales, requieren por parte de los *guías* una innovación continua sobre el repertorio, el ritmo y el uso de las voces musicales sumado a un uso de la energía, habilidad y amor por la música. Generalmente, es la persona que debe transmitir en gestos y palabras aquello que él considera como la música que representa a su formación. Sus insistencias en el ritmo, el “soplar bien la caña”, las “acentuaciones”, “el repiqueteo”, el “alargar la nota” y otras cuestiones definidas como propias de las músicas andinas, le imprimen un respeto, admiración y solidaridad por parte de los tocadores. Por otra parte, estas instancias performáticas que luego analizaremos, construyen memoria y son marcos constitutivos de un tipo de etnicidad relacionada con procesos históricos pre y poscoloniales.

Un *guía* en Buenos Aires me expresaba durante un ensayo, que “cuesta el vibrato”, que definió como “alargar la nota”. Según el mismo, “el vibrato y la vida rápida, efímera, actual” no son compatibles. La homología entre lo social y lo musical construida entre el hecho de que “hoy todo es rápido” y el tiempo que supone “alargar la nota” es contundente como dimensión simbólica construida a partir de la reflexión social y musical.

El lugar que ocupan las trayectorias individuales en estos procesos de formación musical y étnico-cultural se torna efectivo en las *performances* concretas de ensayo y preparación festiva. A su vez, esta potencia depositada en los *guías* formadores, los convierte en un puente mediador entre un mundo andino idealizado y un presente de creatividad e innovación. Por eso podemos considerar que los maestros-*guías* son formadores de legitimidades étnico-culturales definidas dentro de un imaginario social utópico, a partir del cual comunican e imprimen un lenguaje musical, sonoro, corporal y kinésico particular. En suma, es esta situación de “comunitarismo” la que promueve dicha articulación de lenguajes.

Estos patrones sostenidos en el tiempo a través de la música, han depositado en ella un tipo de sonoridad que nos remite a lo sensorial y lo emocional. Como menciona Citro (2003), “De alguna manera, es como si las músicas y danzas funcionaran metonímicamente, haciendo presentes un mundo más amplio de sentimientos y significaciones con el que se fueron ligando a través de sus ejecuciones”.

Así reflexionaba un joven *sikuri* de Buenos Aires,

*“Yo no puedo tocar solo. ((Tocar en grupo)) me gusta porque es como que cada uno tiene un secreto, yo sólo puedo tocar en ((su grupo))”.*

Como expresa Bellenger (2007: 141) con respecto a los *sikuris* de la Isla de Taquile, en el lago Titicaca, “Cuando todo se desarrolla bien, la fluidez del <diálogo> de los elementos ira y arka asociada al apilamiento armónico generado por los diferentes registros engendran una sonoridad global muy particular asimilada al canto o a la voz del conjunto de los *siku* así

reunidos. Se busca este efecto para asimilarlo a la manifestación de la presencia de las fuerzas telúricas o *apu*, invocados por los *sikuri* durante sus intervenciones”<sup>10</sup>.

Así se expresaba un *sikuri*,

“Aquí en Puno, acostumbramos hacer los concursos que nos obligan a, a hacer determinados desplazamientos, ¿no? Y ahí se generan algunas distorsiones de lo que significa el *sikuri*. El *sikuri*, como ves ahorita, es bloque, es conjunto, es estar en colectivo, ¿no?” (*Sikuri del conjunto “Qantati Ururi”*).

### **Contextos de interacción social y musical: performances en Buenos Aires y Puno**

Hasta ahora hemos dialogado con la práctica y el modo de hacer músicas andinas, principalmente focalizando en la estructura de sonido del *siku* o malta. En este apartado y el siguiente, propongo analizar cómo es vivenciada la música por los tocadores-*sikuris* y cómo son experimentados tanto el modo de hacer música como la misma *performance* musical. Una vez más, nos involucramos con dinámicas de tradición oral que no se hallan volcadas en partituras ni tienen el objetivo de producir conocimiento académico.

La concepción dialógica del desplazamiento y el modo de ejecución del *sikuri* dependen de muchas variables que no sólo pertenecen a lo musical, sino también a determinados gestos y usos del cuerpo, como el modo de “soplar la caña”, la mirada con la pareja y el grupo y la fuerza o energía en la ejecución, entre otras. Esta concepción, que depende siempre de la respuesta y pregunta del otro, se construye en la acción misma de la práctica, lo que denominara Voloshinov-Bajtin (1992: 157) “la percepción activa del discurso ajeno”, donde concentra algunas tendencias del diálogo, como la orientación, la elaboración y la vivencia del mismo, que suceden socialmente y acordes al contexto. Es interesante esta idea de construcción social del enunciado, dada la importancia que Voloshinov deposita en la interacción y la acción social, ambas procesos y plataformas del cambio, del nacimiento y los nuevos sentidos del lenguaje<sup>11</sup>.

Esta dimensión simbólica se renueva en una constante dialéctica entre discursos en tanto fuerzas activas que se replican y “autoreplican” en el fluir de la comprensión. La misma, explica el autor (Ibíd.: 110), como “el reconocimiento”, abarcan la interacción discursiva, aquella multiplicidad de sentidos vinculados y a su vez controlados por los valores y el poder hegemónico. La comprensión es “viva e histórica” (Ibíd.: 111) porque reside en la misma interacción de discursos que se resignifican y revalorizan y/o, en otros casos, entran en conflicto. Asimismo, si la palabra es polisémica<sup>12</sup>, abarca múltiples sentidos y réplicas que pueden no estar presentes en un único discurso. Este “repiqueo” de discursos y “adaptaciones” por parte de los sujetos a distintos contextos, concilia tanto con el modo de ejecución aquí desarrollado como con las propias interpretaciones de los *sikuris* de la música y los procesos de construcción de la misma en la actualidad.

Como expresaba un *sikuri*,

“el repique deben sentirlo acá (toca la panza)...se pone todo el cuerpo”.

---

<sup>10</sup> En cambio, en Buenos Aires las invocaciones y ofrendas telúricas se realizan en todo momento del año a la *Pachamama*. Estas ceremonias inician eventos musicales y culturales y, en rituales precisos, son las orientadoras de los mismos. En agosto se realizan las celebraciones por “El día de la Pachamama”, congregando a grupos *sikuris* y organizaciones indígenas. En mis tiempos de *sikuri*, solíamos pedir a la Pachamama, en quechwa, una “buena tocada”. Todos los *sikuris*, antes de tomar una bebida en ronda, vertimos un “tantito” hacia la tierra Pachamama y luego bebemos

<sup>11</sup> Véase Podhajcer 2007.

