

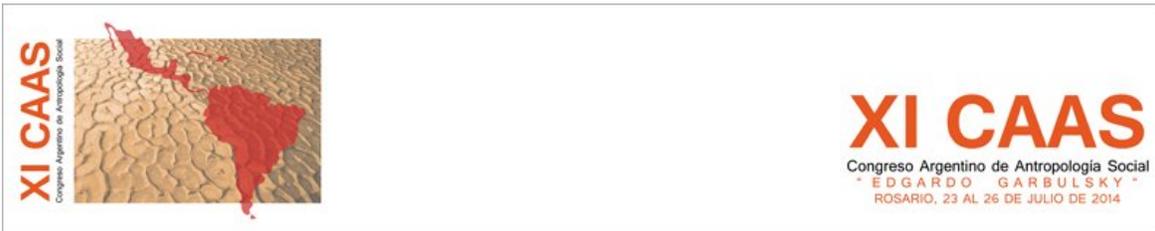
De la agrupación al ayllu: la reetnización como discurso y como acción en las bandas de sikus de la Ciudad de Buenos Aires.

Vega, María Alejandra Mercedes.

Cita:

Vega, María Alejandra Mercedes (2014). *De la agrupación al ayllu: la reetnización como discurso y como acción en las bandas de sikus de la Ciudad de Buenos Aires. XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-081/1223>



XI Congreso Argentino de Antropología Social

Rosario, 23 al 26 de Julio de 2014

**GRUPO DE TRABAJO 55. MULTIDIÁLOGOS ENTRE ANTROPOLOGÍA,
FOLKLORE Y PERFORMANCES**

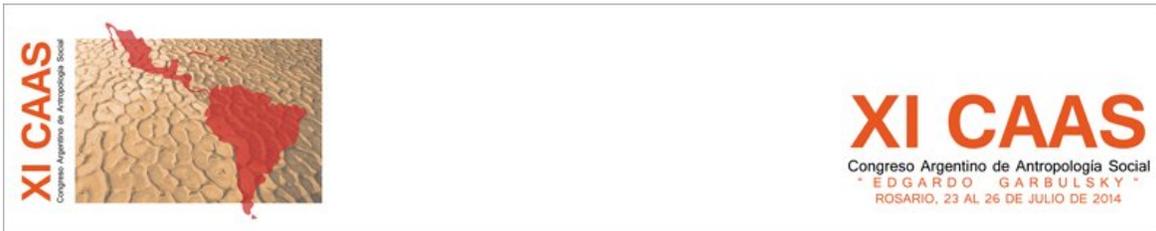
TÍTULO DE TRABAJO:

**De la agrupación al ayllu: la reetnización como discurso y como acción en
las bandas de sikus de la Ciudad de Buenos Aires**

1

Nombre y apellido. Institución de pertenencia.

María Alejandra Vega. CAEA/IUNA.

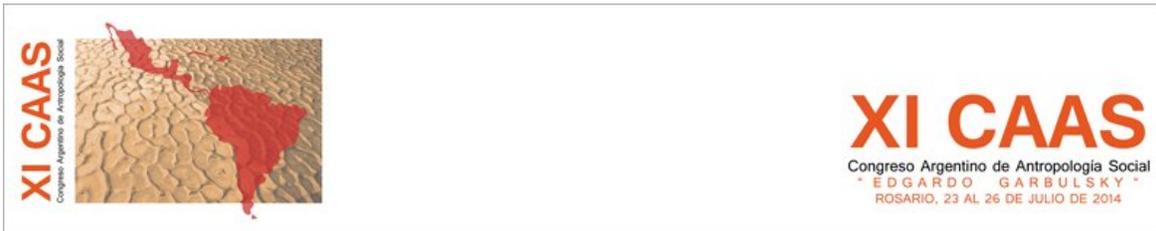


Resumen: el surgimiento y posterior auge de las bandas de sikus en el Área Metropolitana de Buenos Aires comienza en la década del '90, acompañando a los movimientos migratorios producidos desde Bolivia y Perú a la capital argentina y sus alrededores y forma parte de un proceso de intensificación y consolidación de las luchas por los derechos indígenas en toda Latinoamérica como parte de la reafirmación identitaria en sus aspectos musicales y culturales. Los integrantes de dichas bandas no sólo reconstruyen las prácticas musicales que reconocen como propias de las comunidades indígenas del mundo andino sino que configuran un modelo de organización social opuesto al que determinaría las relaciones en el mundo occidental –cuyo origen ubican en la conquista y colonización de América-. Dicho modelo está estructurado en torno a los vínculos de reciprocidad y complementariedad utilizadas en la propia modalidad de ejecución. La performance de las bandas de sikus articula diversos aspectos en los que se busca replicar la reciprocidad y proyectarla más allá de lo musical, y reafirmarla como símbolo de la identidad de los actores sociales.

2

Introducción

El *siku* o zampoña, una de las variantes de las flautas pánicas andinas, es un aerófono de soplo directo al tubo, formado por una serie de tubos cerrados y atados en forma de balsa, que puede contar con más de una hilera. El sistema clasificatorio de Hornbostel-Sachs le asigna al *siku* el código 421.112.21. Se trata de un instrumento prehispánico con una amplia dispersión, que en esta región se adaptó a las escalas europeas. Asimismo fueron incorporados a su repertorio diversos elementos formales y rítmicos de raigambre europea, los que constituyeron gran parte del material utilizado por los pobladores de los Andes en sus nuevas creaciones, originando de este modo el copioso acervo musical folklórico de la zona.



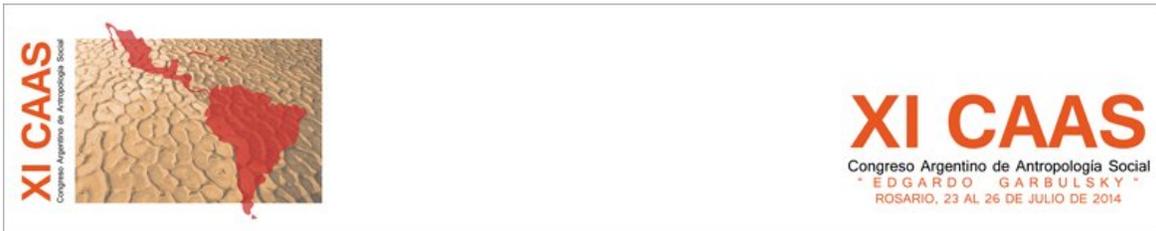
En la región andina, el *siku* se ejecuta tradicionalmente en bandas conformadas por varios pares de integrantes que se reparten, entre ambos, los grados de la escala, usualmente la de mi menor antigua. A este tipo de ejecución del instrumento se la denomina complementaria¹, a la misma se la conoce popularmente como “tocar contestado”. Las bandas de *sikus* incluyen también membranófonos como el bombo (ya sea europeo o americano) y la huancara o el occidental redoblante. En ciertas regiones se incorporan, además, idiófonos como el triángulo, el platillo y la matraca, mientras que en otras se suma el *pututu*, especie de trompeta realizada con la concha del caracol marino *Lobatus Galeatus*. Por otra parte, el *siku* o zampoña también puede formar parte de grupos de menor número de integrantes que interpretan una variedad de géneros, en contextos más diversificados, cuya *performance* pertenece al ámbito de lo que Carlos Vega denominó *folklore de proyección* o *proyección folklórica*²-. En estos casos el *siku* se combina con otros instrumentos, generalmente en pequeños ensambles conformados por guitarras, charango, y bombo y queñas³, y es ejecutado por un solo intérprete, siendo la ejecución complementaria un recurso excepcional. Es en este tipo de ensambles que el instrumento se dio a conocer en los centros urbanos de nuestro país, principalmente a través de los medios de comunicación, en particular debido a la masividad de los festivales folklóricos regionales, donde el

3

¹ La *complementariedad* o *bipolaridad* es un modo de ejecución que requiere la participación de dos integrantes para la interpretación de una melodía y se emplea en las bandas de *sikus*. Puesto que las notas de la escala se alternan entre dos instrumentos, es decir, que un solo instrumentista sólo puede ejecutar la mitad de los grados del sistema tonal, se necesita el par complementario para lograr una unidad musical de sentido. En Perú y Bolivia a este par se lo llama *arka-ira* (respectivamente, el que sigue y el que guía en lengua Aymara).

