

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Ciencias Antropológicas

Tesis de Licenciatura

**“Música, política y cosmovisión en las Bandas de
Sikuris de Buenos Aires”.**

Autor: Esteban Ariel Padin

Directora: Adil Podhajcer

Co-director: Hernán Morel

2016

Agradecimientos

A La Comunidad *Sikuris* del Arco Iris, por haberme ayudado, escuchado, enseñado pero sobre todo, hacerme sentir un igual.

A Laura, por iniciarme en este hermoso camino de músicas y saberes.

A Adil, por guiarme en este sinuoso camino antropológico. A Hernán, sus aportes me hicieron caminar con seguridad.

A Virginia, por el sostén cotidiano y sincero.

A mi familia, por haberme apoyado a lo largo de la carrera.

A Los *Sikuris* del Árbol, por compartir música, reflexiones y luchas.

Índice

Introducción	6
Capítulo I. Marco teórico	13
1.1 Primera parte. La política y lo político	14
1.1.2. Procesos de identificación: los pueblos originarios y la ciudad	18
1.1.3. Alteridades históricas, identidades políticas y contexto	21
1.2. Segunda Parte. Performance y ritual	26
1.2.1. Performance y <i>sikuris</i>	27
1.2.2. Las performances culturales	30
1.2.2.1. Delante de escena: performance cultural	31
1.2.2.2. Detrás de escena: ensayo	33
1.2.3. Communitas, Estructura y Familia	36
Capítulo II. Metodología	40
2.1. Metodología y política	42
2.2. El investigador-performer	43
2.3. ¿Por qué en CABA?	46
2.4. Elección de la agrupación y forma de acceso al campo	47
2.5. Formulación de registros	48
2.6. Presentación en el campo, interacción e involucramiento con los <i>sikuris</i>	49
2.7. Las entrevistas	50
Capítulo III. El <i>siku</i> en Buenos Aires	54
3.1. Inicio	54
3.2. Una historia de migraciones	55
3.2.1. Migración del NOA	57

3.2.2. Migración Boliviana.....	58
3.2.3. Migración Chilena.....	62
3.2.3. Migración Peruana.....	63
3.3. Antecedentes político-culturales.....	65
3.3.1. Agrupaciones musicales: Ollantay y Mitimaes.....	66
3.3.2. Agrupaciones indigenistas: AIRA y El Centro Kolla.....	71
3.4. 12 de octubre de 1992.....	74
Capítulo IV. <i>Siku-ris</i>: organización musical y concepción política.....	81
4.1. <i>Siku</i> : características generales.....	81
4.1.1. Variedades de <i>siku</i> y estilos musicales.....	85
4.1.2. Definición de <i>sikuri</i>	89
4.2. Campo <i>sikuri</i> porteño.....	93
4.2.1. Agrupaciones de CABA.....	94
4.2.2. Encuentros, movilizaciones sociales y ceremonias.....	97
Capítulo V. Comunidad <i>Sikuris</i> del Arco Iris.....	101
5.1. Origen y objetivos del grupo.....	101
5.2. Lugares de Ensayo: Corralón de Floresta, Facultad de Agronomía.....	105
5.3. Integrantes: “trayectorias socioculturales”	109
5.4. Organización y funcionamiento del grupo.....	114
5.4.1. Comunidad y Familia.....	115
5.4.2. Estructura y Jerarquía.....	121
5.4.3. Valores tradicionales.....	129
<i>Reciprocidad</i>	130
<i>Consenso</i>	132
5.5. Relación con organizaciones sociales: el caso de la Fundación Che pibe.....	132
5.6. Narrativas en torno a la política, el gobierno y el Estado.....	137

Capítulo VI. Los espacios de producción musical	141
6.1. Proceso de enseñanza-aprendizaje: el ensayo.....	141
6.2. Performance musical: La ronda.....	145
<i>Justificaciones en torno a la ronda</i>	145
<i>Communitas y estructura en la ronda</i>	148
<i>Narrativas de la experiencia</i>	149
<i>Performance y reflexividad</i>	152
6.3. Evento musical: Mathapi.....	153
Conclusiones	160
Bibliografía	166
Anexo	174

Introducción

En esta tesis, me propongo analizar la dimensión política de un conjunto que realiza música andina en la Ciudad de Buenos Aires (CABA). Considero necesario presentar una síntesis del camino recorrido para comprender las motivaciones que guiaron la investigación.

En el año 2006, participé en la localidad de Santos Tesei (partido Hurlingham, Provincia de Buenos Aires) de una agrupación de Candombe¹. Aunque sólo asistí a los ensayos por el lapso de unos meses, me atrajo la experiencia de complementarme con el *otro* para construir colectivamente la música. Me afectó participar de una práctica en donde la música y los sujetos, durante los momentos de ejecución, construían un “nosotros colectivo”.

A principios del año 2007, con el fin de aprender a tocar el charango², me inscribí en un taller municipal de “música andina” en Hurlingham. La profesora Laura³ enseña charango, *quena*⁴ y *siku*⁵ y explica cómo ejecutar diferentes géneros de música andina: *huaynos*, *taquiraris*, *tinkus* y *cuecas*. Enseña en grupos separados, primero a los *sikuris*⁶, luego a los quenistas y a los charanguistas. Después todos juntos, más guitarristas y percusionista, formábamos una “orquesta andina”. En dicho espacio, por primera vez, conocí a *sikuris* de agrupaciones de CABA. En el año 2010, me incorporé a “La Comunidad *Sikuris* Morón”, espacio a cargo de la misma persona que dicta el taller en Hurlingham. Las agrupaciones de Hurlingham y Morón coincidían en aspectos musicales y organizativos. Sin embargo, una amiga que ya formaba parte del grupo de Morón me contó que la comunidad ejecuta *sikureadas*⁷ y participa en festivales de grupos de *sikuris*. Con la intención de

¹ El candombe es una manifestación artística históricamente relacionada con los africanos traídos como esclavos y sus descendientes al Río de la Plata. En Buenos Aires, luego de 1930, pasó a ser una práctica musical marginal mientras que en Uruguay, sus afro-descendientes, un grupo cualitativamente más importante que en Argentina, siempre reivindicó el candombe como emblema de identidad étnica y símbolo nacional. Durante 1990, el candombe en la Ciudad de Buenos Aires tuvo el carácter de práctica emergente, actualizando valores y significados (López, 2006). El candombe se configura rítmicamente a través de la interacción de tres tipos de tambores de tradición afro-uruguaya: *chico*, *repique* y *piano*.

² Charango: instrumento de cuerda proveniente del altiplano boliviano. Está compuesto de diez cuerdas distribuidas en pares de cinco.

³ *Sikuri* y docente, participa del movimiento *sikuri* desde principios de los años '90. Desde entonces es guía musical de diferentes agrupaciones y es maestra de instrumentos andinos en centros culturales y escuelas municipales de música.

⁴ Quena: “flauta” de caña (también hay de hueso cerámica o PVC.) con boquilla en forma de “U” o “V”, teniendo entre 5 y 7 orificios

⁵ *Siku*: flauta de pan andina (Ver capítulo 4). El término *siku* es escrito en singular para remarcar el hecho de que ambos amarros (*ira* y *arca*) forman una unidad, son un mismo instrumento.

⁶ Por el momento basta definir al *sikuri* como la persona que ejecuta el *siku* (Ver capítulo 4, “Definición de *sikuri*”).

⁷ *Sikureadas*, según la profesora a cargo de la Comunidad *Sikuris* Morón, son temas en los que sólo se ejecuta, de forma colectiva, el *siku* e instrumentos de percusión (bombo, a veces redoblante). Los temas provienen de Jujuy, Salta, Bolivia y Perú, algunos poseen letras aunque se desconocen sus autores, probablemente por el carácter oral de sus expresiones. Esta es una de las tantas definiciones que podemos encontrar entre las diferentes agrupaciones de CABA. En el capítulo 4 describo otra definición de *sikureada*.

seguir aprehendiendo “lo andino”, me incorporé al grupo y, aunque seguí tocando el charango, lentamente comencé a ejecutar *siku* (por aquellos años obtuve mi primeras *cañas*⁸), a conocer formas de ejecución, tamaños y tipos de instrumento, géneros musicales, canciones y, finalmente, los valores de la cosmovisión andina.

En el año 2010, opté por realizar un trabajo etnográfico exploratorio para la materia “Metodologías y Técnicas de la Investigación de Campo”, dentro de la carrera de Antropología de la Facultad de Filosofía y Letras, perteneciente a la Universidad de Buenos Aires (UBA). Esta primera experiencia, significó un punto de inflexión en mis intereses, en donde convivían mi gusto personal por la música con mi formación de estudiante universitario. Para dicha materia, presenté un trabajo con el objetivo de analizar como una agrupación de *sikuris* dentro de un contexto urbano construye, en sus prácticas y discursos, una expresión musical comunitaria desde una formación grupal que es social, étnica, afectiva e ideológicamente heterogénea. El trabajo de campo consistió en participar de ensayos, entrevistar *sikuris* y acompañar al grupo durante sus presentaciones en distintos eventos. En el primer ensayo que participé, se produjo un intercambio de opiniones entre *sikuris*. Todavía recuerdo las frases que pronunció un miembro del grupo: “(...) *si nos hubieran pedido que toquemos la marcha peronista con los sikus yo le hubiera dicho que no... nosotros hacemos música originaria, cultura, no política*”. “*Cuando es por el espectáculo, somos cuarenta, pero cuando es por la lucha somos cinco o seis*”. A partir de entonces, empecé a preguntarme si las agrupaciones de *sikuris*, además de practicar la música, realizaban algún tipo de manifestación política y si acaso establecían niveles de importancia a una o a otra. La experiencia de campo me permitió establecer relaciones entre “la política” de las agrupaciones y una multiplicidad de prácticas y sentidos que se vinculaban con la identidad de los conjuntos, las trayectorias personales de los músicos, los objetivos del grupo, las formas de funcionamiento y los saberes tradicionales de los referentes, entre otros aspectos.

Las frases del *sikuri* plantean una serie de tensiones que son las que me interesa rastrear y problematizar en esta tesis. En primer lugar, ¿Qué valoraciones y cargas semánticas tiene la idea de política para los *sikuris*? ¿Qué identificaciones construyen para estar vinculados a la “cultura” y no a la “política”? ¿Qué tipo de relaciones se pueden establecer entre “lo político”, el instrumento, sus formas de ejecución, la cantidad de tocadores y las distintas formas de sociabilidad? Estas

⁸ Forma alternativa de llamar al *siku* entre los *sikuris* de la CABA.

preguntas se complejizan cuando –como en el ejemplo transcrito- se pueden sostener modos de “lucha” sin hacer “política”. Por ende: ¿Qué tipo y formas de “lucha” llevan a cabo los *sikuris* de CABA? Si no son políticas: ¿En qué términos son entendidas? Es así que las frases del *sikuri* expresan las múltiples configuraciones culturales sobre “lo político” que tienen las agrupaciones porteñas. Por ende, esta tesis describe y reflexiona, desde el método etnográfico, acerca de la trayectoria de una agrupación y sus múltiples formas de “hacer política” en la CABA.

A lo largo de mi formación como estudiante y en mis sucesivos trabajos de materias y seminarios, continué trabajando con agrupaciones de *sikuris* de CABA. Analizaba la dimensión política, sus “para qué”, “dónde” y “cuándo”. En diferentes experiencias de campo o en los momentos en que participaba en eventos de agrupaciones de *sikuris*, reaparecía siempre una frase, una melodía o alguna acción que me remitía a pensar que esta práctica musical tenía un carácter político.

Durante los años 2012 y 2013, amplié mis conocimientos sobre “la cosmovisión andina” así como mi destreza en la ejecución del *siku*. Participé con mayor regularidad en eventos y presentaciones de agrupaciones de *sikuris*, y en manifestaciones sociales donde las personas marchaban ejecutando el *siku*. Esto me permitió profundizar mis interrogantes sobre la dimensión política de los conjuntos porteños. Asimismo, fui conociendo a integrantes de diferentes grupos, conversando con ellos e informándome sobre las características de los conjuntos. De esta manera, comencé a elegir a una agrupación que me permitiera etnografiar la dimensión política. A mediados del año 2013, me puse en contacto con La Comunidad de *Sikuris* del Arco Iris (Arco Iris) y comencé a participar de sus ensayos, a registrar diferentes presentaciones en eventos y peñas y a conversar con sus integrantes.

La hipótesis planteada en esta investigación, producto de la articulación entre trabajo de campo y teoría, parte de la existencia de un vínculo –específico de CABA aunque no originado en ella- entre la práctica *sikuri*, la “lucha” y la política. Por consiguiente, plantea que la configuración política del grupo conforma su identidad en un medio urbano y en estrecha relación con las diversas maneras de apropiación y utilización de saberes y prácticas de los Andes Centrales⁹. En tal sentido, considero que la dimensión política –con sus múltiples configuraciones culturales-

⁹ Los Andes Centrales comprende el Noroeste de Argentina (NOA), el norte de Chile, la parte occidental de Bolivia y el sur de Perú.

posibilita un tipo de agenciamiento que puede producir transformaciones en las prácticas cotidianas de los *sikuris*.

En el capítulo 1, desarrollo los conceptos que serán centrales para analizar la configuración política de los integrantes de Arco Iris. En la primera parte, describo una serie de herramientas teóricas para analizar prácticas políticas de la agrupación. Asimismo, problematizo los procesos formativos por los cuales los *sikuris* se construyen en sujetos colectivos, estableciendo una etnicidad con determinadas características. Esta forma de etnicidad urbana es puesta en tensión a partir de dos tipos de subjetividades. Una es el producto de las trayectorias musicales y políticas de migrantes de los Andes Centrales. Subjetividad construida a partir de prácticas estatales relacionadas con la invisibilización de los pueblos originarios y la formulación de memorias y de producciones culturales no controladas por el Estado. La otra subjetividad, que vinculo con distintos fenómenos globales, es el producto de las correlaciones históricas entre identidad nacional boliviana y la folklorización que tuvo la música andina, del surgimiento de identidades políticas basadas en el indigenismo boliviano y de las nuevas posibilidades de comunicación y difusión que brindan las nuevas tecnologías.

En la segunda parte del capítulo planteo diversas perspectivas teóricas para abordar la dimensión política del grupo, enfocándome en las performances musicales en eventos y ensayos. Abordo la performance *sikuri* en tanto ritual de producción musical que genera tensiones y antagonismos a partir de jerarquías y roles. En este sentido, la performance se torna central para comprender la dimensión política del grupo. Además, indago en cómo genera transformaciones intersubjetivas de distinto grado de profundidad en la agrupación y en la vida de los *sikuris*. Describo los diversos espacios donde estas performances suceden, enfocándome en eventos públicos. Luego, examino los momentos de ensayo de la agrupación. Por último, analizo la idea de “comunidad” que sustenta el grupo. Las posiciones de los autores contribuyen a comprender la relación entre el concepto nativo de “comunidad” y una serie de valores, trayectorias y experiencias que la agrupación sostiene en torno al concepto de “familia”.

En el capítulo 2, destaco los principales aportes metodológicos para abordar la configuración política de la agrupación. Para ello, expongo cómo la Política, el Estado y el Gobierno no son abstracciones sino realidades concretas que los *sikuris* cotidianamente emplean, negocian y

resignifican. Por otro lado, problematizo mi doble condición de investigador y *performer*, produciéndose una tensión entre la cercanía, al formar parte de la ronda, y la distancia autoimpuesta. Asimismo, especifico la razón de mi elección del grupo, detallando las particularidades de la territorialidad porteña en el que las agrupaciones despliegan sus acciones. Desarrollo cómo se produjo mi cercanía con la agrupación y la cronología del trabajo de campo. Aquí describo la recepción de los músicos sobre mi presencia en el campo y el interés que despertaba la tarea antropológica. Para ello, hago referencia al involucramiento personal que tuve con los *sikuris* y las formas de participar en la agrupación. De este modo, explico la metodología utilizada para realizar las entrevistas, justifico la elección de los sujetos entrevistados, detallo sus trayectorias “socioculturales”, qué rol tienen dentro del grupo y en qué contexto se efectuaron las entrevistas. Por último, especifico la utilización de narrativas de *sikuris* de otros conjuntos, mis experiencias previas de trabajo de campo con otras agrupaciones, el material producido por los grupos y los artículos periodísticos provenientes de diarios y sitios web.