<sup>12</sup> Véase Voloshinov: 113-117.



Varios autores han abordado estudios de la *performance* en distintas sociedades y culturas. Particularmente, el abordaje de la *performance* en tanto proceso transformativo y comunicativo de los sujetos (Singer 1972; Turner 1988; Blacking 1990; Goffman 1959, 1967; Schechner 2000, Bauman 1977; entre otros) y la idea de que “*performance is a paradigm of process*” (Turner 1992: 8) han permitido un análisis de los lenguajes que la misma involucra y de qué modo los sujetos hacen la utilizan estretégicamente para objetivos culturales y sociales.

Sumado a estos estudios, los aportes de la antropología del cuerpo (Lambek 1998; Leenhardt 1961, Comaroff 1991; Csordas 1993; Citro 2006, entre otros) y la etnomusicología (Blacking 1977, 1990; Béhague 1984; Kapferer 1986;) me permitirán desarrollar algunas cuestiones concernientes a la dimensión simbólica de modos y acciones concretas de los tocadores-*sikureros* para construir su imagen del “cuerpo musical andino”.

La mayoría de los conjuntos de *sikuris* en Buenos Aires realizan sus ensayos en parques y plazas públicas. Según cuentan, el sonido no se encapsula como en un lugar cerrado y se oye “como debería oírse”. En cambio, las formaciones puneñas sólo ensayan al aire libre en época de festividades, luego se congregan en su centro de encuentro. Generalmente muchos curiosos y personas que viven en los parques, reposan escuchando y, en cuanto la formación se detiene, intervienen opinando sobre la música y lo mucho que les gusta. Muchos *sikuris* han comenzado a integrar de esta forma sus conjuntos actuales.

El arribo al espacio del ensayo sucede de forma paulatina. La primera persona en arribar es generalmente aquel/la que carga el bombo, sea o no guía. Esta persona dejará el bombo en una zona “central” del espacio donde se ubiquen. El guía junto con otros tocadores tensan los tientos o lazos que sujetan el parche del bombo, práctica indicadora del comienzo del ensayo. El guía espera a que la mayoría de las parejas arriben para comenzar a tocar. Mientras, se conversa y se “sopla”. Muchos tocadores descartan dudas con compañeros o guías en relación a alguna melodía. La ronda se compone con un llamado de doble repique del bombo. Los tocadores diseminados por el espacio se reúnen alrededor del bombo que quedó en el centro y de los guías que ya tienen su bombo cargado y *siku* en mano. Cada uno tiene su lugar en la ronda, ya que un *sikuri* siempre recuerda quien lo acompaña a su derecha e izquierda en la ronda y quienes se ubican enfrente.

Algunas melodías se inician con una secuencia de golpes simultáneos de todos los bombos presentes, generalmente no más de tres. Esta secuencia sonora va de una mayor a una menor energía del palo del bombo sobre el parche (de mayor a menor fuerza corporal del palo contra el parche). Al finalizar esta secuencia, se produce un silencio de pocos segundos. La pareja de zankas se miran entre ellos y a los bombistas, quienes en su conjunto darán comienzo a la melodía. En otros casos, y dependiendo del ritmo musical, comienzan todos de forma simultánea. El primer caso caracteriza a los conjuntos puneños, mientras que ambos casos a los conjuntos de Buenos Aires. En aquellas melodías donde el bombo no comienza la melodía, el bombista-guía realiza un doble repique, todos se miran y mediante un gesto corporal hacia adentro de la ronda, comienzan todos simultáneamente a soplar. Toda melodía está compuesta por varias secciones o fragmentos que los tocadores denominan “partes del tema”. Una “vuelta del tema” implica tocar una vez toda la melodía. La *performance* del conjunto se basa en repetir por lo menos seis veces la melodía. Cada repetición tiene una energía distinta, basada en los movimientos de los músicos, en los bombistas que “marcan el ritmo” y en la intensidad que éstos y los propios músicos le imprimen a cada “parte” ejecutada.

La primera “vuelta” o “tocada” de la melodía se realiza en el sitio, sin moverse y con una energía estimulada por el mismo hecho de estar comenzando a soplar. Es un momento de mucha interconexión musical, ya que los músicos vuelven a reconocerse en la ronda y a

comunicarse con el instrumento, sentirlo parte propia. Concluida, cada uno de los *sikuris* realiza un giro de 180° sobre su eje hacia la izquierda, iniciando así una vuelta en conjunto de todos los músicos. Concluido el tema, los músicos vuelven a girar sobre su eje hacia la derecha para iniciar la segunda vuelta en movimiento. Durante la vuelta, el sonido se transforma, ya que la ronda “se abre” hacia el exterior, lo que provoca que el sonido se confunda con otros externos y “se pierda”. Estos instantes performáticos se caracterizan por una importante vulnerabilidad del grupo y de los propios *sikuris*, que deben esforzarse por oír y captar a su pareja –que quedó delante o detrás- y en ningún momento suponer que el exterior supera el interior grupal. Así y todo, muchos tocadores realizan pequeños saltitos sobre el eje y movimientos característicos de la música andina<sup>13</sup>. Mientras, los bombistas-guías y el redoblantero van alentando a los tocadores cantando el nombre del conjunto y gritando onomatopeyas que nos remiten a sonidos de animales. La tercera vuelta y el tercer giro concluyen con un cuarto giro de todos en conjunto para volver al lugar de inicio. La cuarta “tocada del tema” vuelve a reunir a los músicos y a redefinir y significar la estructura del sonido musical. La misma se ejecuta con la ronda quieta. Aunque algunos tocadores tienden a realizar pequeños pasos de movimiento sobre su eje, no es una generalidad. La cuarta “tocada” antecede a la “tocada” final. Esta aclaración refiere a que todo el conjunto “sabe” que siempre la última tocada es más ligera y requiere de más energía de parte del tocador. Por esta razón, al final de la cuarta tocada, aquellos cuerpos que estaban más “reposados” o “relajados” se incorporan tiesos y miran fijamente a los guías y bombistas. Entonces todos concluyen abruptamente la última nota, para dar lugar a la “tocada” rápida del “tema”. Esta requiere de una mayor precisión y atención del *sikuri*, quien debe “apurarse” sin equivocarse. El lenguaje kinésico y sinestésico son esenciales en vínculo con el musical y corporal. A mi parecer, este instante de pocos minutos compone un momento clave en la performance, debido a que marca un cambio en el ritmo musical y da inicio al final de la melodía. Es un momento “desenlace” donde las emociones se externalizan en gestos y comportamientos que hacen presentes la “fuerza” del soplado de las cañas y un mayor esfuerzo. El sonido se acrecienta y parece tomar control del músico, quien se sumerge en una espesa vitalidad sonora, sin tensiones ni aristas; un círculo perfecto y sincopado. El final es abrupto o creciente –dependiendo del género musical- pero lo que los une es la estabilidad energética del sonido. Un sonido que ha dado significado a la ronda y que parece dejar rastros en ese instante espacio-temporal preciso. Si la performance de la “tocada” ha sido experimentada con afectividad y emoción –lo cual se “siente” sonoramente-, la pareja de *sikuris* y varias parejas entre sí se abrazan. El abrazo corporal –el mismo entre *ira* y *arka*- fusionan la percepción sonora, corporal y emocional.