² Augusto Cortazar adoptó, en 1959, la categoría *Proyección Folklórica* de C. Vega para designar "ciertas expresiones, en particular de carácter artístico (...) cultivadas por artistas determinados que reflejan en sus obras el estilo, el carácter, las formas o el ambiente propios de la cultura popular". Jacovella, entretanto, pone el acento en la creación individual y la difusión masiva.

³ Pueden encontrarse también en estos ensambles, entre los cordófonos, violines y mandolinas, así como reemplazos electrónicos de instrumentos tradicionales: el bajo eléctrico ha desplazado al contrabajo, las baterías electrónicas disputan el lugar del bombo y los accesorios de percusión. También se han incorporado sintetizadores debido a su mayor accesibilidad económica y las posibilidades tímbricas. Entre los factores que motivan estas tendencias no sólo cuentan la búsqueda de una “modernización” tímbrica y visual, sino la mayor facilidad de amplificación de los instrumentos electrónicos en contextos de recursos limitados.



siku comienza a tener una incipiente presencia a partir de los años '70 y '80, vinculado al movimiento Nueva Canción⁴. En estas décadas se comienzan a popularizar los instrumentos andinos tradicionales, llevando al *siku* y la quena, entre los aerófonos, y al charango, entre los cordófonos, a los escenarios urbanos.

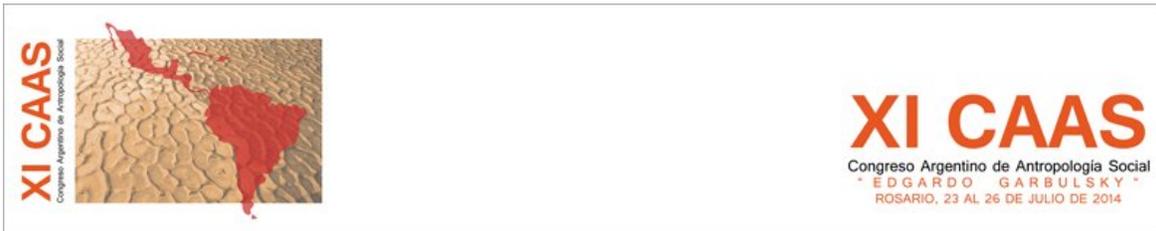
La difusión de las bandas de *sikuris*⁵ en la Ciudad de Buenos Aires y su área metropolitana es un hecho posterior. La popularización creciente de este tipo de ensambles se vio impulsada por la oleada inmigratoria procedente principalmente de Bolivia y, en menor medida, de Perú⁶, que tuvo lugar en un momento de ascenso de los procesos de reetnización regionales. Desde el punto de vista económico, el creciente número de inmigrantes de Bolivia que se asentaron en el área metropolitana en esa década –el que fuera precedido, a partir de la década del '70, por un aumento de inmigrantes bolivianos que empezaron a buscar las zonas urbanas para establecerse-, tiene origen en las decisiones políticas tomadas en Argentina (Ley de Convertibilidad) y en Bolivia (donde la apertura de la importación de indumentaria usada desde Europa y Estados Unidos lleva al quebranto a la pequeña y mediana industria textil). Las condiciones económicas favorables fomentan la llegada de inmigrantes que se dedican a la producción de vestimenta, quienes reproducen en Buenos Aires y el conurbano sus actividades económicas y su cultura (Vega 2011). En el caso peruano, a la inestabilidad

4

⁴ El movimiento Nueva Canción se propone en Latinoamérica conjugar la estética musical del folklore regional con un discurso de base antiimperialista. Surge en diferentes países en la década del '60, en un momento en que las burguesías de Latinoamérica experimentaban un proceso de renovación y en Cuba se producía la Revolución del '59. En los '70 y luego del advenimiento de las dictaduras se convirtió, generalmente de forma clandestina, en vehículo de mensajes de resistencia.

⁵ La palabra *sikuri* significa literalmente intérprete de *siku*. Sin embargo también se usa para designar a ciertos estilos en particular y, en general, a la música interpretada por las bandas.

⁶ Los numerosos migrantes peruanos llegados al país provienen de distintas regiones. En las regiones costeras –donde está ubicada Lima y que aporta gran parte de la inmigración que llega a la Argentina-, la popularidad de las bandas de *sikus* está circunscripta a quienes habían migrado desde la región serrana hacia Lima y a sectores de universitarios e intelectuales con interés por las expresiones artísticas indígenas y campesinas.



económica se suman los conflictos políticos que habían comenzado una década atrás, como causas primordiales de la llegada de inmigrantes del Perú.

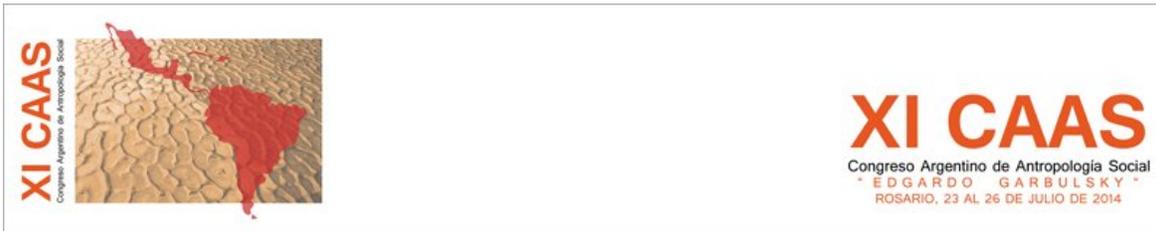
La inmigración masiva desde estos países, donde las bandas de *sikus* ya se habían dado a conocer en los grandes centros urbanos, se produjo en un contexto de auge de los procesos de reetnización. El surgimiento de las bandas urbanas en Perú y Bolivia, que precedió en alrededor de dos décadas al que se dio en Buenos Aires, está asociado a desplazamientos migratorios de importante envergadura: tanto en Perú como en Bolivia, la larga tradición de las bandas de *sikuris* de las zonas rurales es llevada por los campesinos que migran a las grandes ciudades, dándose inicio, a partir de la década del '70, a la formación de grupos de *sikus* urbanos que replican los estilos y los modos de ejecución tradicionales del interior de dichos países (Turino 1993).

5

En los países hermanos, esta y otras manifestaciones culturales propias de la zona andina encuentran eco en círculos de estudiantes universitarios y de artistas con inquietudes afines a las de los movimientos indigenistas⁷ e indianistas. Estos nuevos actores que llegan a las bandas urbanas aportan a las bandas de *sikus* una cierta ideología ausente en las bandas campesinas. Se incorporan, de este modo, nuevos contenidos que contribuyen a la construcción de discursos que vinculan la música de *sikus* con la filosofía e ideología de los movimientos indianistas.