El capítulo 3 tiene como objetivo describir los antecedentes culturales, políticos y sociales que permitieron conformar las primeras agrupaciones de *sikuris* de CABA. Realizo una breve descripción de la migración proveniente del noroeste argentino (NOA), de Bolivia, de Chile y de Perú. Plasmó un cuadro general sobre las características y causas de la migración andina a CABA y destaco las trayectorias migratorias de los referentes principales de Arco Iris. De manera de reconstruir los procesos de conformación de los grupos en la ciudad, describo sus antecedentes más próximos, como son los grupos de música andina y criolla que se desarrollaron en CABA a fines de los '70 y principios de los '80 y las agrupaciones indigenistas. Desarrollo sus características enfocándome en los vínculos y relaciones con músicos migrantes y agrupaciones de *sikuris*. Por último, rastreo históricamente y analizo los eventos realizados para el Quinto Centenario del Genocidio Americano, entre los cuales rescato aquellos organizados por el Estado y por diferentes agrupaciones, sus características y los relatos de los sujetos que allí estuvieron.

El capítulo 4 comienza con la descripción del *siku*, sus diferentes cortes¹⁰, las diversas variedades, formas de ejecución, la música que se ejecuta y los instrumentos percutivos que acompañan la formación de “la ronda”¹¹. Desarrollo aspectos de la cosmología andina que se

¹⁰ Utilizo indistintamente las palabras voces, cortes y tamaños para referirme a los *siku* que forma la tropa: *chuli*, *malta* y *zanka*.

¹¹ La ronda es la forma genérica de denominar a los momentos de ejecución musical (Ver capítulo 6)

relacionan con los instrumentos y sus formas de ejecución. El simbolismo asociado al *siku*, constituye los modos de producción del grupo (su organización y funcionamiento) donde se definen las discusiones ideológico-políticas. Prosigo definiendo el concepto de *sikuri* y analizando los sentidos que tienen para los integrantes de la agrupación. En las narrativas de los sujetos consultados, el ser *sikuri* aparece asociado a un imaginario utópico andino (Podhajcer, 2011a) y a la configuración política del grupo. Luego, describo el campo *sikuri* en CABA, que se configura a través de las relaciones inter-*sikuris* y de las diversas acciones y espacios que los grupos comparten y disputan. En pocos años, surgen nuevos grupos, otros desaparecen o se fusionan con otros ya existentes, generando que la cuantificación y caracterización de las agrupaciones sea una tarea compleja. Por ende, realizo una clasificación de los grupos porteños a partir de sus trayectorias artísticas. Por último, detallo el calendario anual del campo *sikuri* porteño con sus múltiples encuentros, movilizaciones, ceremonias y situaciones que permiten fortalecer canales de diálogo, visibilizar “luchas” y actualizar antiguas disputas.

En el capítulo 5 analizo a la Comunidad de *Sikuris* del Arco Iris. Describo cómo se conforma el grupo y sus objetivos iniciales, asociados a valores de la cosmología andina y a distintos posicionamientos ideológicos e identitarios. En estos apartados, indago en las trayectorias personales de “militancia” de los referentes de la agrupación, para ver cómo intervienen en la configuración política de la agrupación. El grupo comienza ensayando en la casa de uno de los referentes y luego, se traslada a un espacio público donde se realizan distintas actividades culturales. La descripción de los espacios, se vuelve central para entender las relaciones comunitarias del grupo y la producción de una identidad colectiva atravesada por la utilización y “defensa” de su actual lugar de ensayo.

El capítulo prosigue caracterizando las “trayectorias socioculturales” de sus integrantes. Describir el tipo de población que compone la agrupación, posibilita analizar el funcionamiento y organización del grupo a partir de los sentidos de “ser comunidad” en una ciudad, y de las prácticas y valores que condensa. Sus formas de funcionamiento y socialización están atravesadas por una serie de valores de la cosmología andina. Los sujetos se organizan a partir de una disciplina musical que combina aspectos heredados/implantados, provenientes de una jerarquía social comunitaria. La agrupación se organiza teniendo en cuenta la voz de sus referentes y según roles, traducidos en puestos que se ejecutan con distintos grados de formalidad. El análisis de los

mismos permite precisar los mecanismos de participación de los *sikuris* en la toma de decisiones sobre distintos temas, principalmente a través de la modalidad de asamblea. Por último, analizo los contactos y los vínculos con diferentes agrupaciones políticas, culturales y musicales. Aquí es central, las trayectorias de “militancia” política e indigenista de los referentes de la agrupación así como también, las concepciones que los integrantes tienen sobre “la cultura” y su relación con “la política”. Estos sentidos permiten analizar las construcciones identitarias de los sujetos y la agrupación. El análisis de la configuración política del grupo se complejiza a partir de las narrativas de los sujetos en torno a la política, el Estado y el gobierno. Las mismas, se asocian con el tipo de etnicidad que se construye en y desde CABA, con la identidad política que encierra para los sujetos el “ser *sikuri*” y con el vínculo que entablan con distintos agentes y situaciones relacionadas con el Estado.

En el capítulo 6, me detengo en el análisis de los distintos espacios de producción musical. Describo el proceso de enseñanza y aprendizaje conocido como “ensayo” entre los *sikuris*, en donde busco remarcar el tipo de transmisión oral como una tendencia habitual y como parte de la construcción política de los grupos, no sólo de Arco Iris. En este capítulo, desarrollo un apartado para analizar los momentos en los que los *sikuris* ejecutan sus melodías. La ronda se vuelve central en la configuración política del grupo porque en y a través de ella, los sujetos aprenden formas de interacción, valores y prácticas “distintas”. Describo las jerarquías de la ronda, los roles que la atraviesan, la simbología asociada a ella y las narrativas sobre la empatía que produce en los músicos, para comprender porque se vuelve constitutiva de la identidad del grupo. Finalmente, analizo la presentación de la agrupación en el Mathapi Apthapi Tinku (Mathapi), uno de los eventos más importantes para los conjuntos de CABA, a partir del concepto de *performance cultural*.

Capítulo 1. Marco teórico

Este capítulo tiene como objetivo desarrollar los conceptos centrales de mi investigación sobre la configuración política de la Comunidad *Sikuris* del Arco Iris. El marco teórico tiene dos secciones. En la primera, despliego una serie de herramientas analíticas para problematizar la categoría de “político” en los procesos identitarios, las prácticas y los posicionamientos de los *sikuris*. En la segunda parte, planteo diversas perspectivas teóricas para abordar la dimensión política del grupo a través de las performances musicales.

En el primer apartado, desarrollo los aportes teóricos de Laclau y Mouffe (1987) y Mouffe (2011) para analizar los vínculos entre “la política” y las prácticas de los *sikuris*. Para ello, utilizo con fines analíticos la diferencia que Mouffe establece entre “la política” y “lo político”. Estos conceptos me permiten problematizar las prácticas de la agrupación y los procesos identitarios en los que participa.

En un segundo apartado me propongo abordar, a partir de Briones (1998), los procesos formativos por los cuales los *sikuris* se construyen como sujetos colectivos estableciendo una etnicidad con determinadas características. La construcción de este *otro aborígen* va a estar mediada por prácticas de marcación y desmarcación estatal, por acciones ubicadas por “fuera” del Estado y por las trayectorias socioculturales de los músicos y referentes de la agrupación.

En un tercer apartado reflexiono sobre esta etnicidad urbana a partir de los aportes de Segato (2007) quien plantea dos tipos de subjetividades: una heredada del mundo colonial y de las diferentes historias y trayectorias nacionales y otra subjetividad macro, producto de distintos fenómenos globales. Así, analizo las tensiones entre ambos tipo de subjetividad según los diferentes contextos y los aspectos de la agrupación.

En la segunda parte del capítulo desarrollo un conjunto de conceptos teóricos para comprender la configuración política de la agrupación. En primer lugar, relaciono los conceptos de ritual y performance a través de las diferentes prácticas que los músicos realizan y que se relacionan con costumbres y tradiciones “originarias”; principalmente de los Andes Centrales. Abordo la performance *sikuri* en tanto ritual de producción musical que genera tensiones y antagonismos a

partir de jerarquías y roles. En este sentido es que la performance se torna central para comprender la dimensión política del grupo. Sostengo que la performance genera múltiples identificaciones. Para eso analizo cómo la performance puede producir transformaciones intersubjetivas de distinto grado de profundidad en la agrupación y en la vida de los *sikuris*. Estos temas serán abordados a partir de los aportes de Citro (2011a), Podhajcer (2015), Schechner (2000) y Turner (1988).

Analizo, a través del concepto de *Performance Cultural* de Milton Singer (1972, en Bauman 2006), las performances de la agrupación en eventos públicos. En segundo lugar, voy a problematizar los momentos de ensayo de la agrupación recurriendo a las ideas de Schechner (2000). Las performances de la agrupación en eventos públicos y ensayos presentan distintos objetivos y las relaciones intersubjetivas varían, así como las concepciones valorativas e ideológicas.

Por último, y en estrecha relación con las performances musicales de los *sikuris*, utilizo conceptos de Turner (1988) y Grimson (1999) para analizar la idea de “comunidad” que sustenta el grupo. Las posiciones de los autores sirven para relacionar la idea de comunidad con una serie de valores, trayectorias y experiencias que la agrupación sostiene en torno al concepto de “familia”.

Primera parte

La política y lo político

En este apartado exploro algunos de los posicionamientos que Chantal Mouffe desarrolla en su libro *En torno a lo político*. Para comprender la tradición teórica de la autora y desarrollar nociones centrales para esta tesis, repongo conceptos desplegados en *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia* escrito en 1985 junto a Ernesto Laclau. La obra fue escrita en respuesta a una serie de cuestionamientos, de politólogos y filósofos políticos, inspirados en las nuevas luchas y movimientos sociales que surgen a finales de los '80. Levantamientos de minorías nacionales, re-emergencias étnicas, nuevos movimientos de género y luchas ecológicas han producido, para Laclau y Mouffe, la extensión de la conflictividad social a nuevos terrenos no tenidos en cuenta por los intelectuales. Los autores analizan la imposibilidad de comprensión de estos nuevos movimientos por parte del campo liberal, que los ven en términos de crisis de gobernabilidad. Laclau y Mouffe también cuestionan los discursos clásicos de

la izquierda que han entrado en conflicto, porque la idea de cambio social ya no puede ser entendida únicamente en términos clasistas: *“Es decir, la idea de que la clase obrera representa el agente privilegiado en el que reside el impulso fundamental del cambio social”* (Laclau y Mouffe, 1987: 200). Estos autores cuestionan los marcos tradicionales sobre los estudios políticos para ampliar la mirada sobre los procesos políticos y los actores que intervienen en ellos. Laclau y Mouffe señalan que para entender las nuevas prácticas políticas hay que ver los procesos de marcación social en términos plurales sobre todo étnicos y de género, entre otros.

Los autores postulan que la radicalización de la democracia tiene como efecto la politización de las relaciones sociales y un desplazamiento de los límites entre lo público y lo privado. Explican que debido a las nuevas luchas y movimientos sociales, la constitución de *lo político* en único espacio carece de sentido y en su lugar aparecen sujetos configurando nuevos y diferentes espacios, más allá de los tradicionales. En este sentido, las prácticas políticas no sólo están en la fábrica, el sindicato o la unidad básica sino que empiezan analizarse como espacios políticos las agrupaciones religiosas, culturales y artísticas.

La pluralidad y diversificación de los espacios políticos, según los autores, pone en tensión la noción de “sujeto”, afirmando que *“estamos, pues, enfrentados a la emergencia de un pluralismo de los sujetos, cuyas formas de constitución y diversidad sólo es posible pensar si se deja atrás la categoría de «sujeto» como esencia unificada y unificante”*. (Laclau y Mouffe, 1985:205). Es necesario comprender que la constitución identitaria de los sujetos no depende primordialmente del concepto de clase.

Destaco los posicionamientos de Laclau y Mouffe porque me permiten plantear los siguientes interrogantes: ¿Qué tipo de relación establece la agrupación con diferentes luchas democráticas? ¿Las mismas son constitutivas de la cotidianeidad del grupo? ¿Cómo? ¿De qué forma las luchas ecológicas o las re-emergencias étnicas, entre otras, se expresan en las relaciones sociales que entablan los *sikuris*?

Mouffe *En torno a lo político*¹² establece una diferencia entre *la política* y *lo político*. Utilizo estas categorías como herramientas analíticas para problematizar las prácticas de los *sikuris* y los

¹² La autora discute con una serie de teóricos que desarrollan una visión de política democrática donde las diferencias se plantean en términos morales, a través de soluciones racionales. Mouffe critica estas visiones anti-políticas argumentando que no reconocen el carácter conflictivo de lo político. La autora propone una visión agonística de la política, en la cual a través de procedimientos democráticos, se pueden confrontar diferentes tipos de proyectos políticos hegemónicos.

procesos identitarios en los que participan, y que les permiten instituirse como colectivo. La lucha política reside en la construcción de una identidad social. Mouffe (2011) describe dos niveles de la política: óntico y ontológico. El primero está comprendido por el conjunto de prácticas y discursos que los *sikuris* relacionan convencionalmente con política partidaria, manifestaciones socioculturales, ideologías y “luchas” de movimientos sociales. El segundo nivel no está directamente relacionado con las prácticas y discursos que comúnmente se denominan “políticas”¹³. El plano ontológico de la política se define por el modo en que los Arco Iris, a través de valores y sentidos diversos, se instituyen cotidianamente como grupo; como comunidad dentro de la sociedad de la CABA. Propongo abordar la relación que la autora establece entre el plano óntico y “la política”, y el ontológico y “lo político”. Mouffe define a “la política” como “*el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político*” (2011:16). La autora entiende “lo político” como la dimensión de antagonismo que constituye la base de las sociedades humanas (Mouffe, 2011).

Utilizo la categoría de lo político para analizar la posición identitaria de los *sikuris*. Los integrantes de Arcos Iris, al realizar una asamblea o ejecutar sus músicas se posicionan identitariamente, generando un *nosotros/ellos* (intra e/o inter-agrupación). Así como toda identidad colectiva es dinámica y heterogénea en cuanto a la composición etaria, étnica y de clase, también lo es en sus posicionamientos ideológicos y culturales. Las posiciones identitarias de la agrupación son el producto de disputas y negociaciones (esto se observa con mayor claridad en los ensayos musicales y en las charlas cotidianas con los *sikuris*), surgiendo diversos puntos de vista y conflictos sobre cómo organizar un evento o ejecutar determinado género musical. En esa conflictividad problematizo la configuración política del grupo¹⁴.

Propongo retomar la definición de lo político a partir del concepto de identidad. Dicho concepto se basa en el reconocimiento de la diferencia con un *otro*; esa diferencia es relacional, contextual e histórica. Construir y marcar esa diferencia, es la precondition para la existencia de

¹³ Entre ellas incluye la actividad de los partidos políticos, las organizaciones sociales y sindicales, marchas y manifestaciones sociales.

¹⁴ Analizo lo político como nivel ontológico en situaciones, representaciones y prácticas que transcurren por fuera de la conflictividad que se menciona, a saber tratos inclusivos entre *sikuris* o formas de organización definidas como horizontales por los propios sujetos.

una determinada identidad. Al comprender que siempre hay un *otro*, es factible entender que el antagonismo está presente en las relaciones sociales.