Podemos ir analizando de qué modo las intenciones musicales se manejan corporalmente (Ferreira Makl 2008), con una pulsación física que imprime materialidad al sonido y ajusta energéticamente la espesa sonoridad de la ronda. Estamos frente a comportamientos musicales en tensión continua con sus status musicales, que emergen en cada performance y cada ronda. Este ajuste musical –aquél del cómo suena y de qué modo suena- son justamente actos de enunciación con los cuales se atribuyen sentido a los sonidos y a la propia práctica (Feld 2001).

Durante los primeros ensayos de distintos grupos que comencé a registrar, intentaba ubicarme cerca de la ronda de tocadores. Esto me impulsaba a moverme alrededor del mismo. Es muy peculiar escuchar música proveniente de una rueda de personas que ejecutan hacia dentro y no hacia fuera de la misma. Entonces varios tocadores y *guías* insistían en que me integre a la formación. Sin embargo, aún necesitaba vivenciar esta instancia de “estar fuera de la ronda”, supongo que debido a que comprendía que hacia dentro de la ronda sucedían

---

<sup>13</sup> Uno de los movimientos más característicos es un baile “serpenteado” que algunos especialistas han relacionado con el animal andino sagrado *amaru* (Véase Bauman 1996, Oblitas Pobleto 1963)

cuestiones muy distintas que hacia afuera. Entonces, un *guía* me expresó,

*“no vale escuchar de afuera (...) no tenés que saber el tema, lo aprendés escuchando. Dale, tocá”.*

Enseguida me preguntaron si “era seis o siete” y me entregaron un instrumento. La nueva relación que el *guía* generó incorporándome al “espacio interno” del “nosotros inclusivo”, aquello que Shutz denominó “el hacer música juntos” (Shutz 1977: 118), me permitió formar parte de la *performance* musical interna, al punto de ser considerada “una IMPA” (nombre de la agrupación). Como apunta Citro (2003), “Lo peculiar de las músicas y danzas es que ellas no sólo pueden re-presentar o evocar dichas significaciones y sentimientos, sino que en determinadas circunstancias también tienen un particular poder para hacerlos presentes, activarlos en los sujetos, permitir re-vivirlos, como si la mediación entre el signo vehículo y las entidades señaladas pudiese reducirse o incluso anularse, para fundirse en una misma corriente existencial”. Esto se debe a que la música es un vehículo de gran concentración emocional y evocativa. Al realizar música participativa, es decir, de un modo colectivo entre los tocadores y entre estos y la audiencia, el principio ejecutante se convierte en la premisa social y cultural.

Una sikuri adulta –con un carisma y liderazgo reconocidos-, le expresaba a un compañero durante un evento organizado por ella, acerca de mi persona,

*“está haciendo un trabajo muy bueno, va a todos lados...tenías que ver cómo se integró a la ronda”*

Una de las primeras vivencias personales se relacionó con las sensaciones y emociones que atravesaba al “tocar en banda”. Entonces, durante mi etnografía, decidí concentrar mi atención en lo que Csordas denominó los “modos somáticos de atención”, basado en modalidades sensoriales que se encarnan en el cuerpo, siendo éste el principal protagonista de una forma social y cultural de percepción colectiva. Parto de la idea de un cuerpo socialmente construido y constitutivo de una agencia individual y social, conformada en situaciones de empatía y reciprocidad que dan lugar a un entramado de relaciones sociales y *performances* elaboradas.

La experiencia corporal puede surgir en la participación colectiva musical, en tanto se genera un entendimiento tácito mediado por la *performance* y sus atributos simbólicos. Esta forma social de generar comunicación (Bauman 1977) genera tipos específicos de corporalidad y “corporalizar” la experiencia propia y del otro. La percepción hecha conciencia y reflexión de uno y el otro en diálogo con la práctica colectiva del grupo, se traduce en una dialéctica que va “from the understanding of perception as a bodily process to a notion of somatic modes of attention” (Csordas 1993:137). Se trata de formas culturales de *atender* con y a la propia corporalidad en interacción con la del otro, constituyendo y atribuyendo valores y movimientos corporales y un modo performático de estar y desenvolverse en un instante temporal y espacial. En el caso de los tocadores-*sikuris*, los movimientos corporales dependen directamente del uso del cuerpo en relación al o los instrumentos musicales que esté ejecutando. Esto implica, como aporta Csordas, que la constitución intersubjetiva sucede a través de la experiencia corporal y, agregamos, a través de la *performance* musical. Por otra parte, si consideramos al instrumento parte del cuerpo del tocador-*sikuri* –en tanto su forma de ejecución requiere de un esfuerzo de oxigenación del diafragma-, podemos afirmar que el cuerpo expresa en el movimiento y en el instrumento un modo perceptivo fisiológico,

dependiente tanto de la construcción de la melodía en pareja –ira y arka- como entre ésta y el conjunto. Finalmente, el aspecto sensorial y emotivo se ponen en evidencia.

Así se expresaban *sikuris* de distintos grupos de Buenos Aires,

*“lo concreto es la música, es el estar. No hay alguien más importante que el otro. Necesitaba algo así, una comunidad igualitaria. Del grupo se aprende muchísimo (...) Si el grupo está mal, suena mal”* (mujer *sikuri* de ascendencia argentina).

*“los instrumentos tienen vida, son orgánicos”* (hombre *sikuri* de ascendencia boliviana)

*“Esto es lo más humano de Buenos Aires (...) ((el conjunto)) me da vida”* (hombre *sikuri* procedente del sur de Argentina, de ascendencia argentina).