Sumaj Causay, complementariedad musical y reciprocidad

⁷ Los dirigentes de los pueblos originarios denominan *indianismo* y *movimientos indianos* a la ideología y a las organizaciones que luchan por los derechos de los Pueblos Originarios, contraponiendo *indianismo* a lo que historiadores e investigadores en ciencias sociales han llamado *indigenismo*, corriente de pensamiento de fines del S XIX y principios del S XX surgida del seno de los intelectuales criollos, al que le cuestionan su deseo de “asimilar al indio”, reificándolo en una versión idealizada y estática que se ajusta a los moldes de los románticos mitos de origen de las naciones latinoamericanas de la modernidad.

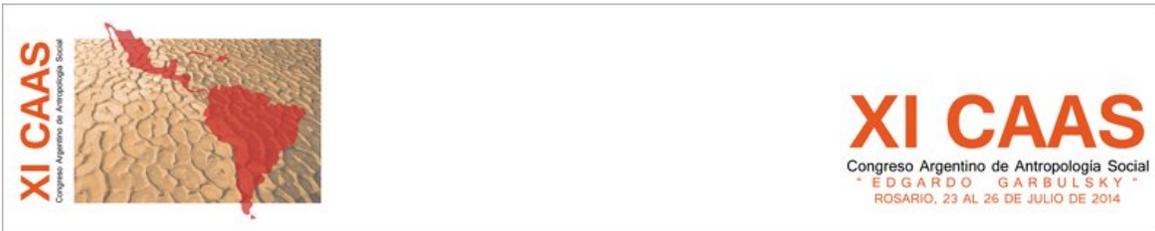


A pesar de los préstamos y apropiaciones que permanentemente han operado transformando el patrimonio musical de las bandas de *sikuris* con elementos tomados de la música occidental, en las regiones andinas de Bolivia y Perú la distinción entre *música autóctona* y *música criolla* pone de manifiesto la dicotomía que se construye en el marco de los procesos de reetnización. En esta zona de los Andes, los pobladores clasifican a su música tradicional de acuerdo a una procedencia resignificada, mediante la cual determinan dos grandes grupos: la “música autóctona” y la “música criolla”. La música de las bandas de *sikuris* pertenece al primer grupo: dicha pertenencia está vinculada con su modo de ejecución complementaria y colectiva, formado por varios pares de integrantes que interpretan, básicamente, una misma línea melódica. La categoría de música autóctona se extiende a otros instrumentos de ejecución colectiva, tales como las *tarkas* o *anatas*, los *mohoceños*, o las *qena-qenas*⁸. También los *sikuris* migrantes de Buenos Aires ponen un énfasis especial en distinguir la música que ejecutan con sus bandas de la de los ensambles “criollos”, hecho que revela la importancia atribuida al deslinde, que combina criterios históricos y simbólicos. Estos últimos están vinculados con los modos de relacionamiento social inter e intragrupal que los actores sociales definen como propios de la cosmovisión andina.

6

Los *sikuris* porteños destacan el carácter milenario del instrumento sobre la base de hallazgos arqueológicos, tanto de instrumentos como de iconografía. Los integrantes de las bandas conocen el origen prehispánico del *siku*, y aunque no conozcan con precisión a qué culturas pertenecen los instrumentos e iconografías halladas que sugieren la posibilidad de la existencia de la ejecución complementaria -Nazca (200 a. C. a 800 d. C.) y Mochica (siglos I a VII d. C.)-, se da por comprobada la continuidad de esta modalidad de ejecución, atendiendo a las características del modo de vida que de acuerdo a los actores debió imperar

⁸ Se trata de aerófonos de ejecución colectiva cuya *performance* está asociada con determinados ritos y celebraciones que tienen lugar en ciertas épocas del año u ocasiones específicas.



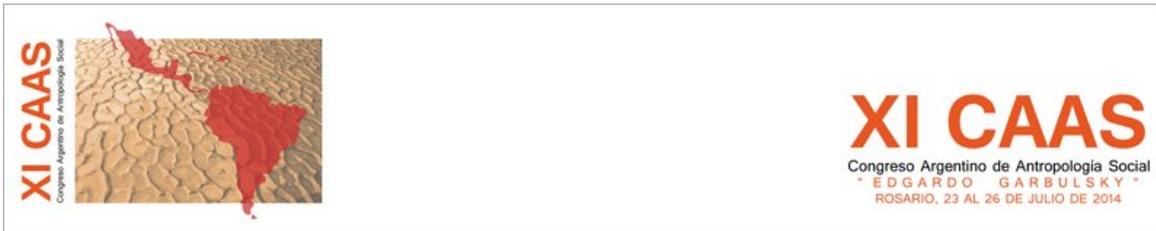
en las poblaciones indígenas precolombinas de los Andes antes de la llegada del español. El siguiente testimonio da cuenta de ello:

“Acá teníamos la escala pentatónica, la que se usa hoy... ya me lo habían dicho que [a la escala de los sikus actuales] la trajeron los españoles, yo muy bien no sé... ¡pero las zampoñas ya estaban! Por eso decimos ‘cultura ancestral’ porque son instrumentos milenarios, encontrados en excavaciones, de los arqueólogos... no es que lo decimos nosotros... ¡si antes de los Incas ya había sikus! Y además, ya tocaban contestado, eso está pintado en las vasijas... bueno, no sé en cuáles, pero yo he visto los dibujos, se ve clarito, clarito que están tocando contestado...”
(M., migrante peruana).

Nuestra informante hace alusión a la iconografía encontrada en las culturas Nazca y Mochica, en las que se puede ver la ejecución grupal de las zampoñas. Sostiene, asimismo, que los instrumentistas tocan “contestado”, argumentándose a través del modo de ejecución la presencia de la reciprocidad propia de la organización de las sociedades indígenas. El sistema clasificatorio deja de lado la adopción del sistema tonal y la existencia de repertorio de raigambre europea, que son considerados irrelevantes, cuando no desconocidos.

El modo de ejecución complementario, de discutido origen prehispánico⁹, como también la ejecución colectiva de los instrumentos, fundamentan gran parte de los discursos que circulan entre los miembros de las bandas, y generan reflexiones en relación con el modo de entender y vivenciar la producción musical. Estas reflexiones se articulan con su modo de interpretar la vida en comunidad, las relaciones entre sus miembros, su relación con los otros seres que pueblan la

⁹ Valencia Chacón (1982) llama a las zampoñas de la cultura Mochica *sikus bipolares Moche*, sin embargo autores como Uribe Taboada (2007) consideran que la modalidad de ejecución en conjunto no implican bipolaridad. En cuanto a los cronistas del período colonial, la ejecución complementaria fue descrita por Garcilaso de la Vega en el capítulo XXVI de sus Comentarios Reales, publicados en 1602.



tierra y con la *Pachamama*¹⁰, es decir, su *sumaj causay* o *suma qamaña* -el “modo de vida bueno” o “grande”- y su espiritualidad, discursos que forman parte de actuales procesos de re-etnización.

“...vos ves ahí, digamos que hay arka-ira, que digamos, es una cuestión complementaria, de dualismo [...] el arka y el ira que son macho y hembra que es la dualidad... tu compañera o tu compañero, alguien que está al lado tuyo, el que te complementa, para contestarte y para escucharte, por eso es que se separan en dos los sikus...” E., migrante jujeño.