La definición de Mouffe de la política (plano óntico) posibilita analizar la dimensión política de la comunidad a través de aquellos aspectos que determinan un *orden* y una *organización* de las relaciones sociales dentro y fuera del grupo. Es decir, prácticas que convencionalmente se asocian a la política democrática de Occidente. Por ejemplo, las asambleas que los *sikuris* realizan o la distribución de las tareas en cargos renovables, elegidos mediante el voto. Las herramientas analíticas de la autora permiten plantear los siguientes interrogantes: ¿De qué forma las ofrendas realizadas a la *Pachamama* y la realización del *Inty Raymi*, o la ejecución de música y danza en eventos públicos, posibilitan “organizar” las relaciones sociales al interior del grupo? ¿Cómo se configuran en elementos constitutivos de la dimensión política de la agrupación?

Las definiciones de “lo político” y “la política” me permiten analizar la dimensión política de la agrupación a partir de múltiples actividades sociales, entre ellas la performance *sikuri*. En ese sentido, considero a la performance *sikuri* una expresión estético-artística musical y simbólico-musical, en donde los distintos posicionamientos sociales no son sólo aspectos sino parte constitutiva de la misma.

Desde la perspectiva de Mouffe la acción política se relaciona con la posibilidad de identificarse con una identidad colectiva. Es decir, establecer un *nosotros* y un *ellos*. La autora dice: “*Para actuar políticamente, las personas necesitan ser capaces de identificarse con una identidad colectiva que les brinde una idea de sí mismas que puedan valorizar. El discurso político debe ofrecer no sólo políticas, sino también identidades que puedan ayudar a las personas a dar sentido a lo que están experimentando y, a la vez, esperanza en el futuro*” (Mouffe, 2011:32). La Comunidad de *Sikuris* del Arco Iris les brinda a sus miembros un marco de referencia y acción desde el cual dan sentido a sus experiencias cotidianas. No es casual que los integrantes de Arco Iris, como otras tantas agrupaciones de la CABA, se piensen a sí mismos como “comunidad”. Esto destaca una identificación común con un conjunto de saberes, músicas y prácticas que generan sentidos de pertenencia y que contribuyen a la configuración de una subjetividad anclada en tiempos y espacios compartidos.

Procesos de identificación: los pueblos originarios y la ciudad.

Los procesos de identificación que atraviesan a los *sikuris* tienen que ser analizados teniendo en cuenta las especificidades del medio urbano en el que los sujetos despliegan sus acciones, y un conjunto de prácticas y representaciones vinculadas con los pueblos originarios en general y las comunidades andinas en particular. Por ende, a través de los aportes teóricos de diversos autores, se va a indagar en los procesos de marcación sociológica en la que los *sikuris* participan y se ven implicados.

En su libro *La Alteridad del "Cuarto Mundo"*, Claudia Briones describe los principales lineamientos de los denominados estudios étnicos y raciales. La autora también desarrolla el concepto de aboriginalidad: una forma peculiar de etnicidad. Para Briones, este concepto es central pero establece la siguiente aclaración: "(...) *interesa menos establecer si la aboriginalidad circunscribe "grupos étnicos" o "grupos raciales" que analizar cómo se han ido cincelandando históricamente los contornos de ciertos colectivos sociales en base a la combinación de marcas selectiva y complejamente biologizadas y/o culturalizadas. De allí la importancia de que nuestros análisis de caso conjuguen aportes de los estudios étnicos y raciales*" (Briones, 1998:20). Esta tesis va a retomar posturas de los estudios étnicos, raciales y el concepto de aboriginalidad para comprender las relaciones, prácticas y representaciones por las cuales La Comunidad *Sikuris* del Arco Iris se construye como sujeto colectivo.

Es pertinente aclarar que *aborigen, pueblos originarios* u otra forma de definir y diferenciar sociológicamente a un determinado colectivo no depende de cualidades inherentes a los grupos sino que son construcciones sociohistóricas. Por ende, hay que resaltar, como enfatiza Briones (1998), que las adscripciones de "raza" o "etnicidad" dependen principalmente de prácticas sociales siempre asimétricas. Dichas prácticas provienen de las estructuras, sujetos e instituciones más disímiles. Lo que históricamente se conoce como "pueblos originarios", variando a través del tiempo y los contextos, fue el producto y el efecto de prácticas estatales. En América, cada Estado-Nación tuvo un tratamiento ideológico-político distinto hacia la causa indígena. Esto se tradujo en distintas políticas de inclusión y exclusión de las poblaciones originarias.

La categoría de "pueblos originarios" me permite analizar la relación que los *sikuris* establecen con dicho concepto, recurriendo a los aspectos biologizantes/raciales como a los étnicos/culturales. La autora señala que la "raza" es una construcción social que inscribe en el

cuerpo la diferencia de manera permanente y específica (Briones, 1998). En las agrupaciones de *sikuris* el fenotipo es constitutivo, al punto de determinar los discursos, las prácticas de los sujetos y las relaciones interpersonales y sociales. Así, ser “originario” o tener descendencia, es un factor de poder. Es decir, que no es lo mismo ser “blanco y porteño” que ser “aymara y boliviano” o “coya y jujeño”. No reconocer esta situación es realizar un análisis incompleto de la situación. Tampoco puedo generalizar porque las diferencias fenotípicas son elaboradas, reconocidas y tratadas de forma diferencial por cada agrupación, dependiendo de su composición etaria, étnica y de clase.

Para comprender y complejizar la identificación que la agrupación establece con los pueblos originarios utilizo las palabras de Briones: “(...) *la etnicidad se presenta entonces como proceso de construcción o invención que, en todo caso, incorpora, adapta y amplifica solidaridades comunales preexistentes, atributos culturales y memorias históricas, es decir, ‘un proceso anclado en las experiencias sociales y en el contexto de vida real’ a lo largo del cual los límites deben ser repetidamente negociados y los símbolos expresivos reiteradamente reinterpretados*” (1998: 62). La etnicidad de los *sikuris* de la CABA es, en parte, una construcción/invención que toma principalmente de los Andes Centrales factores culturales: solidaridades comunales preexistentes, memorias históricas, atributos culturales (música, rituales y otros). Se habla de invención o construcción porque, por poner un caso, el “tiempo de los ancestros” que se nombra y se relaciona con prácticas y músicas se constituye en pasado a través de narrativas que se producen y reelaboran en el presente en la CABA.

Es importante analizar las formas que tienen los miembros de Arco Iris para delimitar los símbolos y valores que van a expresar la identificación con lo originario, cuyos límites son cotidianamente reelaborados. En la construcción de este *otro indígena* la música es central. Como remarca Podhajcer “*la etnicización de las prácticas musicales les permite a los músicos transformar sus relaciones sociales e incluso su modo de representarse ante la sociedad (...)*” (2011a: 286). Aunque estos símbolos provengan principalmente de los Andes Centrales, la identificación con la forma de ser y de vivir de los pueblos originarios se alimenta de tradiciones múltiples y toma las experiencias de comunidades de otras geografías. Este *otro* aborigen, con el cual los miembros de Arco Iris y otras agrupaciones se identifican, también se conforma y unifica en torno a un conjunto de demandas político-sociales que se relacionan con el respeto de los derechos, territorios y

formas de vivir de los pueblos originarios y en la que los *sikuris* participan activamente. Esta situación es factible de comprender a partir de la noción de aboriginalidad, propuesta por Briones. Esta tiene su génesis en el estudio antropológico de diversos procesos culturales que las poblaciones nativas australianas iban desarrollando en la esfera pública durante la década de 1970. Es así que se van uniendo diversos grupos en torno a demandas compartidas, generándose un movimiento pan-aborigen con una identidad común que borraba diferencias geográficas, culturales e históricas (Briones, 1998).

Describo el origen de la aboriginalidad para analizar la circulación entre los *sikuris* de la CABA de una identidad étnica que atraviesa distintas “identificaciones tribales”. En este sentido la aboriginalidad me permite comprender cómo los *sikuris* de orígenes diversos (*quechuas, aymaras, omaguacas* o *guaraníes*) definen y delimitan, en y desde la ciudad de Buenos Aires, una identidad genérica: “los pueblos originarios”.

Con anterioridad manifesté que la definición de “pueblos originarios” es el producto y efecto de prácticas de marcación y demarcación estatal. Sin embargo, hay que estar atentos que *“el hacer de la etnicidad un efecto preponderantemente del estado (...) minimiza al extremo la consideración de los procesos de producción cultural que, aun yendo de la mano de diversas políticas estatales, no dependen obviamente solo de ellas. En este sentido es imperioso destacar que buena parte de la fuerza de su producción de la alteridad, radica en que la misma tiene lugar en muchos más ritos que los controlados por el estado”* (Briones, 1998: 96). Rituales y acciones que la agrupación realiza cotidianamente se piensan, por los propios sujetos, como contrarios a la lógica y práctica estatal. Esto responde a muchos factores, sin embargo voy explorar una respuesta a partir del siguiente interrogante: *“¿Cómo podrían (...) reconocerse en un Estado y en una historia política en que nunca se legisló definitivamente a su favor y donde jamás tuvo lugar una vigilancia que tuviera por objeto proteger sus intereses?”*¹⁵ (Segato, 2007:154).

¹⁵ La pregunta fue formulada para la población afro-brasileña pero me parecía representativa de los discursos de varios *sikuris*, sobre todo de aquellos que se auto-identifican como originarios.

Alteridades históricas, identidades políticas y contexto

Los miembros de Arco Iris y de otras agrupaciones de la CABA se identifican colectivamente con un *otro originario*. Este tipo de etnicidad necesita ser analizada en el intersticio de identidades micro (históricamente configuradas) e identidades macro (producidas globalmente). Por ende, en línea con los planteos que buscan teorizar los procesos formativos de los grupos sociales, utilizo los aportes de Rita Segato para complejizar el análisis de la dimensión política de los Arco Iris.

Empleo dos conceptos que Segato desarrolla en su libro *La Nación y sus Otros: alteridades históricas e identidades políticas*. Estos conceptos hacen referencia a dos formas de producir subjetividad. Esta última la defino en relación a modos de percibir, sentir, pensar, decir y desear que motivan la acción de los *sikuris*. La subjetividad también incluye a los productos culturales, sociales y simbólicos que organizan, modelan y generan las formas de percepción, pensamiento y sentimiento.

Las identidades políticas tienen un carácter transnacional y responden a fenómenos de globalización (agencias internacionales, ONG, etc.) que surgieron en las últimas décadas, como así también a los cambios político-sociales que se produjeron en Latinoamérica en los últimos 20 años. Segato define alteridades históricas de la siguiente manera: “*Llamo alteridades históricas a aquellas que se fueron formando a lo largo de las historias nacionales y cuyas formas de interrelación son idiosincráticas de esa historia. Son “otros” resultantes de formas de subjetivación a partir de interacciones a través de fronteras interiores, inicialmente en el mundo colonial y luego en el contexto demarcado por los estados nacionales*” (2007: 62). Se van a utilizar ambos conceptos porque la dimensión política de Arco Iris se construye a través de, y en los límites de ambas formas de subjetivación.

En nuestro caso la alteridad histórica, va a responder a los modos de sentir, pensar, desear y percibir que tienen los *sikuris* (no todos de igual forma e intensidad) para afrontar su vida diaria. Esta subjetividad es heredera del mundo colonial y pre-colonial, siendo el producto de múltiples historias y trayectorias de migrantes de los Andes Centrales. La alteridad histórica es el producto de la internalización de diversas experiencias y campos hegemónicos y contra-hegemónicos. Es decir, la internalización de discursos y prácticas estatales relacionadas con el negamiento e invisibilización de los pueblos originarios como también, la formulación de memorias y acciones críticas que son el resultado de producciones culturales no controladas por el Estado.

Las identidades políticas son formas de subjetivación derivadas de fenómenos globales. La noción de contexto es fundamental para entender esta forma de subjetividad. Los múltiples contextos que aquí intervienen pueden ser analizados como una serie de anillos concéntricos que se afectan mutuamente. También hay que analizar las vías que atraviesan los diferentes anillos y cómo estos se articulan (Turino 1990). Es así que, para entender las identificaciones que la agrupación produce y utiliza contextualizo brevemente las transformaciones que surgen en el proceso de producción musical, principalmente de origen boliviano. Dicha situación responde a que Nelson¹⁶, guía musical de la agrupación, es boliviano y se encarga de la elección del repertorio musical.

Es importante recordar que el folklore, en tanto conjunto de saberes tradicionales, ha sido fundamental para la construcción e impulso de identidades, locales, provinciales y nacionales. La consolidación de los valores nacionales en Argentina y en otros países latinoamericanos fue parte de un proyecto hegemónico de homogeneidad social que consistía en resaltar sujetos, prácticas y valores e invisibilizar a determinados grupos sociales. Autores como Blache (1990) o Prieto (1988) dan cuenta de las correlaciones históricas y disputas ideológicas entre identidad nacional y folklore. Los autores describen cómo la figura del gaucho se transforma en emblema nacional argentino, previa “desaparición” de su modo de vida. En cuanto a Bolivia es necesario señalar las correlaciones históricas entre identidades nacionales y folklore para describir el proceso de folklorización que tuvo la música andina boliviana. Dentro de ese proceso, entre las décadas de 1930 y 1960, se homologó lo indígena y lo andino. Los datos que aquí destaco van a retomarse para entender la presencia y continuidad de ciertas prácticas y representaciones en los *sikuris* de CABA.

En el periodo de post Guerra del Chaco (1932-1935), Bolivia atraviesa un nuevo proceso de nacionalización caracterizado por una visión de mayor igualdad¹⁷ donde el indio sería el sujeto que posibilitaría salvar y redimir a la nación (Rivera Cusicanqui, 1984; Zavaleta Mercado, 2009; Podhajcer, 2011b). Estas representaciones cambiaron la percepción de las comunidades indígenas

¹⁶ Nelson es migrante boliviano. Desde 1980 participa ejecutando *siku* y quena en diferentes grupos que hacen música de Bolivia, Perú, Ecuador y Argentina. Además, es un referente de la música *sikuri* y el guía musical de otras agrupaciones. En el capítulo 3 profundizo la trayectoria sociocultural de Nelson.

¹⁷ La Guerra del Chaco (Rivera Cusicanqui, 1984 y Zavaleta mercado, 2009) tuvo un efecto “nacionalizador” sobre parte de la población boliviana debido a que en las trincheras se ponían en contacto criollos, blancos e indios de todas las regiones del país. La guerra alimentó una conciencia respecto de los problemas no resueltos del país. Además, sectores de las capas medias urbanas fueron construyendo una conciencia social e indigenista.

lo que llevaría, entre otros factores¹⁸, al Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) al poder de la mano de Víctor Paz Estenssoro. Sin embargo, durante su primera presidencia (1952-1956), las elites bolivianas seguían viendo al indio como un límite en el intento de formular un discurso nacional homogéneo y civilizado. Las elites no consideraban al indio como sujeto político; se tenía que convertir en “ciudadano” o desaparecer. Por ende, resolvieron limitar el acceso al poder a un pequeño grupo de letrados criollos. La sociedad oligárquica seguía considerando al indio como un sujeto en decadencia incapaz de progresar y a sus músicas y danzas “primitivas”. Esta visión definía a la zona serrana como un espacio con características negativas; el último escalón de la sociedad boliviana. Vale aclarar que las representaciones del “problema indio” eran vistas bajo el ideal mestizo, proyecto intelectual-político sobre el cual se fueron formando los Estados Nacionales de América Latina. El mestizaje fue una herramienta ideológica que las elites utilizaron para construir un tipo de población inclusiva de los indígenas quienes de esta manera podrían “salir” del supuesto atraso que los caracterizaba (De la Cadena, 2008).