El cuerpo recibe y percibe en una sintonía musical construida en el curso del “tacto musical” con el otro, como si *ira* y *arka* estuviesen adheridas corporalmente. Esta “sensación” de que la dualidad *ira-arka* está basada en un “pegamento musical” es un ideal que sonoramente y a nivel performático buscan continuamente los guías musicales. Una extensión del propio cuerpo en el instrumento. Para explicar esta adhesión musical, Lindsay menciona cómo durante su etnografía musical sobre tambores, atravesó la experiencia de un aprendizaje a través de su propio cuerpo, al tiempo que este se tornaba “ausente” (1996: 201). Vislumbró que la práctica musical es “una disposición que viene desde el cuerpo” (Ibíd.: 197), en tanto extensión de una piel que al mismo tiempo lo torna ausente y transparente. La identidad del sonido vincula cuerpos sin tocarse y a estos con el mundo.

Durante una conversación, un *sikuri* me contaba que los bombos y cañas nuevas deben ser serenados. Entonces me explicó que

*“serenados quiere decir que los socios le van a llevarle alcohol a esa k’ocha, a ese lugar, y van a dejar las cañas a la intemperie, ahí, en ese lugar donde dicen que salen las sirenas, que tiene encanto, y entonces, se amanecen ahí, challando coca y tomando pisco ((bebida común en Puno)), o alcohol, oooo alguna bebida, de amanecida, no? Entonces antes de que salga el Sol, tienen que llevar los instrumentos al local, no debe verlo el Sol. Llega al local, y ahí ya, ...se tocan, los instrumentos. Sufren todo ese proceso, los instrumentos, nuevos, entonces, sufren esas cosas. Claro que esas cosas no todos los otros hacen, no, lo hacen unos cuantos...”*(negrita mía)

Por eso mismo, si bien el mundo interno de la ronda *sikuri* presenta diferencias estético-musicales derivadas de diferencias de status social –a nivel de ejecución de las distintas voces-, la apariencia social y musical externas proveen indicios visuales y sonoros que sostienen una negación de estas diferencias. Desde mi parecer, la construcción de una coraza externa legitimada en el curso de la *performance*, opera como fachada de un corporativismo y una constitución grupal sólida frente a la audiencia espectadora (Goffman 1967)<sup>14</sup>. Esta unidad social es asimismo una fuerza musical espesa que la audiencia percibe. Sin embargo, esta apariencia en verdad conserva una “cultura afectiva” (Blacking 1979: XVII) basada en una emotividad y modos creativos que suceden en el curso de la

---

<sup>14</sup> Este corporativismo le permite al conjunto “salvar las pifiadas” individuales o de la pareja, que consisten en “alargar las notas” o “acortarlas” –soplidos de cañas distintos a la melodía que se está ejecutando-. Este manejo del sonido musical reside justamente en la unidad sonora espesa que logra concretar el conjunto.

*performance*, siendo intrínsecos –y por esta misma razón específicos - de la propia *performance-sikuri*.

“It is the combination of cultural continuity and social change in the performance event that helps to make affective culture a crucial element in the social life of communities...”  
(Ibídem).

En la experiencia de la intersubjetividad y la *performance* en tanto práctica intersubjetiva, hallamos indicios relevantes acerca del lugar de la música y el factor de creatividad. Ello se debe a que la *performance* opera mediante modalidades sensoriales constitutivas de una intersubjetividad basada en la capacidad y la sensibilidad musical. Pero por sobre todo, un factor fundamental que antecede: la experiencia corporal siendo “metaphors of self/society actions, with the body acting as the mediating symbolic device” (Laderman 1994: 157 en Csordas 1999: 155)

El cuerpo es el anclaje al mundo y el mediador entre éste y “los otros”. Es nuestra forma de experimentar y estar en el mundo (Merleau-Ponty 1945). Asimismo, decimos que la *performance* (musical) con la experiencia musical como parte constitutiva, posibilitan a los tocadores un modo de vivir el sonido y el imaginario andino. Esto se debe a las propiedades del sonido musical significativo y de la estructura musical andina, basada en el diálogo continuo y el movimiento dancístico tanto de tocadores como del grupo danzario femenino (específico de los *sikuris* de Puno). De este modo, las modalidades sensoriales son vividas y revividas en cada *performance*, en tanto marco o *frame* (Goffman 1959), procesual y reflexivo. En la espesura del sonido, los tocadores atribuyen sentidos a su práctica, generando procesos creativos, innovando y elaborando un repertorio, una forma distinta de interpretación musical, un nuevo uso del cuerpo danzario y nuevas pautas y estrategias para conservar su especificidad en el mundo global.

Esta posibilidad de comunicar acerca de la propia comunicación es un modo intuitivo que Turner (1992) definió como “reflexividad”, un proceso que permite al grupo la transformación y el cambio, los cuales también suceden en el curso de *performances* y rituales. Según Turner, las *performances* son reflexivas porque conducen al sujeto hacia nuevos escenarios o acciones que revelan el paso de un tiempo indicativo –presente, real e histórico- hacia un tiempo subjuntivo –anhelado, añorado y quizá inventado-. No son un reflejo o una expresión de la cultura sino una crítica y una posible acción de cambio de la vida social. La *performance* genera reflexividad y conciencia, íntimamente ligadas por la práctica cotidiana y repetida de lo musical. Pero a su vez, la creatividad conduce hacia una reflexividad colectiva y esta misma conduce a cambios basados en el marco creativo musical. En este sentido, la reflexividad resuelve conflictos y puede reparar el orden social.