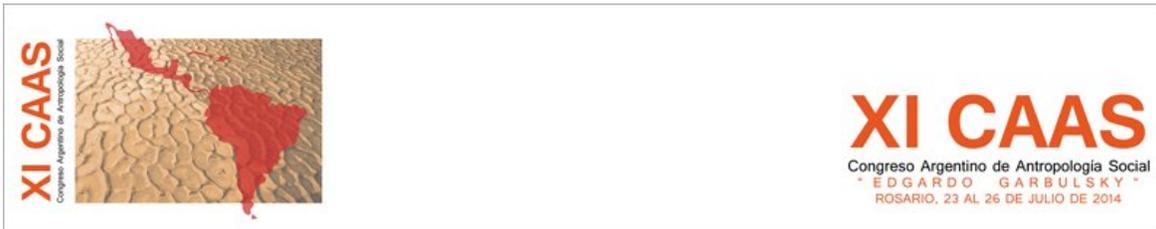
Es esta complementariedad, expresada a través de la dualidad que se plasma en el par *arka-ira*, el fundamento de una relación armoniosa que desborda los límites de la práctica musical. Este funcionamiento armónico entre todos los integrantes es el principio que sustenta los vínculos que generan la comunidad, y, en este aspecto, la banda de *sikus* se presenta como paradigma de la sociedad indígena.

8

“¿Por qué [toco]sikuri? Porque es un grupo de personas que está en comunidad, y se toca todo en comunidad. Y no es como a veces se toca la zampoña, ahí todo junto va. O sea, un compañero toca una parte y el otro compañero otra parte. Uno solo no puede hacer la música, tiene que estar acompañado. Porque solo es nada, en conjunto somos algo. Entonces sikuris es eso, un grupo, un conjunto que entre todos componen algo. Y eso que sale es una música armoniosa. Es algo muy bonito ver el sentido, por qué el sikuri, por qué se toca así en comunidad, cada persona es parte de una comunidad, de un pueblo”. M. P., migrante peruana.

Las bandas de *sikus* no funcionarían sólo como una representación de una dualidad armoniosa del Buen Vivir. Los *sikuris* también encuentran en los distintos

¹⁰Literalmente, Madre Tierra, deidad prehispánica que conserva completa vigencia en la región. Sin embargo, las representaciones de la Pachamama y sus roles se han resignificado debido a la influencia del *New Age*. Al respecto, ver Vega, 2013.



registros de la *tropa* –conjunto de instrumentos que componen el ensamble de sikus- una metáfora de los diversos grupos etarios que componen la sociedad:

“Otra cosa de las fiestas de Bolivia es que todos comparten, los chiquitos, los padres, los abuelos... así como en el [conjunto de] sikus, que están los chulis, las maltas y las sankhas¹¹, todos participan, es un trabajo de la comunidad, lo hacemos entre todos, y el siku te muestra eso, enseña eso... por eso es bueno”.
N., migrante boliviano.

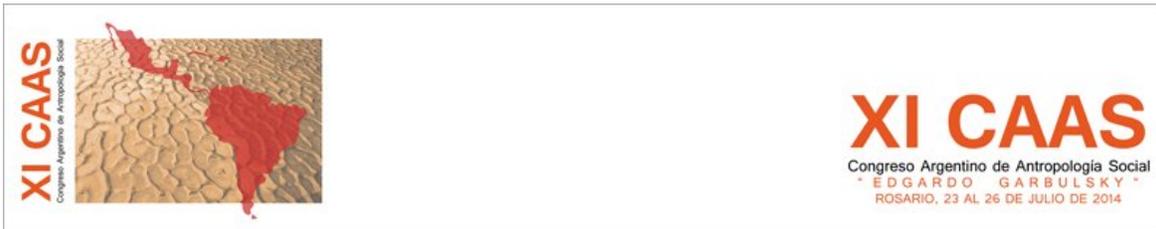
“...además de tu pareja. seis o siete¹², según lo que vos toques, que te está contestando todo el tiempo, está chulis, está...maltas, y están sankhas, los chicos, los adultos y los viejos... por eso el siku es como el ayllu¹³...” C., migrante boliviano.

Otro aspecto a destacar en los discursos de los actores sociales es la relevancia que adquiere la simetría entre los miembros de la banda. En relación con el modo de interpretación, se destaca la necesidad de escuchar atentamente la ejecución del par complementario, condición indispensable para el rol de intérprete en el ensamble. Los actores sociales destacan la importancia del círculo para promover la práctica musical colectiva:

¹¹ *Chuli, malta y sankha* son los nombres que reciben los distintos registros de sikus que forman las tres octavas de la *tropa* de Italaque, la más usada en Buenos Aires. Tomando como referencia la *malta* (literalmente: mediana), el *chuli* se afina a la octava superior mientras que la *sankha* se afina a la octava inferior.

¹² En Buenos Aires suelen utilizarse los términos *seis* y *siete*, que reemplazan al par complementario *ira* y *arka* respectivamente, haciendo referencia al número de cañas que los componen. Las *maltas* incorporan usualmente una caña más en sus dos filas. En el NOA se utilizan los términos “primera” (voz) y “segunda” para designar, respectivamente, al “siete” y al “seis” (o al “que sigue” -*arka*- y al “guía” -*ira*-). La jerarquización establecida lingüísticamente no tiene, como se aprecia, un correlato de orden musical que lo determine.

¹³ El término *ayllu*, en Quechua y Aymara, designaba a la comunidad cuyos miembros se vinculaban por un parentesco cosanguíneo y ritual y constituían una unidad económica en tiempos incaicos. Hoy se utiliza para referirse a la comunidad en un sentido amplio, resignificándose a medida que las migraciones hacia las ciudades se van incrementando. Entre los *sikuris* de Buenos Aires se ha extendido el uso del mismo, y en el presente muchas bandas lo han adoptado, reemplazando al de comunidad. Este último término reemplazó, en algunos casos, al de “banda” o “agrupación”.



“... Vos para tocar sikus tenés que soplar, pero aparte tenés que escuchar, y tenés que respetar al que tocó antes que vos...” E., oriundo de Humahuaca, Jujuy.

“... ¿Sabés qué? En una comunidad de sikuris tocan todos. Nadie te dice ‘quedate afuera hasta que aprendas’. Cuando estás en el círculo te das cuenta más todavía. ¿Viste que tenemos dos oídos? Vos tenés un ira al lado y un ira del otro lado, sos un arka. Entonces si el que está adelante tuyo no lo tiene claro el otro capaz que lo tiene más claro, entonces si vos escuchás seguro que le vas a responder a alguno de los hermanos. El ciclo y el círculo es elemental, y el poder escuchar también es elemental. Entonces me decían que cualquiera podía tocar y... ‘andá tocando. Alguna nota vas a ir enganchando, escuchá y mirá al hermano que tenés enfrente’... esto es música comunitaria... grandes tocan, y viejos tocan, y chiquitos tocan. Esto es comunidad...” E., oriundo de Humahuaca, Jujuy.