En la década del 50’, el folklore andino-boliviano se expande y consolida a través del trabajo académico de los departamentos de folklore bolivianos que se encargaron de promover la interpretación de “melodías¹⁹ antiguas”, evitando que se mezcle la música criolla y la indígena. Sin embargo, algunos géneros musicales mestizos se esencializaron y se presentaron como “música de los antiguos”. Los músicos urbanos creaban melodías andinas apropiándose de distintas tradiciones y géneros. Es en este periodo que surgen en los barrios marginales de la Paz diferentes agrupaciones de *sikuris* compuestas en su mayoría por obreros, canillitas, etc. Se fue produciendo una homogeneización²⁰ (objetivo político del MNR) en torno a la imagen del indígena y sus prácticas culturales, donde lo andino representaba la visión hegemónica. Podhajcer describe que “lo indígena” era sinónimo de los Andes y el *siku*, “(...) aunque las regiones andinas contemplan otros instrumentos musicales y danzas y que las regiones de la costa y la selva tengan otras y distintas tradiciones. El “macizo andino” representó el paisaje idealizado de la identidad nacional

¹⁸Zavaleta Mercado (2009) explica como el MNR, en la década de 1940, pudo postular de la forma más eficaz la revolución democrática. Su eficacia se demostró en su doble capacidad de pactar a la vez con los sectores nacionalistas del ejército y con la clase obrera.

¹⁹ Establezco como sinónimo de melodía: canción y tema musical.

²⁰ La homogeneización cultural del MNR fracasó porque los dirigentes seguían compartiendo, con la vieja casta, ciertos puntos de vista en relación con el campesino/indio. En ese sentido las propuestas de comuneros que tendían a reforzar identidades étnicas nunca iban a ser tomadas en cuenta por un proyecto político que buscaba que el indio se transforme en ciudadano con el mestizaje, la educación y la migración a los centros urbanos. La ciudadanía del indio se reconvertirá hacia antiguas formas de discriminación y dominación colonial (Rivera Cusicanqui, 1984).

(...)” (2011b:5). Este proceso termina internacionalizando la música *sikuri* y sus danzas. El contexto descripto permite comprender la sinonimia entre cultura nacional boliviana y la práctica *sikuri* de las agrupaciones de la CABA.

Si bien no me detendré en el contexto migratorio, vale mencionar que durante las primeras décadas del siglo XX se produjeron migraciones, en Bolivia y Perú, desde las serranías hacia las zonas de mayor concentración urbana. Estos procesos impulsaron canales de comunicación y socialización entre la sierra y las ciudades, así como una re-significación de sus prácticas culturales, entre ellas la ejecución del *siku*. Posteriormente, iniciada la década del 70’, la inestabilidad del contexto económico y político generado por la implementación de gobiernos neoliberales en ambos países, provocó el arribo de migrantes andinos a la Argentina; en un inicio bolivianos y en las últimas décadas, peruanos²¹.

Las identidades políticas intervienen en la producción de las subjetividades de los *sikuris* configurando la dimensión política de la agrupación. El indigenismo es una de las identidades políticas que los miembros de Arco Iris utilizan y re-significan. Por ende, es necesario relevar algunos datos sobre el indigenismo, especialmente en Bolivia. Durante la década del 50’ surge el indigenismo boliviano²² generando visiones esencialistas del indio como del mestizo. En las mismas no había situaciones intermedias: unos eran dominados y otros dominantes o viceversa (Podhajcer, 2011b). De este modo, desde la década del 70’, se fueron conformando organizaciones políticas indígenas en diferentes países latinoamericanos– en Bolivia surge el movimiento *Katarista*²³ – invadiendo la esfera pública y política para reclamar que se incluya al “indio” como ciudadano y sujeto de derechos. En los años ochenta estos movimientos y nuevas organizaciones, llamaban la atención sobre las singularidades étnicas invisibilizadas en los diferentes países. Es así que impusieron un nuevo vocabulario con el objetivo de romper la homogeneidad y visibilizar la diversidad étnica al interior de los estados-nación; surgieron palabras

²¹ Se profundizará sobre el tema en el capítulo 3.

²² El indigenismo boliviano (como ideología y acción) está enmarcado dentro de un proceso que, según el investigador, tiene múltiples antecedentes históricos y sociales. Algunos autores toman como antecedente del indigenismo la rebelión de Tupaq Katari de 1781, pasando por las discusiones ideológicas de principio del siglo XX sobre el “problema indio” entre Alcides Arguedas y Franz Tamayo (Rivera Cusicanqui, 2007; Victoriano, 1992)

²³El movimiento katarista surge por la combinación de múltiples factores: migración aymara a las ciudades de La Paz y Oruro, creación de radios, énfasis en hablar la lengua madre, aymaras urbanos ingresando a las capas medias de la población, surgimiento de organizaciones que permitían la circulación de ideologías entre el campo y la ciudad y la publicación en 1973 del Manifiesto de *Tiwanaku* (Rivera Cusicanqui, 1984).

como “pluricultural” y “plurinacional” (De la Cadena, 2008). En los años 90’ estos movimientos ganan estabilidad política e “invaden” la esfera pública producto de la conmemoración de los quinientos años del genocidio americano. Este es un hito histórico y simbólico que produjo un movimiento de re-emergencia étnica, generando la producción de memorias y conocimientos olvidados, la restauración de ritos cotidianos y la puesta en práctica de saberes descalificados por la ciencia y el Estado. Así, el 12 de octubre de 1992 es un momento de quiebre para muchos *sikuris* de la CABA. En el capítulo 3, analizaremos lo que sucedió por aquellos años y qué experiencias tuvieron algunos de los integrantes de Arco Iris que participaron de los eventos de octubre de 1992.

Por último, la producción musical de las agrupaciones de la CABA es analizada teniendo en cuenta las posibilidades de comunicación y difusión que brindan las nuevas tecnologías. La llamada globalización ha producido profundos cambios en las formas de comunicación entre los migrantes y sus comunidades de origen. Los teléfonos celulares y el correo electrónico han roto la localización asilada de campesinos e “indios”. Se generaron nuevos canales de comunicación que, en un proceso donde identidades locales entraban en crisis, permitieron a los migrantes en la CABA re-conocerse y re-identificarse con sus comunidades de origen (Quijano, 2014). Muchos migrantes pudieron mantener lazos de origen pese a la distancia, así como porteños y bonaerenses pudieron, a través del “mundo virtual”, etnificar muchos de sus saberes y prácticas musicales.

Las agrupaciones de *sikuris*, a través de *internet*, pudieron conocer nuevos instrumentos e imitar géneros musicales que se dan en los Andes Centrales. Las nuevas tecnologías permitieron a las agrupaciones dar a conocer sus producciones musicales teniendo la posibilidad de ser escuchados y juzgados por un amplio grupo de personas.

En este apartado utilice los conceptos de alteridad histórica e identidad política para dar cuenta que las identificaciones que los *sikuris* establecen con diferentes aspectos de la realidad social están atravesadas y entrelazadas por subjetividades que se alimentan de experiencias de vida, tradiciones y contextos múltiples. Finalmente remarqué los contextos micro y macro, que se articulan de forma compleja para configurar la práctica *sikuri* en la CABA.

Segunda Parte

Performance y ritual.

Estudiar las performances de los *sikuris* y relacionarlas con el concepto de ritual, permite comprender una serie de procesos en la que los sujetos participan y que involucran sensaciones físico-emocionales, formas específicas de socialización, producción de símbolos, reelaboración de “cultura” y acciones étnico-políticas. En esta segunda parte voy a analizar los momentos de ejecución musical es decir, cuando los *sikuris* están en ronda tocando sus melodías. Estas performances incluyen, generalmente, diferentes prácticas que se relacionan con costumbres y tradiciones *originarias*; principalmente de los Andes Centrales. Pueden desarrollarse en ámbitos privados como ensayos o reuniones, así como en espacios públicos, en festivales y en encuentros.

En pos de complejizar algunos estudios sobre el ritual, abordo a Schechner, quien lo define como “(...) *sistemas performativos dinámicos que generan nuevos materiales y recombina acciones tradicionales de modos nuevos*” (2000:193). Lo primero para destacar es la idea de sistema: una totalidad con orden y coherencia interna en la que sus partes están interrelacionadas entre sí. Subrayo la idea de sistema porque las prácticas que los *sikuris* realizan como la ofrenda a la *pachamama*, challar²⁴ una tropa nueva o ejecutar *italaques* para un público no son acciones improvisadas, tienen un sentido y un fin determinado.

“Performativos” hace referencia a modos de comunicación estéticamente marcados donde los participantes se dividen, según los contextos y “las culturas”, en ejecutante/es y audiencia (Bauman, 2006). Es así que los sistemas performativos objetivan y ponen en juego formas de expresión socialmente establecidas e incorporan y legitiman parámetros culturales y colectivos. Por ende, las performances constituyen la identidad del grupo; esa peculiar forma de etnicidad urbana descripta en páginas anteriores.

Los sistemas performativos son dinámicos por que los *sikuris* nunca van ejecutar una pieza musical de igual forma. La performance, tiene una dimensión emergente porque mantiene y conserva conductas culturales pero al mismo tiempo, produce nuevas ideas y prácticas (Schechner, 2000). Sin embargo, paradójicamente, muchas de las acciones rituales, durante las

²⁴ Challar es la acción de mojar con bebidas alcohólicas la tierra o diferentes elementos que poseen contenido simbólico. Según mi experiencia en las agrupaciones de la CABA, la challa se realiza para agradecer a la *pachamama*, al *tata inty*, a los “abuelos” y para “bendecir” una tropa de *siku* u otro elemento de importancia para el grupo. En estas ceremonias participan todos los miembros de la agrupación, quienes suelen pronunciar un pequeño discurso antes de estas acciones. Según las ocasiones, también se utilizan alimentos y cigarrillos como ofrendas que luego, se entierran en un pozo previamente realizado.

performances, guardan un sentido de conservación y transmisión tanto de los conocimientos tradicionales como de los patrones de conducta.

Los estudios de Bauman (2006) y Turner (1988), entre otros, han destacado la dimensión comunicativa de la performance. Los participantes hacen uso del lenguaje verbal y de los lenguajes no verbales, como los gestos corporales y comportamientos musicales, dado que ponen en juego distintos sentidos, en especial el kinésico y el cinestésico. En este sentido, veremos que el lenguaje es más que comunicación, es poder y sabiduría; revistiendo de esta forma un carácter ontológico (Turner 1988). La performance tiene un valor ontológico al modelar y transformar el ser; inscribir conocimiento en el grupo y en los sujetos.

Performance y *sikuris*

En este apartado voy a detenerme en algunos aspectos de la performance *sikuri*, dado mi interés en los momentos de ejecución musical. Otras prácticas, como son los rituales celebrados a la “madre tierra” o la *challa* de diferentes objetos, son parte inseparable de la producción musical, pero no es mi eje de estudio. Por lo tanto, me interesa contestar los siguientes interrogantes: ¿Qué representaciones, sensaciones y sentimientos tienen los *sikuris* cuando participan de una performance musical? ¿Qué tipo de lenguajes operan al momento de la performance: verbal, corporal, etc.? ¿Qué formas de socialización ocurren entre los participantes de la performance? ¿Operan relaciones horizontales e igualitarias o relaciones asimétricas de poder? ¿De qué manera “la ronda” se convierte en un factor constitutivo de la identidad grupal e individual de los *sikuris*? ¿Qué tipo de valores e ideologías operan en y durante la performance musical? ¿Cómo y de qué manera la ronda influye y participa en la configuración política de la agrupación? Estas preguntas van a problematizarse a partir de los aportes de Víctor Turner (1988, 2002), Richard Schechner (2000), Silvia Citro (2011a) y Adil Podhajcer (2015).

La performance musical que realizan los *sikuris* se compone principalmente de tres elementos que se combinan, según los contextos, de múltiples formas. Estos son música, danza y discurso. Cuando detalle las características de la agrupación, en el capítulo 4, desarrollaré cada uno de estos aspectos. Por el momento basta decir que la performance de los integrantes de Arco Iris es una práctica musical y comunicativa en la que se combinan códigos como música, danza, vestuario y discursos previamente establecidos y programados.

Una de las principales características de la performance es la “reflexividad”: capacidad de poder hablar sobre sí misma. Este concepto da cuenta de la posibilidad que los *sikuris* tienen de examinar reflexivamente sus propias conductas en, y a partir de la performance. Durante la misma, a través de la música y el discurso, se van incrustando juicios de valor y representaciones sobre la propia práctica *sikuri*. Por ende, la performance permite objetivar muchas de las conductas que los sujetos realizan. La objetivación es el producto de repetición: los *sikuris* ejecutan las mismas piezas musicales en diferentes eventos. Sin embargo, ninguna repetición es exactamente igual a la anterior (Schechner, 2000). En este sentido Turner (1980, en Schechner, 2000: 16) explica que *“una performance es una dialéctica de “flujo”, es decir movimiento espontáneo en el que la acción y conciencia son uno, y “reflexividad”, donde los significados, valores y objetivos centrales de una “cultura” se ven en acción, mientras dan forma y explican la conducta. Una performance afirma nuestra humanidad compartida, pero también declara el carácter único de las culturas particulares. Nos conocemos mejor entrando en las performances de cada uno, aprendiendo gramáticas y vocabularios”*. Las palabras de Turner permiten realizar los siguientes interrogantes: ¿Qué tipo de reglas y normas (gramáticas) aprenden los *sikuris*, y qué relación tienen en la conformación identitaria del grupo? ¿De qué formas aprenden las gramáticas y vocabularios? ¿La performance musical define el plano ontológico de la dimensión política de la agrupación? De ser así ¿a través de que saberes y prácticas?

Para desarrollar la relación entre configuración política del grupo y ejecución musical utilizo la perspectiva de Turner (2002) que define la performance como una compleja secuencia de actos simbólicos. Esto permite revelar clasificaciones, valores, categorías y contradicciones de los procesos culturales en los que los *sikuris* participan. Es así que dentro (y fuera) de “la ronda” se producen antagonismos por jerarquías, roles y diferencias ideológicas que se pueden analizar a partir de la entrega de los instrumentos al momento de la ejecución, quién realiza un discurso y qué produce en la audiencia o cómo varían los discursos según los ámbitos públicos o privados. Vale recordar que la performance musical también produce y ayuda a internalizar representaciones, sentimientos y formas de socialización planteadas por los *sikuris* como formas alternativas de relacionarse en la ciudad, teniendo un carácter no conflictivo, inclusivo y horizontal. Estos elementos también son constitutivos de la dimensión política del grupo.

Con las performances también se establecen puentes, de formas multívocas y complejas, con el pasado. Las performances musicales tienen una importante función indexical, *“haciendo presente un mundo más amplio de sensaciones, emociones y significaciones con el que se fueron ligando a través de sus ejecuciones; lo peculiar es que no sólo las representan o evocan simbólicamente, sino que tienen un particular poder para hacerlas presentes, activarlas en los sujetos, re-vivirlas, como si la mediación entre el signo vehículo y las entidades señaladas se redujera o incluso anulara, para fundirse en una misma corriente existencial”* (Citro, 2011:14). Las palabras de Citro²⁵ permiten comprender cómo la música conecta con el tipo de etnicidad urbana que describí. La música funciona como canal para traer al presente este pasado vivido e imaginado que experimentan los sujetos en ensayos, presentaciones y en su vida diaria.