Los conjuntos de *sikuris* se caracterizan por generar cambios frente a distintos procesos históricos, políticos, culturales y sociales. Desde mi opinión, estos modos de accionar surgen en la misma *performance*, a partir de procesos reflexivos que dan lugar a prácticas de desenvolvimiento en la era global –como acciones de etnicización y uso de herramientas políticas, como analizaremos luego - y en las invenciones y cambios de las técnicas musicales y dancísticas, como expresaba un *sikuri* en Puno,

*“Porque la pregunta es, si el mundo andino es dual, un varón y una mujer, qué hacía la mujer mientras el sikuri estaba... Qantati Ururi tiene unas anécdotas que ejemplifican mucho esto: cuando Qantati Ururi viene de Conima a la fiesta de la cruz de Huancané, detrás de su conjunto iban sus esposas, cargando el fiambre, cargando la ropa para que duerman los sikuris...y para atenderlos. Porque imagínate, en la fiesta de la cruz se echaba mucho pero mucho trago, mucho alcohol. Entonces las mujeres bailaban de una manera especial. Entonces nosotros*

*hemos tratado de recrear eso, más el antecedente de Imillani, y hemos puesto a las mujeres ya no atrás, sino adelante. Entonces ya las mujeres han pasado a estar en el conjunto, en nuestra institución –y en otras también- a un primer plano. Ya, ya no estaban bailando atrás ni llevando cosas. Las mujeres bailan de otra manera, preparan su traje, todo eso” (hombre sikuri. Conjunto de Puno “27 de junio”).<sup>15</sup>*

***El sentido de la emoción en los conjuntos de sikuris: las tensiones en el “mundo andino” imaginario.***

*“nosotros los que vivimos en la urbanidad, no dejamos de sentirnos indios. Nosotros somos de los pueblos originarios, somos indios, en cualquier parte de la tierra. En los cerros y en la ciudad (...) tenemos la sabiduría de sobrevivir en el cemento (...) Tenemos que ir generando nuestros propios sabios (...) y hacer una red entre todos” (sikuri humahuaqueño, integrante de un movimiento indígena en Buenos Aires).*

*“son quinientos años de fraccionamiento. Sobre todo a los queshwas nos han fraccionado. En este momento estamos en un proceso de construcción política. Necesitamos de instrumentos políticos.” (Maestro de educación intercultural bilingüe de Perú).*

*“Nosotros provenimos de una civilización que fue cortada y aún no amanece” (maestro rural de Perú).*

*“la mamita candelaria nos bendice, en nuestra chacra, en nuestros animales, en nuestra salud” (integrante de la comunidad-suyu Huerta Huarayas, sur del Depto. de Puno)*

*“bailan por las botellas, no por la Virgen” (devoto lugareño de Puno)*

*“Nuestro objetivo es cultivar la música de la zona ((de Chucuito)) y mantener la identidad a través de la música y la dancística. ((Privilegiamos)) los valores culturales y la expresión del siku como la expresión musical, que es la identidad del hombre altiplánico andino, ligado a lo ancestral y a Chucuito que pertenece a los lupacas” (hombre sikuri del conjunto “Sikuris Juventud Cajas Reales de Chucuito” durante la víspera de la celebración a la Virgen de la Candelaria)*

Muchos aspectos culturales y étnicos tienen una “función semiótica” (Turino 1985: 7) que enmarca procesos de etnicidad fundamentales de grupos sociales. La música –en tanto sistema de comunicación- tiene esta función, con códigos y mensajes propios que generan comportamientos humanos en el plano de lo afectivo y lo emocional, “por este factor, la música es menos específica que el lenguaje pero más poderosa como una forma de comunicación en el nivel emocional (...) la música es frecuentemente escogida como signo semiótico central por las unidades de identidad en sus estrategias sociales. Cuando es usada en esta tarea, la música misma puede llegar a ser una fuerza de cambios sociales...” (Ibíd.: 8)

Tanto en Buenos Aires como en Puno, formar parte de un ensamble de sikus implica varios factores que no competen únicamente a lo musical. El factor de lo emotivo puede funcionar –en razón del corporativismo y la complicidad grupal como de los lenguajes abordados- en el plano de lo político. Esto conlleva una elección individual que en conjunto aparece con una importante agencia en el plano de lo público vinculada con otros procesos étnicos en Latinoamérica. Entre los sikuris, los procesos de etnicización –y dentro de estos,

---

<sup>15</sup> Como aporta Turino (1983), la práctica de bailar y hacer música puede ser un medio entre los sexos.

las estrategias en la globalidad- refieren a fines políticos claramente delineados dentro de marcos más amplios de protesta social<sup>16</sup>.

Desde fines del siglo XIX, el “problema indígena” en Perú y en varios países de Latinoamérica ha desatado la emergencia de una movilización étnica pacífica, que desemboca hacia la segunda década del siglo pasado en movimientos indígenas, “...con sus formas de organización, sus liderazgos, sus luchas y movilizaciones, los conflictos con los Estados, sus avances de participación política y electoral y no electoral, así como la difusión del discurso e ideología indígenas.” (Pajuelo Teves 2007: 23). Si bien podemos rastrear estos procesos desde tiempos coloniales y postcoloniales, la experiencia de las comunidades y organizaciones de la amplia región andina nos permite analizar nuevos procesos de invención y reinención, como de resignificaciones de prácticas alternativas de lucha, justamente relacionadas con las transformaciones acontecidas en las poblaciones indígenas. A diferencia de otros movimientos étnicos y religiosos del presente, comunidades y organizaciones andinas -como nuestros conjuntos de músicas andinas-, contribuyen a una nueva comprensión de modos innovadores y creativos de insertarse y vincularse desde sus propias concepciones, con el sistema y el mercado global.<sup>17</sup>

Actualmente, uno de los indicadores más palpables y presentes en la cotidianeidad de los sikuris es el desarraigo y el anhelo de un pasado idealizado<sup>18</sup>. La migración, como consecuencia de distintos contextos de inestabilidad política y económica, ha obligado a muchos nativos de Perú y Bolivia generar nuevas tácticas en pos de cambios en su modo y estilo de vida. El Depto. de Puno, ubicado en la sierra peruana a 3300 msm al borde del lago Titicaca, ha sido uno de las regiones donde se ha producido más vaciamiento poblacional hacia la capital limeña. Llamados “indios” o “serranos” de modo peyorativo, cubren una mano de obra barata en un intento por competir continuamente en el mercado global. Sin embargo, ser “serrano” es una identidad marcada con respecto al “costeño”, el limeño hombre de la ciudad hegemónica. Lima es una de las ciudades donde existen más conjuntos de sikuris procedentes de la sierra. La música se convierte en un factor fundamental en la construcción de la sensibilidad y la emoción por su vida “campesina” previa y la lejanía de sus familiares.