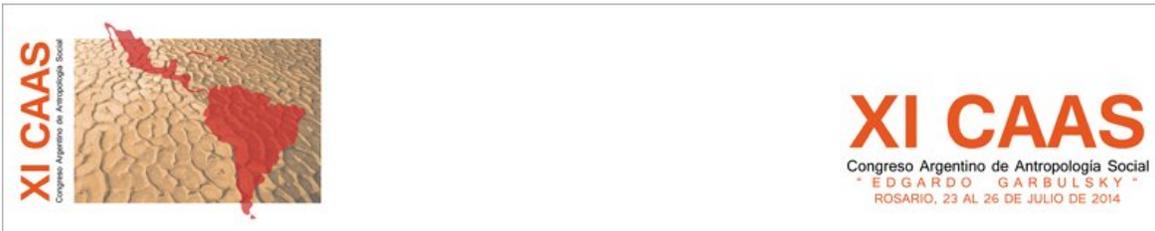
El acto de escuchar al compañero y de tomar turnos en el diálogo musical se considera, además, una forma respetuosa de interacción con el otro. Frecuentemente, las bandas hacen una puesta en común al finalizar los ensayos, donde todos los miembros son invitados a dar su opinión, aún los recién incorporados.

Performance y disposición espacial.

No importa cuál sea el escenario o la ocasión en que una banda de *sikuris* toque, ni la presencia de bailarines, la ronda es indefectible. Trátese de una procesión, de una fiesta de prestes, de una celebración de carácter familiar, de una peña, de un encuentro de bandas, de un *Inti Raymi*¹⁴, *KhapajRaymi*¹⁵, o de un festival en

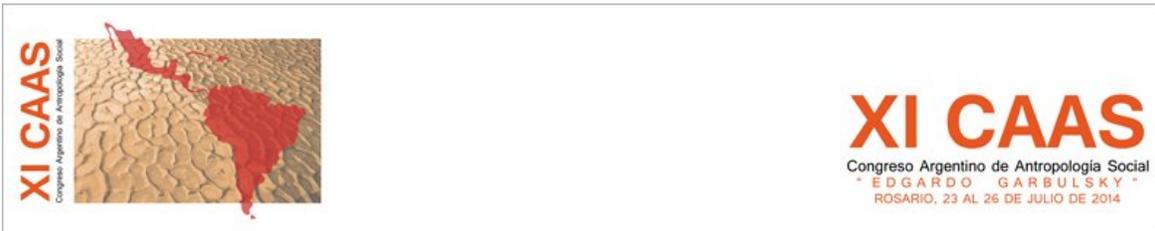
¹⁴ En quechua significa literalmente Fiesta del Sol. Se celebra el solsticio de invierno, el año nuevo que correspondería al hemisferio sur, según el Indianismo.

¹⁵ En quechua significa fiesta principal, es la festividad más importante del calendario agrícola. Qhapaj también quiere decir rico, acaudalado, y se asocia frecuentemente al ciclo productivo de siembras y cosechas. Se celebra en el solsticio de verano.



cualquier auditorio –espectáculos concebidos para un público diverso-, la formación circular está siempre presente. La excepción se da, claro está durante los desplazamientos de la banda de un lugar a otro, momento en que los integrantes se organizan en filas.

Tanto en el círculo como en la formación de desplazamiento, los *sikuris* se disponen de manera alternada, un *arka* y un *ira*, -se procura que las dos personas que integran el par mantengan la asociación por un largo período para favorecer el entendimiento mutuo y la coordinación-. En la ronda se turnan las evoluciones en uno y otro sentido de la circunferencia con momentos de permanencia en el lugar. Cuando los instrumentistas están en movimiento, realizan pasos de danza siguiendo el ritmo, dependiendo del género interpretado, mientras ejecutan sus instrumentos. Los integrantes de mayor experticia tocan grandes bombos que cuelgan a un costado del cuerpo al mismo tiempo que la zampoña, uno de ellos es el guía que da las instrucciones a todos los miembros de la banda (es decir, indica qué pieza del repertorio tocar, cuándo iniciar y concluir la misma, cuándo cantar, cuándo y hacia dónde desplazarse, etc.), pudiendo haber más de uno de ellos. Los bombos también pueden colocarse en el centro del círculo; en esta circunstancia, las evoluciones son realizadas por el resto de los integrantes. En el caso de haber bailarines, éstos realizan su coreografía danzando alrededor del círculo de zampoñas y llevando la bandera o *wiphala*. Las estrofas entonadas coinciden con el momento de en el que el movimiento de los sikuris se detiene, mientras que los *sikus* se tocan tanto durante los desplazamientos como en secciones en que los ejecutantes interrumpen las evoluciones. En las ocasiones en que es posible, el público participa de la *performance* de la banda danzando alrededor de la misma, en parejas o en una ronda en la que los participantes se toman de las manos. Esta participación es deseable y suele fomentarse activamente, siendo los bailarines de la banda los encargados de sacar a bailar a

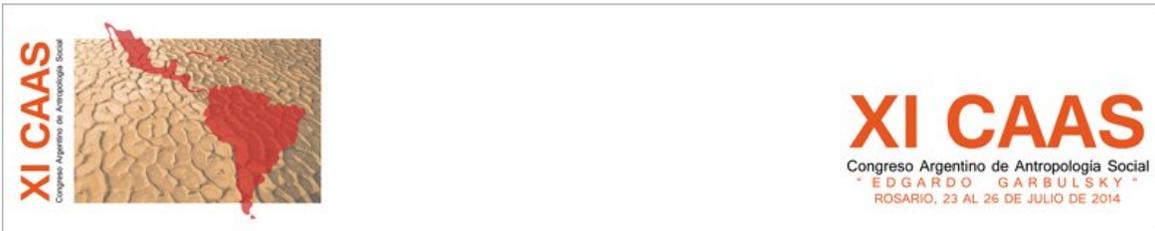


los espectadores; cuando no hay bailarines, algún miembro de la agrupación puede abandonar momentáneamente su rol de intérprete para animar a la concurrencia a danzar alrededor del grupo.

Para desplazarse de un lugar a otro, la formación se organiza en un número par de columnas (dependiendo del espacio y del número de integrantes), donde los miembros de la pareja estable de *arka* e *ira* se colocan próximos; hacia el interior de cada columna se mantiene la alternancia *arka-ira*. En este ordenamiento los bombos se ubican encabezando la formación y los estandartes, si los hay, se disponen adelante. Cabe destacar que la banda se distingue por el vestuario de sus integrantes y los bombos suelen estar decorados con motivos andinos, tales como *chakanas* (cruz cuadrada prehispánica) o grecas regionales, y llevar el nombre y los colores de la banda de pertenencia.

La elección del círculo obedece a razones de practicidad o de tradición. Por el contrario, la ejecución complementaria es un motivo de reflexión y análisis constantes, en los cuales los integrantes de las bandas establecen una relación directa con la ideología del Indianismo y expresan sus búsquedas de reconstrucción identitaria en asociación con modos de organización grupal y social. La reciprocidad como constructora de relaciones deseables entre los individuos y las sociedades, antagónica al modelo occidental les permite alinearse con los movimientos antihegemónicos de base anticapitalista. Sin embargo, estas consideraciones no se extendieron al círculo y su disposición espacial, que genera equidistancia entre los miembros de la banda, y es la que prevalece en el momento de la actuación:

“Cuando uno se mira [unos a otros], en la ronda, es más fácil, todo... por ejemplo, uno mira a la pareja de uno, pero también mira a los guías, que van indicando cuándo tocar, cuándo cantar, todo con señas, también cuándo hay que dar la vuelta, todo... además hay veces hay compañeros nuevos, o mismo uno que



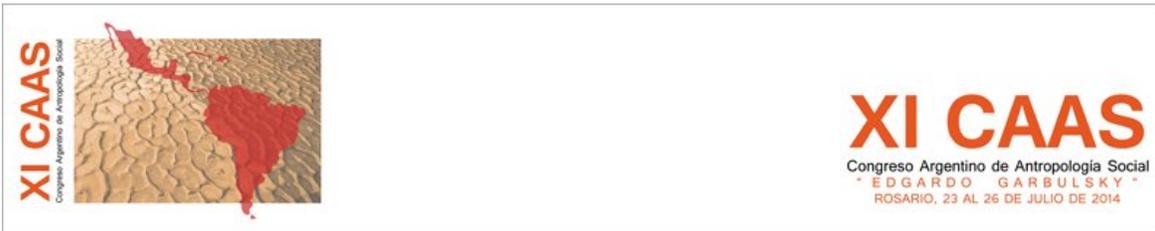
olvida las cañas, o las partes... y uno ahí puede mirar a los que más saben, por ejemplo, si yo soy “seis” voy a mirar a otro “seis” y me copio las cañas...” P. migrante de La Paz, Bolivia.