Retomo los análisis de Podhajcer (2015), sobre las agrupaciones de *sikuris* de CABA, para ampliar la función indexical de las performances musicales. La antropóloga define a la ronda *sikuri* como una práctica que posibilita producir y renovar, en el discurso y la acción, emociones y sentidos vinculados al mundo andino. Asimismo, la autora señala que en la performance los sujetos se apropian de experiencias vinculadas con sus trayectorias personales e incluso modifican e incorporan hábitos y conductas. En este sentido, la ronda es un *icono*²⁶ que apelando a lo emocional, produce transformaciones intersubjetivas en la vida de los *sikuris*. La autora plantea que: *“(...) la ronda y el tocar juntos funciona como un ícono de lo comunitario, de la utopía andina, compartido por todos, el cual a través de las distintas performances sikuris, de diferentes grupos, se va cargando de otros significantes indexicales”* (Podhajcer, 2015:61). La definición de la ronda como *icono* me permite señalar que en y a través de ella, los *sikuris* internalizan distintas “imágenes” y sentidos que circulan en el campo *sikuri* porteño. Es decir, la ronda es un signo que permite establecer, sin mediaciones previas, “relaciones de semejanza” entre valores como “dualidad” o “reciprocidad” y la posibilidad de conocer al otro a partir de lo musical (Podhajcer, 2015). Las palabras de la autora señalan que la ronda habilita una intersubjetividad e intercorporalidad que se manifiesta, por ejemplo, por la necesidad del otro para producir música.

A partir de lo planteado, deducimos que la performance produce “eficacia ritual”, ya que al tocar música en círculo los sujetos acceden a estados de conciencia, produciendo emociones y

²⁵La autora analiza las performances rituales de poblaciones rurales *Qom*’s de la provincia de Formosa.

²⁶Concepto que proviene de la semiótica de Peirce.

cambios en su percepción corporal. Citro (2011a) refiere a esta relación entre práctica musical y cuerpo cuando analiza la empatía que genera “la ronda” y la forma en que los músicos quedan unidos a la performance. Citro retoma las ideas de Foucault sobre cómo la disciplina creó cuerpos dóciles (en cárceles, escuelas y fábricas), para argumentar que la experiencia que surge en las performances genera intensidades sensoriales y emotivas que los músicos no viven cotidianamente, lo que hace que estos vuelvan a querer repetir la experiencia. Los *sikuris* manifiestan que “la ronda los une a su pasado”, “los hace vivir” y “los conecta con tradiciones *originarias*”. La performance *sikuri* permite a los sujetos vivir experiencias alternativas a la rutina típica de una gran ciudad. Uno de los fundadores de la agrupación así me lo explica: “soy pastelero, entonces cuando vuelvo digo el domingo no voy a ir a tocar, no porque estoy cansado, porque estoy fundido. Le digo a mi compañera capaz que no voy a ir pero ya el momento de ir a tocar inclusive en el ensayo mismo cuando ya estamos en ronda yo soplo y ya es como una carga de energía, uno se compenetra en el tema de la música, se divierte”.

Las performances culturales.

En este apartado se van a analizar los principales espacios y momentos donde los *sikuris* realizan sus performances. Los he dividido en aquellos que pertenecen a la esfera pública y los que pertenecen a la privada. En primer lugar, voy a desarrollar qué sucede cuando los *sikuris* se presentan en festivales, en encuentros y cuando participan de manifestaciones sociales.

Considero que el ensayo pertenece a la esfera de lo “privado” porque los músicos no se presentan ante un público, sino que seleccionan y practican los temas musicales para futuras presentaciones²⁷. Es el espacio privilegiado de enseñanza-aprendizaje donde se acuerda un tipo de pedagogía musical que les permite iniciar un proceso de producción musical. En segundo término, las discusiones y conversaciones sobre cosmovisión andina o ideología política que se producen durante los ensayos difícilmente aparezcan durante una presentación. Además, los ensayos ayudan a conformar y reforzar la identidad de los *sikuris*; allí se aprenden formas de socialización intercultural y saberes tradicionales.

²⁷ Esta situación no se contradice con la posibilidad de que participen o se acerquen a los ensayos personas que quieran ejecutar o escuchar música *sikuri*.

Las performances culturales son centrales para la agrupación porque tienen fines políticos como “transmitir” y “visibilizar”. Los eventos públicos también renuevan lazos entre agrupaciones y crean canales de comunicación dinamizando la socialización entre los conjuntos. Las performances culturales persiguen, con diferentes grados de reconocimiento, fines económicos debido a que posibilitan que las agrupaciones recauden dinero para diversos propósitos.

Por último, la característica del ensayo de los integrantes de Arco Iris depende del lugar donde se junten a ejecutar música. Principalmente son dos: El Corralón de Floresta, espacio social y cultural ubicado en el barrio porteño de Floresta (lugar actual de ensayo) y en la Facultad De Agronomía de la UBA (ahí empezaron, realizan algunos ensayos en verano). Los ensayos de Arco Iris tienen la característica de ser abiertos a la gente; puede sumarse cualquier persona interesada. En más de un ensayo he visto gente que se quedó escuchando y fue invitada a sumarse a tocar el *siku*.

Es necesario este recorte entre performance cultural²⁸/ensayo, público/privado porque sí bien en ambos se producen performances, tienen una configuración y finalidad diferente.

Delante de escena: performance cultural

Las performances culturales son ocasiones públicamente coordinadas, caracterizadas por ser planificadas, programadas y delimitadas espacial y temporalmente. Son situaciones que permiten a los músicos mostrarse frente al público (Bauman 2006). Además, posibilitan la participación colectiva, permiten que la gente interactúe, participe y se reúna. Las performances culturales intensifican la experiencia y el disfrute que tienen los sujetos participantes, al ser situaciones estéticamente más estructuradas y estilizadas que las del día a día. Acerca de las vivencias de los músicos y el público, Citro dice que *“en la experiencia de corporizar la música, transformándola en nuevos gestos y movimientos que trascienden los de nuestra cotidianidad, esa dimensión sensitiva parecería intensificarse; máxime cuando nos situamos en un contexto ritual festivo, en donde las distancias entre actor y espectador se reducen o anulan y en donde la “inmersión” en la performance ya no es sólo a través de la percepción de los cuerpos de los otros sino del propio movimiento corporal, sea ejecutando un instrumento musical, cantando o danzando”*. (2011a: 77).

²⁸ Concepto creado por Milton Singer en 1972 para examinar las representaciones públicas en la India.

Las performances culturales se caracterizan por ser instrumentos reflexivos de expresión cultural. Los eventos y encuentros donde participan diferentes agrupaciones permiten la aprehensión de forma crítica de las gramáticas que se ponen en circulación, a través de los diferentes códigos que se utilizan en la performance. Por lo tanto, considero que a través de los diferentes códigos construidos en las performance, los sujetos construyen una gramática específica y un discurso que se reproduce en los eventos y los encuentros. Es así que las performances culturales “(...) pueden ser modos primarios de discurso por derecho propio, que vuelcan en imágenes sensoriales y en acción performativa, (...) las ideas de la gente sobre las realidades últimas y las consecuencias de esas realidades para la acción” (Bauman, 2006:8).

Los señalamientos conceptuales de los párrafos anteriores me permiten caracterizar las performances de los Arco Iris. Las presentaciones de los *sikuris* en eventos públicos son acontecimientos planificados. Para los eventos importantes, los sujetos seleccionan las canciones y las ensayan con anticipación. Además, según el evento, los músicos se organizan en relación a otros aspectos: la división de los alimentos y las bebidas que luego compartirán o la producción de material para divulgación. Estas performances públicas son temporalmente limitadas, con un inicio y un final. También se desarrollan en un espacio definido y limitado simbólicamente y materialmente, dependiendo del caso. Los *sikuris* pueden tocar en un escenario distante de la audiencia o sin escenario, donde la distancia con el público es mínima. El límite espacial de las performances *sikuris* también está dado por la ronda realizada por los músicos; sólo forman parte de ella quienes ejecutan un instrumento. Es interesante destacar, que en los principales encuentros de agrupaciones de *sikuris* de la CABA, el espacio de ejecución musical es un espacio *sagrado* marcado con una *chakana*²⁹ que se dibuja en el suelo. Los *sikuris* se dirigen en fila ejecutando un tema y se disponen en ronda alrededor de la *chakana*. En ocasiones, dependiendo del evento los *sikuris* se disponen en ronda en cuyo centro se encuentra un pequeño recipiente con brazas despidiendo humo, junto a diferentes ofrendas como hojas de coca y bebidas alcohólicas.

Las performances culturales cuentan con una estructura programada de actividades; los eventos donde participan los *sikuris* son programados. Es decir, hay un cronograma de actividades que define los momentos de ejecución y discurso de los referentes de las agrupaciones. El momento mismo de la ejecución *sikuri* es programado, ya que previamente definen el tema

²⁹Ver “justificaciones en torno a la ronda”, capítulo 6.

musical con el que se inicia la presentación y entra la agrupación, el momento en el que un músico pronuncia un breve discurso, el momento de salida, y el último tema musical, en caso de que la audiencia lo requiera.

Detrás de escena: ensayo

Conceptualizo al ensayo como el “detrás de escena”, un espacio reservado para la intimidad del grupo donde se prepara todo lo referido a las presentaciones y eventos. Es necesario analizar el momento del ensayo porque allí se configura el grupo. Es decir, en el ensayo se crean y alimentan los vínculos entre compañeros, se organiza el funcionamiento del grupo, se forjan los posicionamientos políticos y se transmiten, por parte de los referentes, los conocimientos que los demás aprenden: saberes tradicionales y cosmología andina; es decir, se configuran la dimensión óptica y ontológica de la agrupación.

Las relaciones y comportamientos que se dan durante los ensayos operan con una lógica familiar³⁰. Sin embargo, así como en los ensayos priman las relaciones de carácter familiar - inclusivas y armónicas-, también se pueden observar disensos, antagonismos y conflictos, aspectos centrales en esta tesis. Las tensiones y diferencias son parte de la cotidianeidad de los ensayos, resolviéndose de forma diferente según el caso.

En los ensayos de las agrupaciones de CABA, en especial de los integrantes de Arco Iris, funciona la asamblea como manera de organización y decisión ante determinadas actividades. A través de la misma se prepara un evento, se decide sobre la participación del grupo en una manifestación, se analizan formas de financiamiento y se eligen los puestos que hacen al funcionamiento del grupo.

Para desarrollar algunos de estos temas, Richard Schechner (2000) se centró en el vínculo entre el espacio del ensayo y el mundo del teatro. El autor comenta que la acción ritual del teatro también ocurre durante los ensayos. Esto es de vital importancia para los ensayos de los *sikuris* porque muchas de las ofrendas y prácticas rituales se inician y toman forma durante los ensayos. Además, prácticas rituales de suma importancia para la configuración del grupo se dan en el ámbito privado de los ensayos. Las relaciones de carácter familiar que los miembros de Arco Iris

³⁰ La idea de “familia” va a ser desarrollada en el capítulo 5.

reproducen, y que hacen a la particularidad del grupo, se afirman y potencian por el resultado de diversos rituales que operan al interior del ensayo.

Richard Schechner comenta que: *“En todos los casos, el ensayo es un modo de elegir, del espectro posible, las acciones que se van a actuar, de simplificarlas, hacerlas lo más claras posibles con respecto al modelo del que se han tomado y para el público con el que se intenta la comunicación. Junto con esa tarea primaria, la segunda tarea del ensayo es hacer que cada actor actué su parte con el máximo de claridad”* (2000:102). Una situación similar ocurre con los Arco Iris. El guía musical y los referentes seleccionan el tipo de *siku* a tocar, el género musical y las canciones. Luego, el guía se esmera en transmitir las características del tema musical: forma de ejecución, composición melódica, armonía y otros elementos que hacen a su estructura estilística. En primera instancia, el guía toca zampoña (*siku* cerrado, con *arka* e *ira* amarradas), luego invita a los músicos a acompañarlo guiándolos en lo que considera una “ejecución adecuada”. En varias oportunidades el guía musical de Arco Iris ha indicado la forma de respirar, la manera correcta de soplar un género rítmico y los cambios de intensidad en un tema.

Los ensayos también permiten analizar las características y el rol del guía musical dentro del grupo. Para esto es necesario utilizar la descripción que retoma Schechner: *“A propósito del ensayo de una ceremonia en un pueblo sobre el río Sepik, en Papúa Nueva Guinea, John Emigh escribe: En el ensayo, un viejo dejaba de cantar de vez en cuando para hacer sugerencias de estilo o fraseo, y muchas veces también, como parte de lo que se ensayaba, comentaba el significado de las canciones o los detalles de la historia. El ensayo era al mismo tiempo extremadamente informal y absolutamente eficaz (...)”* (2000:102). El ensayo de esta ceremonia tradicional tiene algunos puntos en común con los ensayos de los Arco Iris. En primer lugar, quien guía la práctica es el “viejo”; es el depositario del saber. En mi experiencia de trabajo de campo pude observar que los guías musicales en las agrupaciones de la CABA son generalmente hombres mayores. El respeto hacia las personas de edad constituye uno de los valores andinos que circulan en las agrupaciones urbanas. El segundo aspecto, fundamental para entender los procesos de enseñanza-aprendizaje, es el carácter oral de los ensayos. Las sugerencias de estilo o fraseo son orales, no por escrito. En los ensayos de los Arco Iris funciona el “tararear” como forma de explicar la melodía de un tema.

Durante los ensayos no se observan partituras ni hojas con las notas musicales de los temas³¹. Los músicos expresan en los ensayos la necesidad de “aprender a escuchar” para ejecutar correctamente una melodía. Esta posición se contrapone a la de aquellos grupos que ensayan con algún tipo de escritura musical. Esta forma de aprender no es vista como una práctica “originaria” de los Andes Centrales, siendo parte de las lógicas occidentales de enseñanza de la música clásica europea. Durante el primer ensayo que asistí, una de las referentes del grupo me dijo: “acá te vamos a enseñar de forma originaria”.

Por último, al igual que el “viejo” de la ceremonia del río Sepik que menciona Schechener, la explicación de los detalles y los significados de las canciones es una situación cotidiana en los ensayos de los integrantes de Arco Iris. Es importante para el análisis, cómo a través de la práctica musical se accede a conocimientos sociales, económicos y políticos, así como al conocimiento experimentado por los referentes y del guía musical. La música es utilizada como un dispositivo cultural que habilita otros conocimientos. El guía de la agrupación ha narrado en varias ocasiones el significado de palabras en *aymara*, el origen de una canción, género musical y su contexto de actuación.

Por todo esto, los ensayos musicales sirven para re-presentar el pasado en dos dimensiones. La primera es aquella en la que los músicos repiten el trabajo de ayer en el ensayo de hoy, para una futura presentación (Schechner, 2000). La segunda dimensión es cómo la música, en el espacio del ensayo, hace presente y produce memoria acerca de las comunidades y un tiempo pasado idealizado. En este sentido, en los ensayos se va conformando lo que Podhajcer (2011a) define como “imaginario utópico andino”. La autora explica que *“a pesar de la diversidad social y la heterogeneidad cultural en las actuales comunidades y ciudades, prevalece la idea de una comunión ilimitada y horizontal entre sus habitantes. Al ser imaginados como “comunidad”, el territorio habitado y el “territorio musical imaginado” son percibidos por los músicos como una utopía necesaria, una construcción medular en los tiempos actuales”* (Podhajcer, 2011a: 287).

³¹ Sin embargo, hay que aclarar que la agrupación tienen digitalizado los principales temas que tocan con sus respectivas notas musicales, divididas en *arca* e *ira*.

Communitas, Estructura y Familia

En este último apartado voy a definir los posicionamientos teóricos para analizar los sentidos que la agrupación le otorga a la palabra comunidad. El aspecto comunitario del grupo está relacionado con una serie de valores, trayectorias personales y experiencias colectivas que la agrupación sostiene en torno al concepto de familia. Para desarrollar estos puntos se van a esbozar dos modelos de interacción humana planteados por Turner (1988): “Communitas” y “Estructura”. Se van a describir sus características e interrelaciones, siempre apuntando a problematizar la práctica *sikuri*. Estos modelos de interacción tienen relación directa con los momentos de la performance y con la configuración política del grupo. El concepto de comunidad también será problematizado a partir del trabajo que realizó Alejandro Grimson (1999) con la colectividad Boliviana en Buenos Aires. El autor analiza las formas en que los migrantes instituyen el sentido de comunidad a través de un conjunto de prácticas y canales de comunicación.