En Buenos Aires, los sikuris proceden del norte de la Argentina, Bolivia y Perú y una parte importante son nacidos en la capital o el Gran Buenos Aires. Al igual que en Puno, el promedio etéreo ronda entre los veinte y treinta años. En cambio, hay poca gente mayor en Buenos Aires, mientras que en Puno son los “tenientes comunales”<sup>19</sup> y guías privilegiados. La reciprocidad o *ayni* es uno de los aspectos esenciales de convivencia en ambas ciudades. Al igual que el *aptapi* y la *apjata* –dos rituales que consisten, entre otras cosas, en compartir una comida<sup>20</sup>- son actualmente modos creativos de simbolizar la unión entre los integrantes de los conjuntos y entre conjuntos. Como hemos analizado, la técnica del diálogo andino y el modo de ejecución en ronda simbolizan la concepción aymara y quechwa y todo un sistema cosmológico andino. Ahora bien, esta construcción de valores de índole étnico-cultural, operan como indicadores de un sistema mayor de creencias, que nos remiten a regionalismos y movimientos ideológicos indigenistas, con gran visibilidad en sus sitios de origen como la sierra y el altiplano andinos. En cambio, en la capital porteña observamos una reciente

---

<sup>16</sup> Véase Podhajcer 2007.

<sup>17</sup> Las cooperativas de producción en muchas partes de Latinoamérica son un ejemplo de cómo las comunidades tejen redes estratégicas de intercambio en distintos mercados, sin conciliar con las pautas capitalistas y generando incluso nuevas formas de accionar desde sus propias concepciones étnicas y culturales.

<sup>18</sup> Véase Podhajcer 2005 a y b acerca de los procesos migratorios y su relación con la música y la construcción de identidad en el contexto de la reinención de una fiesta católica popular, abordada en mi investigación de licenciatura en antropología.

<sup>19</sup> Así se denomina a los presidentes de los *suyus* o territorios de asentamiento de una comunidad.

<sup>20</sup> El primero se realiza en Buenos Aires y en Puno, el segundo sólo en Puno. Se trata de rituales enmarcados en la época de cosecha, el mencionado período *Qapaj Raymi*.

visibilización étnica, traducida en un contexto aún no legitimado por muchos de los propios migrantes.

Las formas musicales toman un nuevo estado en la problemática indígena. Dentro del amplio campo de lo semiótico, la música y los distintos lenguajes corporales y gestuales tienen gran relevancia, sea entre sectores populares y de intereses sectoriales como de fuerzas ideológicas de dominación. Son “strategic resources” (Turino 1984: 11), recursos estratégicos como modos de expresión, comportamientos y prácticas que “pueden afectar y ser afectados por el interjuego de las fuerzas sociales para con las coyunturas históricas específicas”<sup>21</sup> (Ibídem). Esta etnicización de las prácticas musicales le permite a los *performers* transformar sus relaciones sociales e incluso su modo de representarse ante la sociedad, produciendo cambios en la esfera pública y en la historia de las músicas de esos países.

Puntualmente en Puno, observamos una conciencia de identidad étnica forjada en el seno de procesos intensos de cambio social y cultural. Hay que “cultivar la música de la zona”, me decía un sikuri, mientras me contaba cómo “todos los grupos vienen a recibir a la virgen ((de la Candelaria)), es obligación”. La identidad es un continuo reacomodamiento a momentos históricos precisos, que marcaron en cierta medida, sus acciones posteriores. Pero también está forjada en definición a comunidades y *suyus* o territorios precisos, que contemplan un tipo de género musical, afinación, voz musical y forma de ejecución. En este contexto de identidad comunal, surgen ensambles de sikuris, cuya vida musical y social sucede simultáneamente a los ciclos agrícolas comunitarios, sin directamente pertenecer a una comunidad. En este sentido, la música es un desafío a los tiempos del mercado capitalista, ya que plantea en otros términos, modos innovadores de construir agencia y estrategias creativas por sobre las políticas dominantes. Asimismo, la música se vincula con creencias católicas populares recreada en sitios sacralizados, antiguos espacios sagrados aymaras y qeshwas. Porque la música es fuente de identidades locales y comunitarias, también representan a sus distintos conjuntos a nivel nacional en las festividades y a nivel local, en el mismo Depto. de Puno. Tradición e innovación conforman el basamento de la práctica musical pero también de la práctica social, dado que ser campesino y ser sikuri implican modos de reconocimiento a “lo ancestral” y a una memoria comunal que desafían, en cada performance, las definiciones criollas de autenticidad.

*“((Vengo)) por la víspera de la virgen de la candelaria (...) esta música es la típica de la comunidad, porque no sólo tiene eso, también tiene charango y mandolina. Practicamos en carnavales porque es típica, porque siempre ha sido tradicionalmente de nuestros abuelos, porque así es la historia que nosotros seguimos. Nosotros no podemos dejar la típica, tenemos que continuar, así es (...) porque somos herederos y no podemos dejar, así es”*  
(campesino aymara de Puno).

Si bien en Buenos Aires somos partícipes de distintas festividades de procedencia aymara y qeshwa como “la celebración a la Virgen de Copacabana” o “Charrúa”, no adquieren los mismos sentidos que en Puno. En primer lugar, la gran mayoría de conjuntos no acepta creencias católicas populares, que consideran “imposiciones” históricas a las poblaciones indígenas durante la invasión europea. En segundo lugar, y en relación a lo anterior, participan de algunos encuentros festivos de forma marginal, ya que tampoco concilian con las autoridades organizadoras de los eventos. En cambio, celebran el “Inti Raymi” –año nuevo “andino”-, “El Día a la Pachamama” –que marca el principio del Q’apaj Raymi, con la siembra-, conmemoran los aniversarios del “Genocidio Americano” y participan como invitados de distintos prestes, como “el preste a Sta. Cecilia, patrona de los

---

<sup>21</sup> Traducción de mi autoría.



músicos”. Los “encuentros” entre sikuris son fundamentales para muchos conjuntos, con un sentido comparativamente homologable al que los conjuntos puneños le imprimen a sus festividades. Mientras un guía de Buenos Aires me decía, “en Charrúa tocás para la gente, no tocás para vos, y eso es importante”, un guía de Puno refería al hecho de “Tocar para la Virgen”.