“Mantener las costumbres, nuestra cultura milenaria que está viva aunque no se quiera ver... acá aprendemos con gente de las comunidades que vienen y nosotros también vamos para allá, los que pueden, a aprender, a tocar, pero también otras cosas, los estilos, depende de dónde vaya hay distintos estilos, de baile también, vestuario... porque acá todos conocen y han visto, las familias, pero... bueno, hay veces que no tocan... porque allá también no era bien visto. Por eso es que viajamos, porque es nuestra identidad, para conocerla y aprender cómo se hace allá, de nuestra cultura y tradiciones [...]. La ronda también, se hace allá, así se toca la zampoña, en ronda, porque es costumbre nuestra”. R., migrante de La Paz, Bolivia.

13

Las narrativas recabadas durante el trabajo de campo señalan tanto los aspectos pragmáticos de la disposición circular como la determinación de emprender lo que los mismos actores sociales denominan “reconstrucción de la identidad” a través de la recreación de prácticas propias de las comunidades indígenas de la región andina (Vega 2011). En este aspecto, las performances de las bandas de aquellos lugares y sus variantes estilísticas locales, actuarían como modelos de referencia que rebasan los fenómenos estéticos alcanzando otro tipo de interacciones sociales. Es esta búsqueda de una identidad que los actores perciben, aún en nuestros días, menoscabada por el lugar marginal que ocupa en la sociedad nacional, la que sustenta la relevancia que adquiere para los *sikuris* mantener la tradición y las costumbres.

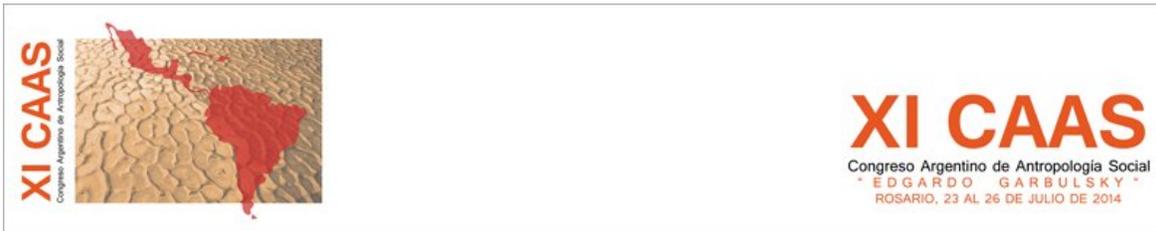
Respecto de los aspectos pragmáticos de la disposición circular, cabe señalar que la ronda es también la formación elegida para los ensayos, donde se focalizan los esfuerzos en lograr el perfeccionamiento musical –que, por otra parte, es lo que



mayores dificultades presenta-, e incluye las técnicas que les permiten un buen aprovechamiento del aire, para lograr un buen volumen y evitar el cansancio, y se logran por medio de una la correcta colocación de los labios, que incide en el timbre logrado, y el manejo del diafragma . El aprendizaje del repertorio consiste en la memorización de las piezas, para lo cual precisan de múltiples repeticiones con el fin de retener la melodía y el ritmo de cada una de ellas. Una dificultad adicional se presenta en el modo de ejecución, que requiere fragmentar la unidad de sentido musical para ejecutar la parte correspondiente y coordinarla con la que corresponde al ejecutante que complementa el par. Existen métodos de notación musical que no requieren conocimientos del sistema occidental de lecto-escritura, sin embargo, si bien estos diagramas permiten registrar los grados de la escala y a cuál de las zampoñas del par corresponden, no es posible hacerlo con el ritmo, dependiendo éste de la memoria del intérprete. Las limitaciones de los diagramas y el acceso creciente a dispositivos de registro sonoro digital -que en el presente se encuentran incluidos en la mayoría de los teléfonos celulares- son las causas de la caída en desuso de este método siendo, paradójicamente, la tecnología la que impulsa el regreso a la técnica tradicional de transmisión de conocimientos: la memoria.

14

La imitación constituye, junto a la memorización, la forma primordial de aprendizaje. Quien aprende mira a su modelo imitando sus movimientos, intentando soplar las mismas cañas que éste, que trata de anticipar con gestos tales como movimientos de la cabeza, mano y ojos la caña que deberá hacerse sonar, o, al menos, la dirección en que deberá moverse el intérprete para ubicar el tubo correspondiente. La técnica de soplo y la forma de la embocadura dependen del ensayo y el error, limitándose las indicaciones a señalar que se necesita una mayor intensidad sonora. Como lo explicita nuestro informante, la disposición en círculo permite imitar a los que más saben y es un recurso ante las fallas de memoria, además de replicar los modelos de enseñanza-aprendizaje tradicionales.

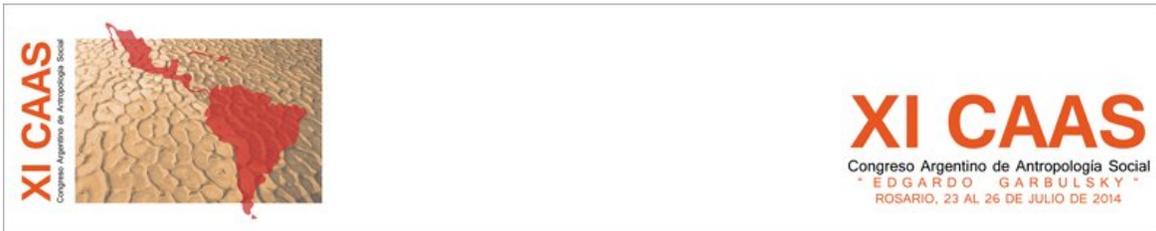


La disposición circular se mantiene en el momento de la finalización de los ensayos, que es cuando las bandas de *sikuris* suelen hacer una puesta en común para realizar un intercambio de ideas. En la ronda se hace un balance del ensayo, de las actividades recientes, se presentan propuestas, se discute la participación en nuevas actividades, se comentan noticias relacionadas con la problemática indígena, se anuncian las novedades personales que hacen a las actividades del grupo y se da la bienvenida a los nuevos miembros, si se presenta el caso. Ciertas bandas organizan los turnos de intervención de sus miembros de acuerdo al orden que los mismos ocupan en el círculo, otras lo hacen más informalmente, tomando la palabra quien así lo desea. En este aspecto, la rueda fomenta una participación horizontal, soslayando las jerarquías del grupo que se construyen sobre la base del compromiso, la experticia, y la antigüedad de cada uno de sus miembros, cuyas responsabilidades y roles de representación social son producto del consenso colectivo y sus decisiones personales de postularse para los cargos en cuestión¹⁶.