En *El Proceso Ritual*, Victor Turner explica que las sociedades desarrollan dos modelos de interacción que se yuxtaponen y alternan. La estructura es un sistema organizado a través de posiciones diferenciadas y jerárquicas donde se divide a los hombres en términos de *más* o *menos*. La *communitas* presenta a la sociedad como una comunidad sin estructurar o con una diferenciación primaria. Este modelo plantea una comunión de sujetos en igualdad de condiciones, individuos que se someten a la autoridad de los ancianos que controlan el ritual. La *communitas* no surge en los momentos profanos de la vida cotidiana sino en los momentos liminales, sagrados y marginales (Turner, 1988).

Turner plantea una serie de oposiciones binarias que permiten entender las diferencias entre *communitas* y estructura: *communitas/estructura*, *totalidad/parcialidad*, *homogeneidad/heterogeneidad*, *uniforme/distinciones en el vestir*, *ausencia de jerarquía/distinciones de jerarquía*, *silencio/habla*, *suspensión de los derechos y obligaciones de parentesco/derechos y obligaciones de parentesco* (1988: 113). La lista continúa pero sólo interesa resaltar las oposiciones que posteriormente servirán para complejizar las prácticas y representaciones de la agrupación.

En los momentos liminales la ley, la costumbre y el sistema de status quedan suspendidos. Pueden suceder en crisis sociales, revoluciones, formación de sectas religiosas, o diferentes tipos de rituales. En todas ellas, se manifiesta una profunda ambigüedad porque no hay posiciones

asignadas de ningún tipo y por ende, se manifiesta la heterogeneidad, la ausencia de jerarquías, la suspensión de los derechos y obligaciones de parentesco. Entre los *sikuris*, los momentos liminales a problematizar son performances musicales y diferentes ofrendas a la *Pachamama* o al *Tata Inty*. Durante los mismos, las jerarquías y roles sociales que distinguen a grupos y sujetos quedan simbólicamente suspendidas (Turner, 1988). Esta es una característica que los *sikuris* relacionan con la idea de ser una comunidad: los tratos igualitarios y horizontales entre compañeros. En entrevistas y discursos los músicos hacen referencia a formas de socialización diferentes a las de la urbanidad y por ende, parecidas a “cómo se daban en las comunidades”. Los músicos manifiestan que necesitan al otro como “*ira* necesita a su *arca*” para poder realizar la música y funcionar como comunidad³².

Los integrantes manifiestan una serie de valores que se relacionan con la idea de comunidad y en donde veo representadas las características de la *communitas*. En primer lugar, la idea de totalidad ya que Arco Iris se configura como grupo en la unión de todos sus integrantes. La agrupación es un *nosotros* colectivo, donde los individualismos quedan en segundo plano.

Durante las performances musicales, en eventos y ensayos se puede observar una suspensión simbólica de las obligaciones de parentesco. Los músicos se llaman entre sí *hermanos* o *compañeros*. Uno de los referentes y fundador del grupo llama a la mayoría de sus compañeros como “hermanos” al margen de los vínculos familiares que sostiene con miembros de la agrupación (participa su hija, un hermano y su esposa).

Los sentidos que los actores despliegan en torno a la idea de comunidad se complejizan cuando se los piensa como parte de la identidad de los sujetos; como narrativas identitarias (Grimson, 1999). En este sentido la idea de “comunidad” también puede ser analizada como discurso político y elemento central en la configuración política de la agrupación. Grimson lo plantea en los siguientes términos: “*Esas narraciones identitarias* (las que producen los migrantes en la CABA) *les permiten constituir una comunidad cultural que es también la construcción de una comunidad de intereses. Necesitar una identidad es precisar una historia, un pasado que posicione a determinados sujetos de un modo peculiar frente al presente*” (1999:186). De esta forma, la apelación a los ideales de comunidad, como “cultura”, se presenta para los músicos (algunos de

³² Estos sentidos siempre pueden ser interpretados a partir de Buber (1961 en Turner): “*La comunidad es el no estar más el uno junto al otro (y, cabría por encima y por debajo) sino con los otros integrantes de una multitud de personas*” (1988: 132).

ellos migrantes bolivianos) como recurso político que les permite construir vínculos con la sociedad de CABA.

La *communitas* tiene una gran potencialidad ya que en ella se producen símbolos y metáforas. Durante las performances y los rituales, la música conecta a los *sikuris* con un imaginario utópico andino (Podhajcer, 2011a) que experimentan y sienten como propio del grupo. Durante la *communitas*, los músicos y la comunidad (como totalidad) internalizan valores, generan símbolos, producen nuevas canciones, reproducen formas alternativas de comunicación y socialización. Turner lo explica en los siguientes términos: *“(...) son condiciones en las que con frecuencia se generan mitos, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y obras de arte. Estas formas culturales proporcionan a los hombres una serie de patrones o modelos que constituyen, a un determinado nivel, reclasificaciones periódicas de la realidad y de la relación del hombre con la sociedad, la naturaleza y la cultura, pero son también algo más que meras clasificaciones, ya que invitan a la acción a la vez que a la reflexión. Cada una de estas obras tiene un carácter multívoco, y es capaz de afectar a la gente en muchos niveles psicobiológicos simultáneamente”* (1988: 134). Esta tesis problematiza las palabras de Turner al entender las performance como espacios de agenciamiento de las subjetividades. Ahora bien, hay que preguntarse: ¿Qué saberes, símbolos y acciones concretas de la performance influyen en la subjetividad de los miembros de la agrupación? ¿Cuáles son los modelos y patrones de acción que la performance genera y que los *sikuris* emplean en sus vidas diarias?

Para analizar los sentidos que tiene la agrupación en torno a la idea de familia voy a relacionar el concepto de *communitas* y las representaciones que tienen los músicos sobre la idea de comunidad. En otras agrupaciones de *sikuris* he escuchado que el grupo es como una “gran familia” donde algunos de los integrantes forman amistad y comparten momentos por fuera de la agrupación. Sin embargo, lo que caracteriza a Arco Iris es que el nacimiento del grupo surge en el seno de un hogar por el interés de una familia (padre, madre, hijos, tíos, primos) por producir música andina. Esta situación es central para analizar muchas de las prácticas de la agrupación y comprender el sentido familiar que configura al grupo. Más allá de esta particularidad, el foco del análisis está en la unión del grupo, la igualdad y horizontalidad de los tratos, el *nosotros* frente al *yo* que opera en el sentido común del grupo y el trato como “hermanos” por fuera de los lazos de

parentesco. Estos y otros valores (característicos de la *communitas*) son los que identifican al grupo en su cotidianidad y lo configuran como tal.

Sin embargo, Turner (1988) aclara que la *communitas* como experiencia en tiempo y espacio tiene una duración efímera. Plantea que la vida social es un proceso dialéctico entre ambos modos de interacción humana: se pasa de la estructura a la *communitas*, de lo alto a lo bajo, de la igualdad a la desigualdad. Así, los valores experimentados por los *sikuris* como igualdad y sentirse parte de un todo conviven con jerarquías, relaciones de poder, normas internas, conflictos y obligaciones de parentesco. La *communitas* se experimenta en determinados momentos y para que perdure en el tiempo necesita de aspectos de la estructura social. Turner lo explica en los siguientes términos: *“La espontaneidad e inmediatez de la communitas rara vez puede mantenerse durante largo tiempo, y la misma communitas desarrolla pronto una estructura en la que las relaciones libres entre individuos acaban por convertirse en relaciones, regidas por la norma, entre personas sociales”* (1988:138).

En las páginas siguientes analizo cómo en “la ronda” hay roles establecidos, normas pautadas que se tienen que cumplir y jerarquías internas. Debido a estos aspectos estructurales, la *communitas* puede ser experimentada por los sujetos y mantenerse a través de las sucesivas performances musicales. Las diferentes acciones ceremoniales (momento liminal) que llevan a cabo los Arco Iris, no son el fruto de la improvisación sino el resultado de una cuidadosa organización y del despliegue de prácticas tradicionales. Es en los rituales donde se observa la relación dialéctica entre *communitas* y estructura: *“la communitas pertenece al ahora, mientras que la estructura se halla enraizada en el pasado y se proyecta al futuro a través del lenguaje, la ley y la costumbre”* (Turner, 1988:119).

Capítulo 2 .Metodología

Para analizar la configuración política de la agrupación realicé trabajo de campo por el lapso aproximado de un año. Dennis Rodgers afirma que *“la antropología está hecha por su metodología, es lo que la distingue de otras disciplinas cercanas y lo que también hace su fuerza”*. (Rodgers, 2004: 2). La metodología cualitativa (observación participante) me permitió conversar con los sujetos, participar junto a ellos de diferentes prácticas y poder compartir (y ser parte de) la cotidianeidad del grupo. Registré la producción de rituales en diferentes contextos, captando la relación entre los discursos y las prácticas, poniendo atención en las contradicciones y tensiones sociales (García Canclini, 2004).

El trabajo de campo clásico de la antropología se corresponde con la siguiente descripción: permanecer en el campo durante un tiempo e involucrarse en el medio social para registrar “datos”, para su posterior análisis e interpretación. El investigador genera empatía con los sujetos de estudio pero mantiene cierta distancia para salvaguardar la objetividad científica. El trabajo de campo no fue realizado observando y registrando las músicas que hacían los *sikuris* o los rituales que ejecutaban. En los ensayos y en presentaciones de la agrupación la intención³³ fue la de ser un *sikuri* y no sólo un antropólogo. Participé dentro de “la ronda” realizando música o formando parte de la *challa* de nuevos instrumentos.

La presencia en el campo se completa con la realización de entrevistas, la producción de registros y diarios de campo y la selección e interpretación del marco teórico. En este sentido, se produce una retroalimentación: el campo determina el tipo de preguntas a realizar, en las entrevistas surgen nuevos interrogantes para el trabajo de campo y el marco teórico nos devuelve nuevas perspectivas de observación e interpretación.

En primer lugar, se destacan lineamientos metodológicos para comprender la configuración política de una agrupación musical. La metodología sobre estudios políticos me permite aplicar conceptos históricos como Política, Estado o Gobierno a las prácticas cotidianas, donde precisamente son realidades concretas que los *sikuris* cotidianamente emplean, negocian y

³³ Intención en términos de estrategia. Ver Citro (1999) en las páginas siguientes.

resignifican. En ese sentido, recupero las reflexiones e interrogantes metodológicos de Balbi y Boivin (2008) y Alucin y Zilli (2013) para sistematizar los datos obtenidos en el campo y poder profundizar mi perspectiva de análisis.

En el curso de mi etnografía, he decidido problematizar la doble condición de investigador y performer a partir de la tensión que conlleva la cercanía -al formar parte de la ronda musical- y la distancia autoimpuesta, producto de los criterios académicos que se consideran válidos para producir conocimiento. Para ello, desarrollo los aportes de Citro (1999) e Ingold (2012) para pensar la relación distancia/cercanía y analizar las formas de ser y relacionarse en el campo.

En otra instancia, fundamento la elección de trabajar con una agrupación de la CABA, detallando las particularidades de la territorialidad porteña en el que las agrupaciones despliegan sus acciones.

Luego, se justifica la elección de la Comunidad *Sikuris* del Arco Iris en relación al tema de esta tesis. Se desarrolla cómo se produjo el contacto con la agrupación y la cronología del trabajo de campo. También se describe la recepción que tuvieron los músicos sobre el trabajo de campo y en particular el interés que despertaba la tarea antropológica. Esto último implica hacer referencia a la empatía e involucramiento con los *sikuris* y las formas de participar en la agrupación. Para pensar estas temáticas se abordan las posiciones metodológicas de Guber (1991) y Martínez y Podhajcer (2014).

Los aportes metodológicos de Guber (1991) guiaron la elección de las entrevistas y su contexto de realización, así como los sujetos entrevistados, su condición social y el rol que tienen dentro del grupo.

Por último, se utilizaron las voces de otros *sikuris* y experiencias previas de trabajo de campo con otras agrupaciones, a efectos de hacer referencia al momento de consolidación de las agrupaciones en CABA y rasgos comunes que los caracterizan.

Metodología y política

Es pertinente establecer algunos presupuestos metodológicos sobre la perspectiva etnográfica en los estudios de política. El motivo de este apartado es el tema de investigación de la tesis: la configuración política de la Comunidad *Sikuris* del Arco Iris.

La antropología, con su trabajo de campo, posibilita registrar fenómenos sociales de pequeña escala otorgándole contenido a abstracciones³⁴ como Política o Estado. Esta situación permite dinamizar conceptos a través de lo que los sujetos dicen y de los usos que les dan en determinados contextos (Balbi y Boivin, 2008). Cuando los *sikuris* manifiestan en asambleas y reuniones sus posicionamientos de clase, de género o sus ideas sobre determinada política pública, se evoca de manera directa o indirecta al Estado³⁵. Sus representaciones sobre lo político permiten rastrear qué visión tienen sobre la gobernabilidad, la función de los gobernantes y las posibilidades y límites de las acciones del Estado. Es así que privilegio una perspectiva socio-céntrica por sobre una perspectiva estado-céntrica.

Una consideración a tener en cuenta para analizar la configuración política de Arco Iris es que la política no está escindida de otras actividades sociales. La dimensión política de la agrupación abarca prácticas musicales, la organización de festivales con fines económicos, la producción de ceremonias y rituales y el trabajo educativo. El entrecruzamiento de actividades sociales no niega la especificidad de lo político sino que permite entender la pluralidad de significaciones que los sujetos le atribuyen al concepto de política. (Alucin y Zilli, 2013). Estos planteos permiten realizar algunos interrogantes: ¿Qué prácticas, discursos y formas de organización configuran políticamente a la agrupación? ¿De qué forma las significaciones de los *sikuris* en torno al concepto de política se relacionan con prácticas pertenecientes a los pueblos originarios? ¿Qué elementos de la cosmología andina intervienen en la configuración política de los Arco Iris? ¿Cómo y de qué manera? ¿Qué vinculaciones establecen los *sikuris* entre la idea de política, el Estado (con

³⁴ Los conceptos de Política y Estado tienen múltiples connotaciones históricas y sociales. Cada sujeto, dependiendo del contexto, le otorga significaciones y cargas valorativas distintas. En este sentido, estos conceptos pueden ser comprendidos como abstracciones, dado que el trabajo de campo permite configurar “lo político” o “lo estatal” en prácticas concretas.

³⁵ La metodología cualitativa posibilita observar cómo el Estado produce diversos efectos en las subjetividades de las personas actualizando de múltiples formas el vínculo con los sujetos. (Alucin y Zilli, 2013).

su organización, agentes e instituciones) y prácticas provenientes del sistema democrático occidental?

El investigador-performer

El ingreso al mundo *sikuri* se produjo de forma paulatina, sin forzar vínculos o situaciones. La socialización con *sikuris* y agrupaciones fue como “performer” y estudiante de antropología. Empecé a realizar música andina independientemente de mis estudios académicos. La práctica musical me introdujo en un mundo de significaciones y nuevas realidades que fui problematizando a través de la realización de monografías y trabajos para materias y seminarios de grado.

La posibilidad de conocer el mundo *sikuri* desde dentro, me permitió relacionarme con miembros de diferentes agrupaciones, asistir a eventos en los que participaban “grupos de *sikuris*” y manejar aspectos musicales y técnicos relacionados con el instrumento. En otras palabras, realizar esta tesis como performer me posibilitó mayor accesibilidad al campo. Sin embargo, se produjeron dificultades relacionadas con el manejo de los supuestos iniciales y la naturalización de categorías nativas (correspondientes a saberes tradicionales de los pueblos originarios en general y de las culturas andinas en particular). Participar varios años en una agrupación implicó la formación de un conjunto de significaciones que en un principio no cuestioné: principalmente qué es una comunidad, qué se entiende por *sikuri* y las formas de organización y socialización. Cuando conocí a otras agrupaciones musicales, observé que cada conjunto tenía definiciones diferentes sobre las mismas prácticas y símbolos. Por ejemplo, el contenido de la categoría “*Sikuri*” o “Comunidad” variaba según la agrupación. Durante el trabajo de campo mantuve una vigilancia epistemológica que me permitiese relativizar mis supuestos iniciales, evitando generalizar y extrapolar categorías nativas.