En Buenos Aires parece haber una mayor acentuación en el encuentro participativo en la esfera pública y privada, una forma de hacer política desde los márgenes. Esta construcción basada en estrategias de delineamiento étnico-político y social, opera como *modus operandi* en una modernidad globalizada que coarta y fragmenta. Un ejemplo de ello, es el caso reciente de un gatillo fácil a un sikuri de un conjunto conocido de Buenos Aires. Este acontecimiento triste y nefasto trajo aparejado un proceso inestable a nivel grupal, que fue en principio abordado por el guía creador del grupo, especialmente traído desde Perú a Buenos Aires. Enseguida, los guías reafirmaron su representación y comenzaron a generar encuentros entre conjuntos, para emprender la “lucha por el esclarecimiento de los hechos...”, lo cual propició la “unión” entre grupos distantes y la realización de eventos y “tocadas” en conjunto. El grupo convirtió al sikuri fallecido en “*Chasqui*”, que en quechua significa “mensajero”; “*Chasqui* nos dejó un mensaje, él quería que todos estuviésemos unidos”, me decía una sikuri luego de un ensayo del conjunto. Y más tarde, durante el preste de “Sta. Cecilia” del año 2007, un sikuri descendiente de argentinos, me contaba:

*“Luego de lo de Chasqui nos fuimos a Córdoba y mientras tocábamos nos sacaron fotos”. Cuando vieron luego las fotos, encontraron “destellos al medio y alrededor de la ronda” debido a “la energía que ellos y la gente irradiaba”.*

Seguido a este relato, me mencionó “*sentir cosas intensas*” que no siente “*con otras músicas*” y prosiguió, “*pueden venir y pegarme y yo siento una fuerza que podría seguir tocando*”.

La fuerza de seguir tocando y la fuerza de la lucha son vinculadas a partir de la cosmovisión pacífica de unidad andina, en tanto formas paralelas de crisis y cambio estructural. A partir de este acontecimiento, el conjunto se presenta en distintos lugares y luego de contar su lucha por Chasqui, justo antes de soplar, uno de los guías grita ¡Jallalla Chasqui! a lo cual la ronda le responde de igual manera. Luego de una concentración en Plaza de Mayo, uno de los guías musicales mencionaba, “*Para nosotros fue lamentable haber perdido un hermano sikuri, un hermano más de lucha*”.

Las tensiones históricas y sus particularismos no son únicamente “culturas de resistencia” sino también formas concretas de “memoria social”,

“... por las que la gente se constituye a sí misma y sus formaciones sociales en acciones e interacciones comunicativas, haciéndose a sí misma al hacer, más que heredar sus pasados. El recuerdo y la conmemoración del pasado siempre se produce en contextos contingentes donde está en juego el poder. Por consiguiente las formas alternativas de memoria social y las posibilidades alternativas de elaborar lo social siempre están en conflicto” (Abercrombie 2006: 61)

Hemos analizado cómo la constitución de prácticas significantes se construye en el hacer musical y social. Cuando un descendiente de peruanos me susurra “es que hemos perdido nuestra identidad”, uno podría pensar que refiere a determinados procesos históricos que provocaron que determinados grupos reflexionen sobre su presente y futuro. Pero, a su

vez, esta persona pronunció esa frase luego de comparar un grupo de música procedente de Bolivia con los grupos formados en la Argentina; y lo hizo analizando la música y el baile,

La lucha del cuerpo musical es la lucha política según los esquemas culturales de un grupo determinado y no según las representaciones que cada sujeto cree tener de su propio cuerpo. La diferencia entre “cuerpo real” y “cuerpo legítimo” (Bourdieu 1986), es a su vez una relación entre el deseo alienado y el deseo no consumado. Retomando la frase pronunciada por la persona descendiente de qeshwas, un cuerpo “sin identidad” es un cuerpo sumiso, disciplinado, en términos foucaultianos. En este sentido, para los grupos en cuestión, convertir el mundo pensado, anhelado y usurpado, es crear un margen de posibilidad de lo impensable y darlo a conocer a partir de claras luchas reivindicativas por parte de autoridades legitimadas por ellos mismos, no por la clase hegemónica y represora. Este enfrentamiento entre distintos esquemas de cuerpo y de pensamiento forma parte de las condiciones de posibilidad de que los rituales y *performances* se concreten y el discurso sea acción, percepción activa de todos los sujetos.

*“se viene el Pachacutaj. La música es mi forma de luchar”* expresaba un *sikuri*.

Las músicas andinas y, en particular, el *sikus* como un “instrumento de lucha”<sup>22</sup> y de reivindicación, es el elemento indispensable para que un ritual y una *performance* tengan una eficacia simbólica en el momento de realización. Es decir que el propio acto musical, con toda su carga milenaria, viene a marcar autoridades ejecutoras de *sikus*. Las mismas se imponen ante otras prácticas simbólicas hegemónicas cuyos discursos verbales y lectura de discursos enaltecen. Este último análisis que propongo aquí reside en, por un lado, comprender en profundidad el papel de la música y los sentidos que ésta tiene para los *sikuris* y, por otro lado, cómo los “ritos de institución” y la *magie sociale* de estas prácticas “andinas” resignifican nociones como las de “autoridad”, proponiendo valores contrahegemónicos y “desglobalizantes”. Como he desarrollado acerca de la práctica dialógica y la polisemia de réplicas en una melodía andina, también podemos observarlo entre ésta y el discurso hegemónico.

A diferencia de los estudios de etnomusicología, he considerado aquí algunas nociones abordadas de forma teórica y metodológica que puedan contribuir a comprender que estas prácticas interculturales musicales no son residuos de antepasados ni cuerpos petrificados, sino claras evidencias de nuevas interacciones y relaciones sociales en la era global. En este sentido, el abordaje desde nuevas reflexiones acerca del cuerpo en las dinámicas interculturales me presenta un desafío y un sendero de nuevas exploraciones.

## **Conclusiones**

El campo de la etnomusicología vinculado a los estudios antropológicos puede aportarnos importantes herramientas de análisis y de tipo metodológico para comprender algunas situaciones que suceden en el campo, no necesariamente sólo musicales.

Observamos de qué forma la música estructura el tiempo y el tiempo estructura el espacio, porque la música genera una relación espacial distinta, en una marcha, una procesión, definiendo ideas creativas de realizar *performances*.

En este sentido, hemos reflexionado acerca de los lenguajes corporales tanto en la ronda musical como en la construcción de emoción e identidad cultural y social. Resulta interesante, reconstruir etnográficamente estas prácticas musicales, que pueden aportar mucho

---

<sup>22</sup> Frase pronunciada por el *guía* de una conocida banda de origen boliviano.

acerca de los nuevos modos de construir identidad y género –algo aún no abordado aquí.- y de comprender una idea de emoción y creatividad constituida en la propia cosmovisión andina.

Asimismo hemos reflexionado acerca de las prácticas de creencias de los conjuntos de Puno y de cómo permean sus performances, al tiempo que en Buenos Aires, son encuentros de discusión y debate. En efecto, la definición de un conjunto de estar o no durante una festividad católica popular tiene fines políticos que enmarcan el valor que el conjunto le imprime a su presentación pública y los fines performáticos de sus actuaciones.