15

Diversos autores han analizado las características y el rol de las *performances* en la conformación de la identidad de los grupos que las llevan a cabo, proponiendo diferentes formas de abordaje y de interpretación de las mismas. Victor Turner, a partir de su trabajo de campo con los Ndembu en Zambia, desarrolló un método al que denominaría *análisis del drama social* (1968, 1982, 1992), en el que se destaca el rol que juegan las *performances* rituales en la constitución de símbolos esenciales en la vida social de una comunidad. En la misma línea, Geertz señala que los símbolos sagrados sintetizan “el *ethos* de un pueblo –el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético- y su cosmovisión, el cuadro que ese pueblo se forja de cómo son las cosas en la realidad, sus ideas más abarcativas” (Geertz 1987:89). Para este autor, los símbolos serían los “modelos

¹⁶ las bandas tienen al menos un guía musical y un presidente. Otros cargos se establecen sobre la base de las necesidades de la banda y la disposición de sus miembros, para organizar el reparto de tareas.

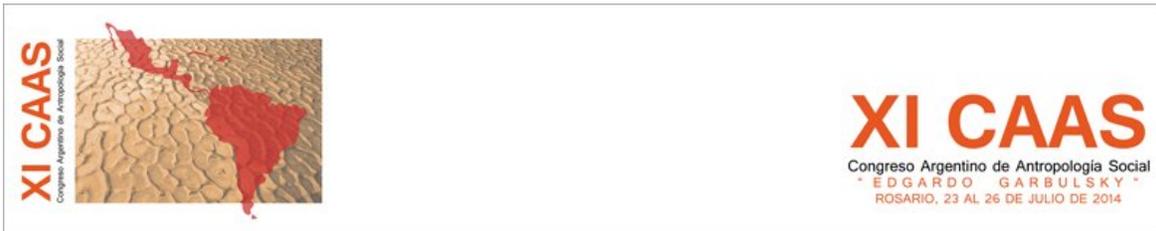


de” y “modelos para”, suscitando a través de la representación dramática una serie distintiva de disposiciones que consolidan en el fiel las creencias, valores y normas de su grupo, o bien, en palabras de Turner (1968), volviendo “deseable lo obligatorio”.

Los *sikuris* de las bandas de Buenos Aires identifican con claridad los vínculos entre el modo de ejecución complementario y la propuesta ideológica y política que se deriva de las normas y valores que se sintetizan en el *SumajCausay/Suma Qamaña*. Con varios representantes del activismo indianista entre los miembros de diferentes bandas, la equiparación de la bipolaridad entre *arka* e *ira* y la reciprocidad como modelo de interacción social es una reflexión recurrente. A su vez, esta reciprocidad, que se constituye como seña de identidad frente al individualismo representado por la sociedad hegemónica y los valores occidentales, es puesta en escena a través de las *performances*, haciendo visible y legitimando mediante la expresión artística del colectivo una alternativa de organización social. En este sentido, lo que se pone en juego por medio de las *performances* es la resistencia cultural, como lo ha destacado Bajtin (1994).

De acuerdo a Blacking (1990) y Seeger (2004), entre otros autores que enfocan las prácticas musicales, las *performances* tienen un rol fundamental en las experiencias constitutivas de identidad y de experiencia social de un grupo. En el caso concreto de las bandas de *sikuris*, la modalidad complementaria que caracteriza a la producción sonora refuerza la construcción de una identidad que se constituye a través de la interdependencia con otro.

En cuanto a la disposición circular, la misma organiza el espacio performativo propiciando el establecimiento de relaciones de simetría entre los miembros, las que se proyectan fuera del espacio temporal delimitado por la interpretación musical. La puesta en común de las opiniones de todos los miembros de la banda, las decisiones tomadas democráticamente y el reparto consensuado de

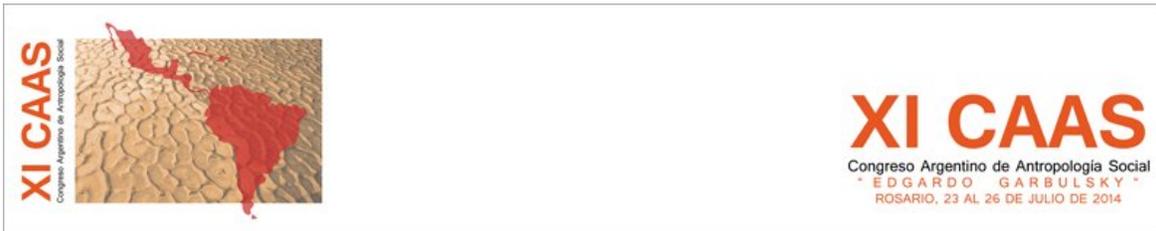


responsabilidades son las relaciones generadas hacia el interior de la banda. Por otra parte, existen instancias en las que la reciprocidad se pone en juego a un nivel intergrupual moduladas por medio de *performances* que han reemplazado, en Buenos Aires, el trabajo comunitario que sustenta la producción en las áreas rurales de los Andes. Nos referimos al *ayni*.

Reciprocidad, fiestas y generación de espacios performativos

Las bandas de *sikus* se presentan ante el público en escuelas, museos, fiestas religiosas, festivales organizados por el gobierno o la comunidad de migrantes y, ocasionalmente, en fiestas familiares. Pero para la obtención de ingresos necesitan generar sus propios espacios. Por medio de las peñas, que se organizan en lugares cerrados ofreciendo un lugar para bailar, números musicales y comidas y bebidas típicas, recaudan fondos que destinan a la compra de instrumentos y vestuario o a los gastos que demandan los viajes de formación musical de algunos integrantes, y también se costean los gastos de músicos de dichas áreas que vienen a Buenos Aires en rol docente. En estos casos, la modalidad de trabajo es el *Ayni* (palabra quechua que significa cooperación o solidaridad), y consiste en la invitación a otras bandas de *sikuris* a tomar parte en la fiesta del anfitrión, en la cual interpretarán su música a cambio de comida y bebida. El grupo que organiza la peña queda obligado a retribuir con su participación musical en la peña que sus invitados organicen a futuro. El mismo sistema se utiliza si la banda anfitriona ofrece a su Santo o Virgen una fiesta como preste o pasante, aunque estas celebraciones actualmente han perdido su vigencia entre las bandas de Buenos Aires.