La academia me brindó herramientas analíticas para problematizar una serie de prácticas que me llamaban la atención y la posibilidad de canalizar mis interrogantes a través de diversas posiciones teóricas. La lectura sobre diversos procesos políticos y culturales, me posibilitó entender que la práctica musical de las agrupaciones de *sikuris* era plausible como problema de investigación. Además, la academia me permitió conocer antropólogos que estudiaban las producciones culturales de sujetos históricamente subalternizados; entre estos estaban los *sikuris* de la CABA.

Durante el tiempo que duró el trabajo de campo no hubo una división explícita entre un “yo-investigador” y un “ellos-objeto de estudio”; la intención era formar parte de un “nosotros”. En los primeros ensayos aclaré que era estudiante de antropología y que quería investigar la dimensión política en agrupaciones de *sikuris*. Los miembros de Arco Iris siempre me invitaron a participar de la ronda por ende, “mi observación participante” fue estar ejecutando música junto a ellos. En este sentido, según Jeff Todd Titon (1992, en Cooley, 1997) el trabajo de campo es una forma de “conocer gente haciendo música”, un modo experiencial, dialógico y participativo de conocer y estar en el mundo. Los posicionamientos metodológicos desarrollados por Citro (1999), a partir de su trabajo de campo con distintas comunidades aborígenes de la provincia de Formosa, me permiten complejizar lo arriba expuesto. La autora describe el “descentramiento del rol tradicional del etnógrafo” a través de la categoría de la experiencia, donde la dimensión afectiva y personal del sujeto es constitutiva de la práctica etnográfica. Citro relaciona el descentramiento con el involucramiento del cuerpo en la experiencia de campo, rechazando el empirismo tradicional que establecía límites claros entre sujeto y objeto de conocimiento. La forma de conocer en el campo era a través del sentido de la vista, no es casualidad que la principal herramienta de la antropología haya sido y sea la “observación” participante. La autora describe posicionamientos metodológicos³⁶ tendientes a enfatizar el acceso al conocimiento por medio de los cinco sentidos. Dicha aseveración se justifica en que los sujetos de estudio pueden acceder al conocimiento mediante otros modos sensoriales que no sean únicamente la visión³⁷.

La experiencia de “estar en el campo” consistió en involucrarme en las prácticas de los *sikuris*, que abarcaron la participación en ensayos e incluso las presentaciones en público. Durante los ensayos traté de establecer relaciones de confianza y de generar lazos de empatía, a partir de lo cual pude establecer relaciones intersubjetivas y participar de las discusiones ideológicas e incluso de los modos de organización grupal.

Durante los ensayos, opté principalmente por ejecutar el instrumento y conversar con mis compañeros. De igual modo, durante las asambleas mi participación fue muy acotada. Lo que

³⁶ Principalmente el concepto de empirismo radical de Jackson (1989).

³⁷ García (2007) describe cómo la escucha y el interés por comprender las músicas y los diferentes paisajes sonoros ha sido marginal dentro de nuestra disciplina; las experiencias de campo han sido históricamente observadas y no escuchadas. El autor propone que los antropólogos que investigan prácticas musicales le den mayor importancia a la audición planteando renombrar nuestra principal herramienta metodológica: audición/observación participante.

caracterizó mi experiencia de campo fue la tensión entre el distanciamiento, muchas veces autoimpuesto, para poder objetivar procesos y situaciones y el acercamiento producto de la empatía generada con el grupo y mi gusto personal por la práctica musical. Para un mayor entendimiento, reproduzco parte de un registro de campo que describe la distancia que mantuve para no ejercer un involucramiento total y de esa forma, poder ser crítico y reflexivo de la dimensión política que investigaba:

“Además, me preguntó si supe del asado que hubo el fin de semana pasado; si me enteraba de las cosas de la banda. Le contesté que sí, que sabía del asado y de las otras actividades por el grupo de gmail pero que no había ido porque “no daba”; todavía no los conocía mucho. Ella me dijo que no importaba, que tuviera que haber ido igual”.

Estas situaciones no toman la forma de recetas fijas sino como plantea Citro (1999), son intencionalidades y estrategias que se retroalimentan continuamente a medida que la experiencia en el campo se va desarrollando.

La “experiencia” no se problematiza sólo en el momento de la entrevista, de la observación o la escucha, sino en la performance. En la experiencia de campo, es fundamental la posibilidad de formar parte de lo que hacen los sujetos, en este caso de participar de la ronda *sikuri*³⁸. Esta es una manera de reflexionar junto al otro, donde la intersubjetividad puesta en juego abarca otras formas de comunicación e intercambio (Citro, 1999). Estos lineamientos son conducentes con la propuesta de Tim Ingold (2012), quien diferencia entre la etnografía cuyo objetivo es documental, y la observación participante con un carácter transformativo. Para lograr “verdaderos” aprendizajes en la experiencia de campo es necesario *conocer desde dentro*: “*Si mis compañeros hubieran ofrecido una instrucción formal explicándome qué hacer, habría tenido sólo una ficción de saber, como lo habría descubierto al momento en que tratara de hacer lo que me habían dicho. La mera provisión de información no garantiza el conocimiento y menos aún la comprensión. Las cosas -como dice la sabiduría popular- son más fáciles de decir que de hacer*” (Ingold, 2012).

El trabajo de campo junto a los integrantes de Arco Iris me permitió aprehender sobre aspectos musicales (conocer y ejecutar *siku*, géneros y estilos que desconocía), rituales y cosmologías de distintas comunidades de los Andes Centrales. Además, pude relacionarme con gente

³⁸ Turner (2002) describe que el “homo performans” puede conocerse mejor a sí mismo al observar o participar en una performance; al actuar, el sujeto se revela a sí mismo.

comprometida con la “causa originaria”, conocer sus luchas y trayectorias personales. La experiencia de campo fue un trabajo académico, de búsqueda personal y crecimiento individual. En términos de Ingold, el campo me transformó: *“Pero no importa cuánto tiempo lleve, el punto fundamental es que el aprendizaje es transformativo. Da forma a la manera en la que uno piensa y siente, y lo convierte a uno en una persona diferente”* (2012).

¿Por qué en CABA?

Restrinjo el área de estudio a CABA porque la mayor cantidad de agrupaciones de *sikuris* tiene allí su lugar físico y su producción cultural. La ciudad de Buenos Aires ha recibido migración de los Andes Centrales (Noroeste de Argentina, Bolivia, Chile y Perú) de forma ininterrumpida desde hace, por lo menos, cincuenta años. El número y origen de los migrantes ha variado a lo largo de los años así como también, las causas políticas, económicas y sociales que motivaron la diáspora. Los migrantes andinos han tenido una presencia considerable en CABA estableciendo una compleja red de trabajo, contención y reciprocidad que motivó la creación de múltiples organismos e instituciones religiosas, políticas, económicas y culturales³⁹. Las prácticas musicales jugaron un rol fundamental en el agenciamiento de los sujetos y la visibilización como grupo dentro del espacio público. Con avances y retrocesos se fueron modificando una serie de procesos de reproducción cultural relacionados con sus prácticas y sus saberes. Es así que se produce una rearticulación activa de la política de identidad “boliviana” y “andina” dando como resultado, una visibilización étnica que se habría ido constituyendo en la Argentina desde fines de los años 80’ y especialmente en los años 90’ (Podhajcer, 2008). En este marco empiezan a crearse diversas agrupaciones de *sikuris* para consolidarse luego del aniversario del 5º Centenario del Genocidio Americano (Barragán, 2003; Mardones, 2011; Podhajcer, 2008 y 2011a). A partir de 1992 los grupos confluyeron en un proceso de transformación, con retrocesos y avances, de las relaciones interculturales y en una revalorización de la identidad cultural boliviana y peruana, así como del reconocimiento de los “pueblos originarios” (Podhajcer, 2008).

En su análisis asociativo entre territorio e identidad, Segato plantea que la identidad y la simbología de un grupo crean e instauran un territorio, no lo antecede. Desde mediados de los

³⁹ La historia de los migrantes andinos en CABA y su relación con las agrupaciones de *sikuris* excede los objetivos de este apartado. El capítulo 3 ahonda en dicha relación. Es necesario aclarar que los procesos migratorios se diferencian según el caso chileno, peruano o boliviano.

'90, los diferentes íconos culturales de los *sikuris* fueron teniendo mayor visibilidad en el espacio público. Esto les permite “apropiarse” de espacios simbólicos y de poder, pudiendo establecer otro vínculo con la sociedad porteña. Lo que marca el territorio es la iconicidad del grupo: “(...) son los íconos que ellos transportan los que van a emblematicar el sujeto colectivo que allí se encuentra, y el paisaje humano, móvil y en expansión, el que va a demarcar la existencia de un territorio”. (Segato, 2007: 87). La importancia en esta posición está dada por el grado de visibilidad que pueda tener la producción cultural de la agrupación: performances públicas de sus músicas, danzas, vestimentas y discursos.

En la Ciudad de Buenos Aires actualmente se produce el mayor número de festivales y diversos encuentros que convocan a las agrupaciones de *sikuris* (Mataphi, festejos como el *Inty Raymi*⁴⁰, Contramarcha por el 12 de octubre y la manifestación por el 24 de marzo).

La Ciudad de Buenos Aires contribuye a que estas agrupaciones tomen características particulares; distintas a los conjuntos de *sikuris* de Perú, Bolivia, Chile y el Noroeste argentino (NOA), de donde provienen muchos migrantes, cuyos descendientes son actualmente los *sikuris* porteños, entre los cuales también se encuentran de descendientes de europeos.

Elección de la agrupación y formas de acceso al campo.

A principios del año 2013, me propuse realizar mi tesis de licenciatura con una agrupación con la que pudiese problematizar el concepto de política. Descarté La Comunidad *Sikuris* de Morón, en la que participaba, debido a que junto a la ejecución de *siku*, se tocan guitarras, charangos y queñas. Por lo tanto, además de mi interés en la política, tenía claro que buscaba trabajar con una agrupación de *sikuris*, por las lógicas de funcionamiento y sociabilidad que adquieren los grupos a partir de la ejecución del instrumento.

En julio del año 2013 participamos con La Comunidad *Sikuris* de Morón del II Encuentro de *Sikuris* del Corralón de Floresta⁴¹ organizado por Arco Iris. Durante el mismo, me gustó la música

⁴⁰ Solsticio de Invierno (o *Inty Raymi* en quechua) se festeja el 21 de junio (según la rotación de la tierra puede variar entre el 20 y 23). El 21 de junio es el día más corto y la noche más larga. Se da paso al año nuevo y a un nuevo ciclo agrícola. Es celebrado a lo largo del corredor andino y en varios puntos de la CABA y el conurbano bonaerense en donde participan varias agrupaciones de *sikuris*.

⁴¹ El Festival se realiza desde el año 2012 en el espacio cultural Corralón de Floresta en la CABA, lugar donde ensaya Arco Iris. En el encuentro, durante toda una jornada, participan varios grupos de *sikuris* de la CABA, grupos de baile, copleras, etc. El encuentro es organizado y gestionado en su totalidad por Arco Iris.

que hacían y me llamó la atención las maneras de organización. He aquí un fragmento del discurso, pronunciado por un integrante de la agrupación, luego opté por presentarme y solicitar mi entrada al grupo⁴²:

“Bueno empezando un nuevo ciclo de nuestro sol para los pueblos originarios donde el Abya Yala, esto es de alguna manera un Inti Raymi un poquito retrasado para compartir con todas las comunidades de sikuris pero no solamente eso, tiene que ver con una cuestión de resistencia y como para tener la resistencia con todas las otras comunidades de sikuris que están acá compartiendo con nosotros y haciendo el aguante a este espacio cultural, este espacio cultural lo tenemos que seguir fortaleciendo entre todos cada uno de ustedes siéntanse parte de esto que es el espacio de todos que es nuestra cultura y nuestra filosofía milenaria que la queremos compartir con cada uno de ustedes (...)”⁴³

En las palabras del *sikuri* se pueden observar múltiples configuraciones culturales que se entrelazan. En primer lugar, se recurre a una identidad étnica. Se menciona al *Abya Yala*⁴⁴ y la posibilidad que el encuentro sea un “*Inty Raymi* retrasado”. Se hacen explícitos conceptos y celebraciones pertenecientes a los pueblos originarios en general y al mundo andino en particular. En segundo lugar, se menciona el concepto de “resistencia”, a partir de la idea de “compartir”. Es decir, la posibilidad de *resistir* a partir de un *nosotros* en el que se incluyen a las distintas agrupaciones de *sikuris* urbanos de la CABA y del conurbano bonaerense⁴⁵. Sin extenderme mucho en el análisis de este discurso quería remarcar cómo en la Comunidad de *Sikuris* del Arco Iris se dan una serie de prácticas y representaciones que me parecen útiles para pensar la dimensión política.

Formulación de registros.

El trabajo de campo terminó en noviembre del 2014. Principalmente consistió en la participación de los ensayos del grupo, a los cuales asistía cada 15 días aproximadamente. Cada visita al campo era correspondida con un registro elaborado en las horas posteriores. Esta situación iba variando dependiendo de las actividades de la agrupación, el calendario andino en

⁴²Empecé a asistir a los ensayos en septiembre del año 2013.

⁴³ El fragmento que reproduzco es la desgravación de un audio que realice en el campo.

⁴⁴ “Esta denominación es dada al continente americano por el pueblo Kuna, originario de la serranía del Darien, al norte de Colombia. En la lengua del pueblo Kuna, ABYA YALA significa “tierra madura”, “tierra viva” o “tierra en florecimiento” y es sinónimo de América. La expresión ABYA YALA es cada vez más usada por los pueblos originarios del continente, en contraposición a América, objetivando la construcción de un sentimiento de unidad y pertenencia.” <http://cronicasinmal.blogspot.com.ar/2013/03/abya-yala-el-verdadero-nombre-de-este.html> (Consultado marzo 2015)

⁴⁵ Hay un número importante de agrupaciones que pertenecen a los distintos partidos de la provincia de Buenos Aires que rodean a la CABA. A dichos partidos se los conoce como conurbano bonaerense.

CABA y determinados encuentros. Además de registrar ensayos, hice anotaciones de presentaciones y manifestaciones sociales en las que los miembros de Arco Iris participaron y que en mi tesis trabajo como “performances culturales”.

Opté por realizar registros de campo pensando en la configuración política de la agrupación. Los registros dan cuenta de mi experiencia vivida en el campo, cómo el antropólogo va aprehendiendo el campo y configurándose como sujeto (Guber, 1991). Los primeros registros realizados fueron “descripciones densas” de los espacios, los sujetos y los diálogos que mantenían los sujetos; siempre prestando atención a la concepción política. Es necesario aclarar que en los primeros ensayos utilizaba un dispositivo tecnológico para grabar los temas musicales. Esto me permitió reconstruir situaciones y diálogos útiles para mis análisis. A medida que fui avanzando en el campo empecé a registrar las relaciones sociales durante la performance, las formas de enseñanza- aprendizaje y cuestiones morfológicas de los temas musicales, entre otros.