Finalmente, decimos que las performances musicales –y en concreto las andinas- son tipos de comunicación particulares, con una intencionalidad, motivaciones, sintonizaciones, energías y usos del cuerpo que difieren de otras prácticas sociales y culturales convencionales. Los tocadores sikuris eligen individualmente un tipo de performance que los contiene grupalmente, sea a partir de una construcción de “persona”, un impulso contrahegemónico y/o el placer de participar activamente en la construcción de un mundo distinto.

### ***Bibliografía***

Abercrombie, Thomas. 2006. *Caminos de la memoria y del poder: Etnografía e historia en una comunidad andina*. Bolivia: IFEA-IEB.

Bauman, Richard. 1977. *Verbal Art as Performance*. Illinois: Waveland Press.

Baumann, Max Peter. 1996. “Andean, Musica Symbolic Dualism and Cosmology”. En *Cosmología y Música en los Andes*. Max Peter Baumann (ed.). International Institute por Traditional Music. Madrid: Iberoamericana.

Bellenger, Xavier. 2007. *El espacio musical andino*. Perú: IFEA, CBC, Universidad Pontificia del Perú, IRD.

Blacking, John. 1977. "Towards an anthropology of the body". En: *The anthropology of the Body*. London: Academic Press. pp. 1-28.

1979. *The Performing Arts - Music and Dance*. Mouton: The Hague.

Bolaños, César. 1988. *Las Antaras Nasca.: Historia y análisis*. Lima: INDEA.

-2007. *Origen de la música en los Andes: Instrumentos musicales sonoros, objetos sonoros y músicos de la Región Andina precolonial*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Bourdieu, Pierre. 1982. *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard.

Cavour Aramayo, Ernesto. 2005. *Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia*. Bolivia: Producciones CIMA Editores..

Citro, Silvia. 2003. *Cuerpos Significantes. Una etnografía dialéctica con los toba takshik*. Tesis de Doctorado en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

--2006. "Variaciones sobre el cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la Etnografía". En: Matoso, Elina (comp.) *El cuerpo in-cierto. Corporeidad, arte y sociedad*, pp. 45-106. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires - Letra Viva.

Comaroff, John y Jean. 1991. "Bodily Reform as Historical Practice". En: *Ethnography and the Historical Imagination*. Oxford: Westview Press. Pp. 69-91.

Csordas, Thomas. 1993. "Somatic Modes of Attention", en *Cultural Anthropology*, 8 (2). New York: American Anthropological Association. 135-156.

Feld, Steven. 1991. 'El sonido como sistema simbólico'. En: Cruces, F. *et al.*, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.

Fernández Juárez, Gerardo. 2000 "La tutela de las "sombras": enfermedad y cultura en el altiplano aymara". En: Manuel Gutiérrez Estévez (ed.), *Sustentos, aflicciones y postrimerías de los Indios de América*. Madrid: Casa de América. Pp. 157-191.

Ferreira Makl, Luis. 2008. 'El estudio de la performance musical como proceso de interacción: entre el análisis musical y el escenario sociocultural. Un estudio de caso'. En: Fornaro, Marita (org.), *Estudios musicológicos recientes en Uruguay*. Montevideo: EUM/UdelaR. [en imprenta].

García Canclini. 2001. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós..

Goffman, Eric. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin Books.

1967. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. New York: Doubleday & Company, inc.

Gruzinski, S. 1994. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Laderman, Carol. 1994. "The Embodiment of Symbols and the Acculturation of the Anthropologist". In Thomas J.Csordas, ed. *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 183-97.

Lindsay Shawn. 1996. 'Hand Drumming - An Essay in Practical Knowledge'. En: Jackson, Michael (edit.), *Things as They are*. Bloomington: Indiana University Press.

Mamani, Manuel. 1996. "El simbolismo, la reproducción y la música en el ritual: Marca del floreo de ganado en el altiplano chileno". En *Cosmología y Música en los Andes*. Max Peter Baumann (ed.). International Institute por Traditional Music. Madrid: Iberoamericana.

Merleau-Ponty. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Ed. Gallimard.

Oblitas Poblete, Enrique. 1963. *Cultura Callaway*. La Paz: Bolivia.

Pajuelo Teves, 2007. *Comunidades andinas imaginadas*. Perú: IFEA.

Podhajcer, Adil. 2005a "El misterio de la luz": poder simbólico y proyecciones transgresoras en la fiesta de Mailín". I Congreso Latinoamericano de Antropología, Rosario, 11 al 15 de julio, Convocado por la Asociación de Antropología (ALA), Escuela de Antropología-Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Edición en CD.

2005b "Nuestro templo interior": los márgenes de la devoción en los rituales festivos de Mailín. III Jornadas de Investigación en Antropología Social, 3,4 y 5 de agosto, Sección Antropología Social, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Edición en CD.

2007 Lo "autóctono" en "la ciudad": Una aproximación a las *performances* de "música y danza andina" en Buenos Aires. IX Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural. 25 al 26 de octubre de 2007. Facultad de Humanidades y Artes, UNR. Rosario. Edición en CD.

2008. "La Mamita y la Pachamama: Reflexiones en torno de las nociones de mestizaje, sincretismo e hibridación en el Carnaval (Humahuaca) y de Ntra. Sra. De la Candelaria (Puno). IX Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, 14 al 16 de mayo. Jujuy: Edición en CD.

2008 "Las *performances* en la celebración de Mailín: un estudio sobre el catolicismo popular en Argentina". En *Revista de Ciencias Sociales* 19. Universidad de Arturo Pratt, Departamento de Ciencias Sociales, Chile.

Schechner, Richard. 2000. *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Singer. 1972. *When a Great Tradition Modernizes*. New York: Praeger.

Turino, Thomas. 1998. "La coherencia del estilo social y la creación musical entre los aymara del sur de Perú". En *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Raúl Romero (ed.). Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.

Turner, Victor. [1987, 1988] 1992. *The Anthropology of Performance*. Preface by Richard Schechner. New York: PAJ Publications.

Valencia Chacón, Américo. 2006. *La Música Clásica Puneña: Música tradicional, popular y académica del altiplano peruano*. Gobierno Regional de Puno, Perú.<sup>23</sup>

Voloshinov, Nikólaievich V. (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.

---

<sup>23</sup> El Gobierno Regional de Puno mediante mi persona ha realizado una donación del ejemplar a la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.



**Imagen 1.** Músicos *sikkuris* Moche realizados en cerámica 500 a.c.



**Imagen 2.** Músicos *sikkuris* participando de una celebración en el Parque Avellaneda, en el 2007.