“...esto de los sikuris, del ayni, es como la minga de allá del norte... cuando era la cosecha nuestra, de mi familia, venían los vecinos y trabajaban, y comían y después se hacía la fiesta. Y todos llevaban de nuestra cosecha, como regalo era,



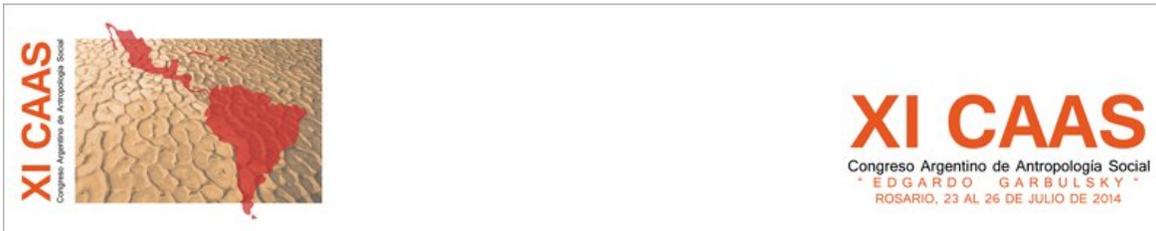
pero ya habían trabajado. Y luego iba yo, con mi familia, a ayudar a los vecinos en la cosecha de ellos. Y así era siempre, todos los años igual...” (P., Jujuy, 15 años en Buenos Aires).

conservan su vigencia adaptándose al nuevo entorno urbano, sostienen los gastos de las bandas a la vez que generan vínculos sociales y espacios donde seguir mostrando el trabajo de cada grupo que compite en destreza, y donde los roles de intérprete y público, que se integra a la *performance* danzando, se alternan continuamente. Los bienes materiales e inmateriales que se ponen en juego a través de este sistema transitan, entre una y otra banda, al ritmo de la música, circulando una y otra vez a la manera de los *sikuris* y los bailarines, como los sonidos que pasan de un *sikuri* a otro construyendo melodías y haciendo resonar identidades silenciadas durante siglos.

Algunas consideraciones finales

Los trabajos de Turner que destacaban el rol de las *performances* rituales en la constitución de los símbolos fundamentales de la vida social proponían una clasificación dicotómica que daba cuenta de su vasto trabajo etnográfico y de sus experiencias con las prácticas artísticas de las sociedades occidentales modernas. En el caso de las bandas de *sikuris* nos encontramos frente a una problemática que no se ajusta a las definiciones de *drama social* ni de *drama estético*, y que comparte con *performances* pertenecientes al ámbito de las expresiones artísticas populares de raigambre tradicional o de inspiración folklórica. Este tipo de *performances* poseen aspectos que responden a uno u otro tipo dependiendo de qué aspecto de la misma sea analizado.

La elección de formar parte de una banda de *sikus* en un medio con una oferta diversa de manifestaciones artísticas responde, en primer lugar, a inquietudes

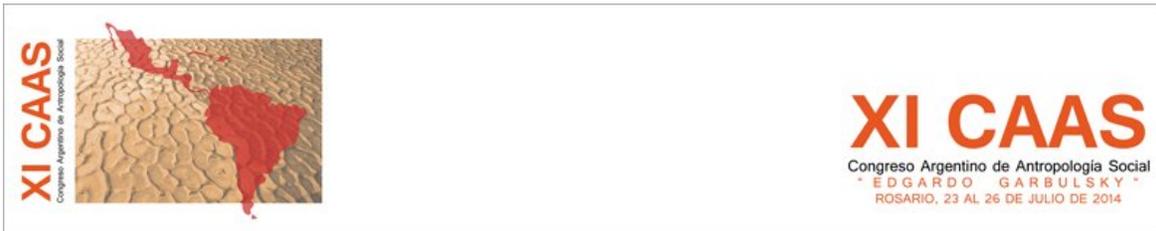


estéticas, y es la búsqueda estética lo que sostiene las prolongadas jornadas de ensayo y perfeccionamiento. En un importante número de casos, existe una voluntad manifiesta por parte de los que se acercan a las bandas de reconstruir una identidad que se percibe, aún en el presente, como negada, desvalorizada y marginalizada por la sociedad dominante. En todos los casos, sin embargo, se trata de *performances* que intentan recrear las que se llevan a cabo en la región andina, donde la tradición de las bandas de *sikus* es milenaria. Debe señalarse que también existen otras expresiones del arte prehispánico andino que involucran acciones grupales, aunque éstas son muy poco conocidas en Buenos Aires, formando sólo parte de alguna estampa regional en algún teatro o de los esfuerzos de alguna banda de *sikus* para ampliar sus horizontes con nuevas prácticas musicales. La elección de la banda de *sikus* se vincula con la oportunidad que ofrece el modo de ejecución complementario para poner en práctica -y en escena- un modo de interacción social que constituye uno de los pilares de su Buen Vivir.

19

Para los *sikuris* la *performance* también posee la potencialidad de un drama estético en las ocasiones en las que actúan en espacios que no son propios de los migrantes, trátense de escuelas, museos o festivales culturales, y se intenta, mediante esta participación, divulgar la cultura andina. Asimismo, la acción política en defensa de los derechos indígenas siempre cuenta con la participación solidaria de alguna banda. En este sentido, la agencia de las bandas de *sikuris* implica poner la estética al servicio de políticas que abrevan en la ideología de los movimientos indianistas.

La interacción musical sintetiza, a la manera del drama ritual, valores y modos de relacionamiento y de interacción con el otro y con el entorno que destacan la reciprocidad, es este *dar, recibir y devolver* lo que posibilita la generación de música y el sostenimiento de las bandas, a su vez poniéndose en funcionamiento una idealización del mundo, un modelo paradigmático que se vivencia y se



legítima a través de la acción colectiva. Una puesta en práctica del modo de vivir grande, bueno y bello.

Bibliografía

Bajtín, Mijail. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza.

Blacking, John. (1990). "Performance as a Way of Knowing. Practical Theory and the Theory of Practice in Venda Traditional Music-Making". En: *Atti del XIV Congresso della Societa Internazionale de Musicología*. Torino: EDT

Cortázar, Augusto. (1959). *Esquema del folklore*. Buenos Aires: Columba.

Geertz, Clifford. (1987 [1973]). *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.

Jacovella, Bruno. (1969). Advertencia preliminar. En: *Las canciones folklóricas de la Argentina*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.

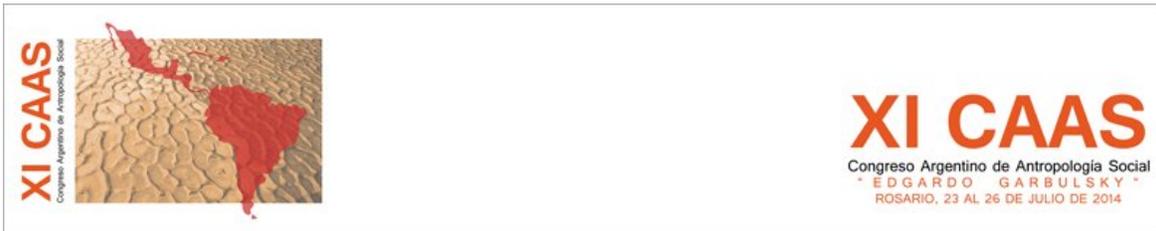
Mauss, Marcel. (2009 [1925]). *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Madrid: Katz.

Seeger, Anthony. (2004). *Why Suyã Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. University of Illinois Press.

Turino, Thomas. (1993). *Moving away from silence: music of the Peruvian altiplano and the experiment of urban migration*. Chicago: University of Chicago Press.

Turner, Victor. (1980 [1968]). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.

Turner, Victor. (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: Paj Publications.



Turner, Victor. (1992). *The Anthropology of Performance*. New York: Paj Publications.

Vega, Carlos. (1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Vega, M. Alejandra. (2011). "Repensando el Arte: performance y horizontalidad en las bandas de sikus de la Ciudad de Buenos Aires". En: XXVIII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Recife, Brasil, 6 al 11 de septiembre.

Vega, M. Alejandra. (2013). "De la ambivalencia a la bondad absoluta: las transformaciones de la Pachamama en los tiempos de la globalización". En: XVII Jornadas sobre Alternativas Religiosas da América Latina. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, 11 a 14 de noviembre.