Presentación en el campo, interacción e involucramiento con los *sikuris*

La presentación del investigador en el campo es fundamental porque en ella se explicitan y se negocian los propósitos de investigación con nuestros interlocutores. El antropólogo diagrama su presentación dependiendo de los conocimientos previos sobre el campo y sus objetivos de investigación, entre otros. El investigador puede brindar información clara y precisa sobre el tema a investigar o puede explicitar parcialmente sus objetivos en el campo situaciones que dependerán de diversos elementos contextuales.

En la primera visita a los ensayos, anuncié que mi presencia tenía como objetivo la realización de una monografía para la facultad. Luego de varios meses, llevé al ensayo la copia de una monografía en la que adelantaba algunas ideas de mi tesis. Estando en ronda, entregué el trabajo agradeciendo a la agrupación y volví a informar sobre mi doble presencia como *sikuri* e investigador. Algunos músicos no sabían que estudiaba antropología ni de los motivos por los cuales asistía a los ensayos. Varios fueron los que en aquella oportunidad me preguntaron por primera vez sobre el tema de mi tesis. En este sentido son necesarias las palabras de Martínez y Podhajcer que argumentan que “(...) *la presentación en el terreno no constituye un evento dado de una vez y para siempre, sino que conforma una acción constante y progresiva que suele implicar múltiples reiteraciones*” (2014: 329). Las presentaciones y los objetivos de mi investigación fueron

explicitadas continuamente durante el año en el que compartí ensayos con los Arco Iris. Las relaciones con los *sikuris* fueron modificándose en la experiencia de campo y por ende, surgían reformulaciones y nuevas explicaciones sobre mis objetivos de investigación que explicitaba según el músico con el que hablase y el grado de confianza que tuviese.

Las relaciones establecidas durante mi trabajo de campo con los *sikuris* fueron “cordiales”. Arco iris se caracteriza por incluir e invitar a las personas que se incorporan a la agrupación a diversas actividades. Por citar un ejemplo: en mi tercer o cuarta visita a los ensayos me invitaban a reuniones que organizaban en las casas de los músicos. Pude lograr empatía con los *sikuris*, lo que Guber (1991) denomina *rapport*. Es decir, una relación favorable entre investigador y sujeto basada en la confianza y en la cooperación mutua. Sin embargo, el *rapport* sería un estado ideal ya que en todo proceso comunicativo y social hay una tensión entre lo dicho/no dicho y entre lo hecho/no hecho.

Las entrevistas

La perspectiva antropológica determina una relación estrecha entre el investigador y el sujeto de estudio. Es decir, no se estudia un “otro” ajeno y culturalmente distante sino que puede ser un individuo que participa de las mismas prácticas socioculturales que el investigador. Durante la investigación, el antropólogo no es un simple recolector de datos ni tampoco el informante es un sujeto pasivo que solo brinda información. En la interacción comunicativa, precondition para todo tipo de trabajo de campo, se despliegan múltiples relaciones de poder volviendo a la entrevista unívoca y asimétrica, aunque uno emplee estrategias de dialogicidad y horizontalidad.

La entrevista fue utilizada como una técnica abierta en constante reelaboración que se iba modificando a medida que la experiencia en el campo se desarrollaba. Abordaba las entrevistas a través de núcleos temáticos provisorios, que a modo de “guía de preguntas” estructuraban los encuentros. Sin embargo, las preguntas orientaban la conversación y no se formulaban en el orden que estaban escritas. El desarrollo de las preguntas dependía de la interacción entre los participantes y de las negociaciones que sucedían antes y durante la entrevista⁴⁶.

⁴⁶ En una entrevista se negocia el contexto (lugar, día y hora), el tiempo de duración y los temas de interés, entre otros. Los mismos intervienen en los resultados de la entrevista. Por ejemplo: no fue lo mismo realizar una entrevista el día del ensayo horas antes del inicio, en la casa de un músico o en un espacio público.

Las entrevistas realizadas pueden ser definidas a partir del concepto de *entrevistas no dirigidas* (Guber, 1991). Las mismas tienen la característica de pedir al informante que ayude al investigador a introducirlo en su “universo cultural”, que permita al antropólogo comprender las lógicas locales de discurso y acción⁴⁷. El investigador tiene que mantener una *atención flotante* para que el entrevistado hable y el antropólogo escuche, tratando de interrumpir lo menos posible; dejando que construya su discurso. Luego, se establece la *categorización diferida* en la que el antropólogo realiza preguntas abiertas dejando expresar al *sikuri* que a través de sus categorías nativas, que pueden diferir de las nuestras, responde a las preguntas. El investigador tiene que estar atento a las palabras, datos o temas que le permitan re-preguntar o profundizar en el discurso de los entrevistados.

Las dos primeras personas que entrevisté fueron Vivian y Matías. El motivo de mi elección radica principalmente en que fueron las personas con las que tuve mayor interacción durante los ensayos. Cuando comencé con el trabajo de campo Vivian cumplía el rol de “comunicadora”, se encargaba de contestar emails y manejar el grupo virtual de *google* de la comunidad. Ella había contestado mi solicitud de querer participar de los ensayos. Vivian es antropóloga y docente, integra la agrupación desde su fundación. Matías forma parte del grupo hace unos 4 años, es sociólogo y docente y militó varios años en un partido de izquierda. Durante el trabajo de campo, era el “tesorero” de la agrupación. Ambos eran *sikuris* importantes dentro del grupo, más allá de los cargos formales que ocupaban.

Las primeras entrevistas tuvieron un carácter exploratorio pero fueron fundamentales porque me permitieron construir marcos de referencia a partir de la formulación de preguntas de carácter general. A su vez, me permitieron ampliar mi perspectiva de análisis, reformular temas y preguntas significativas para posteriores entrevistas y, principalmente, poder relacionarme mejor con los *sikuris*.

Entrevisté a Enrique -uno de los fundadores del grupo- y a Nelson -guía musical de la agrupación-⁴⁸. Estas entrevistas fueron “planificadas” por la importancia que tenían sus “voces” para entender las configuraciones políticas de la agrupación. La planificación radicó en que los núcleos temáticos a preguntar fueron diferentes para cada entrevista. Cuando entrevisté a

⁴⁷ Manejaba algunas de las categorías nativas de las agrupaciones de la CABA, pero las diferencias entre los grupos sobre aspectos musicales, culturales y políticos abarcaban conceptos y palabras aún desconocidos.

⁴⁸ La presentación de Enrique se realiza en el capítulo 5 y la de Nelson en el capítulo 3.

Enrique, me interesó rastrear la conformación del grupo y aspectos de la configuración política. Para el caso de Nelson, centré mis objetivos en aspectos musicales de la agrupación y en las funciones del guía. Las preguntas sólo orientaron las conversaciones que siempre variaron del planeamiento previo. Durante las entrevistas surgían temáticas no planificadas que en algunos casos, por ejemplo la trayectoria personal de Nelson, complejizaron y enriquecieron el análisis.

Las entrevistas fueron realizadas en diferentes lugares, como ser bares, espacios de ensayos o en la casa de los propios músicos. Su concreción se logró sin inconvenientes debido a que los músicos siempre estuvieron bien dispuestos a conversar. Las entrevistas fueron grabadas con previo aviso y desgravadas, para luego ser enviadas por email a los músicos; no todos demostraron interés por la desgravación.

Con respecto a las entrevistas es necesario formular un comentario sobre ciertos aspectos del “habitus” antropológico, que destaca Citro (1999). La autora manifiesta que en su trabajo de campo se encontraba con discursos con los que discrepaba pero que, debido a un excesivo relativismo cultural, tendía a no cuestionarlos. Dicha situación me sucedió al escuchar posiciones idealistas sobre el pasado de los “abuelos”, por ejemplo: el supuesto de que las relaciones sociales en las comunidades de los Andes se desarrollan de forma armoniosa e igualitaria. Frente a estos discursos, a mi criterio esencialistas, no senté una posición determinada. El “habitus” antropológico “dictaba” que tenía que interferir lo menos posible en los discursos que surgen de la experiencia de campo. No quería imponer ningún sentido a lo que los sujetos me contaban; según este criterio su palabra era válida.

Por último, vale aclarar que en los capítulos 3, 4, 5 y 6 utilizo material producido por los integrantes de Arco iris y otras agrupaciones y fuentes periodísticas de distintos años (escrita y virtual). El anexo cuenta con varias fotos que ayudan a comprender muchos de los temas analizados. Con respecto al material producido por las agrupaciones de *sikuris*, me concentro en las descripciones que ellos realizan sobre instrumentos y estilos musicales y algunos aspectos de la cosmología andina. Esta información fue obtenida de la producción discográfica de Arco Iris y de otras agrupaciones. Los datos referidos a cosmología andina fueron relevados de distintos folletos y materiales producidos por las mismas agrupaciones en determinadas fechas (3 de mayo, 21 de junio, entre otras. Ver anexo). Debido a las múltiples interpretaciones sobre cosmología, orígenes y características de los estilos musicales, me pareció pertinente retomar los saberes que las

agrupaciones legitiman como correctos. En el capítulo 3, utilizo periódicos con el objetivo de historizar el surgimiento del campo *sikuri* porteño, con especial énfasis en el 12 de octubre de 1992. Finalmente, rastreo a través de fuentes periodísticas (virtuales y escritas) la creación, por parte de migrantes y porteños, de agrupaciones de música andina a principios de los '80.

Capítulo 3. El *siku* en Buenos Aires

Inicio

El objetivo de este capítulo es describir los antecedentes culturales, políticos y sociales que permitieron configurar las primeras agrupaciones de *sikuris* de CABA. La construcción de este capítulo se realiza a partir de las voces de Nelson guía musical de los Arco Iris, Laura⁴⁹ y Nahuel⁵⁰, entrevistados durante el trabajo de campo⁵¹. Las narrativas de los *sikuris* construyen un entramado que se complementa con bibliografía sobre las agrupaciones porteñas (Barragán, 2005; Barragán y Mardones 2015; Mardones, 2011; Podhajcer, 2011a y 2015). Los antecedentes de la práctica *sikuri* en CABA se construyen en el diálogo entre relatos y trabajos teóricos.

En la primera parte del capítulo realizo una breve descripción de la migración andina proveniente del noroeste argentino (NOA), de Bolivia, de Chile y de Perú. Realizo un cuadro general sobre características y causas de la migración a CABA. Para ello me valgo de trabajos académicos (Benencia, 2011; Canelo, 2006; Canevaro, 2008; Cerrutti, 2005; Gavazzo, 2004 y 2014; Grimson, 1999 y 2006; Jensen y Perret, 2011; Matossian, 2008; Pereyra, 2000; Ratier, 1975) y de los relatos de *sikuris* entrevistados.

En el segundo apartado describo los principales antecedentes culturales y políticos que posibilitaron la configuración actual de las agrupaciones de *sikuris* en CABA. Por antecedentes, entiendo principalmente grupos de música andina y criolla que se desarrollaron en CABA a fines de los '70 y principios de los '80 y agrupaciones indigenistas. Desarrollo sus características enfocándome en los vínculos y relaciones con músicos migrantes y agrupaciones de *sikuris*.

Por último, analizo los eventos realizados para el quinto centenario del genocidio americano. La bibliografía que analiza a los grupos de *sikuris* de CABA toma el 12 de octubre de 1992 como un momento importante para la conformación y visibilidad de las agrupaciones porteñas. Describo los eventos organizados por las diferentes agrupaciones y sus características, con los relatos de sus

⁴⁹ Caracterizada en la introducción.

⁵⁰ *Sikuri* de Los Intercontinentales Aymaras de Huancané Base Argentina. Activo participante de diferentes actividades en las que se ven involucrados agrupaciones de *sikuris*. Descendiente de migrantes Jujeños, su padre también es *sikuri* y fue director musical de los Aymaras.

⁵¹ Vale aclarar que tanto Nahuel como Laura fueron entrevistados con el fin de realizar monografías y trabajos anteriores a la tesis.

participantes. La problematización del 12 de octubre como momento paradigmático es crucial para entender la configuración política de Arco Iris, como así también las formas de politización y las particularidades de las agrupaciones actuales en la CABA.

Una historia de migraciones

La presencia y consolidación de las agrupaciones de *sikuris* en CABA responde, entre múltiples factores, a la migración de personas provenientes de los Andes Centrales. En la actualidad, las agrupaciones también están formadas por porteños y bonaerenses (en su mayoría), migrantes de provincias argentinas y *sikuris* de otros países como Venezuela y Colombia, entre otros. Sin embargo, sólo describo las corrientes migratorias de sujetos provenientes del NOA, Bolivia, Perú y Chile, de donde provienen las tradiciones musicales con las que se identifican las agrupaciones porteñas. Vale destacar que la CABA ha recibido mayor migración proveniente de los Andes Centrales⁵². Dentro de la diversidad de agrupaciones porteñas, varias son los grupos que se identifican con Perú, Bolivia o Chile. Esto se debe a que sus fundadores y *sikuris* pertenecen a dichas colectividades, o porque ejecutan estilos musicales de aquellas zonas, o por una combinación de ambas⁵³. Hay conjuntos que no se identifican explícitamente con ningún lugar específico de los Andes Centrales pero, sin embargo, participan en ellas migrantes andinos y ejecutan estilos musicales asociados a determinadas geografías⁵⁴. La heterogeneidad de las agrupaciones es compleja y dinámica. En el capítulo siguiente las clasificaré a partir de sus trayectorias artístico-culturales (Podhajcer, 2015).

La Argentina ha sido un país históricamente receptor de inmigrantes, lo que ha determinado un relato de argentinidad basado en el “crisol de razas” (Grimson, 1999 y 2006; Gavazzo, 2004). En la evolución del patrón migratorio han influido factores estructurales, coyunturas específicas (expansión y retracción económica) y contingencias sociopolíticas (Gavazzo, 2014). El Estado ha sido y es un actor principal en la inclusión o exclusión de migrantes, a través de la creación de

⁵² La presencia y afianzamiento de migrantes venezolanos, colombianos y de otros países en la CABA es un fenómeno reciente y se relaciona con la modificación de las leyes migratorias y el fortalecimiento del MERCOSUR y UNASUR.

⁵³ Las identificaciones de las agrupaciones se tornan complejas cuando algunos *sikuris* no se identifican en términos nacionales sino étnicos: *aymaras*, *quechuas*, entre otros.

⁵⁴ Un ejemplo servirá para aclarar mis palabras. Arco Iris no se define como una agrupación boliviana o *aymara* pero los estilos musicales e instrumentos que ejecutan pertenecen a Bolivia, así como gran parte de los *sikuris* migrantes.

distintas políticas migratorias⁵⁵ y de la construcción de una identidad nacional. Dicha identidad se afirma en diversas prácticas estatales de marcación sociológica con el objetivo de producir diversidad a través del señalamiento e invisibilización de otros internos (Segato, 2007; Canelo, 2006).

Desde mediados del siglo XIX hasta fines de 1930, en el marco de un modelo agro-exportador, la inmigración que Argentina recibió fue principalmente de origen europeo (Grimson, 1999). Esta inmigración, estimulada por las elites en el poder para “blanquear” la presencia indígena y afro, generó un discurso que definía a la Argentina como europea y civilizada (Gavazzo, 2014). Promediando la década de 1940 la inmigración trasatlántica empieza a disminuir y se visibiliza una migración regional iniciada a fines del siglo XIX. Es una migración relacionada con trabajos temporarios fronterizos, frente a la escasez de mano de obra en el sector primario de la economía (Balan 1990 en Benencia, 2011). A mediados del siglo XX, la migración regional se vuelve más urbana⁵⁶ y los migrantes internos, los denominados “cabecitas negras”, por el modelo de sustitución de importaciones, arriban en gran número a la Ciudad de Buenos Aires (Grimson, 2006). Estos “nuevos” migrantes producen una reconfiguración de los marcos legales, de las políticas migratorias y de los discursos estatales que oscilaban, dependiendo de los contextos, entre la hermandad latinoamericana, el nacionalismo y la xenofobia. Así, como sucedió con los migrantes europeos que tuvieron que des-etnizarse para adquirir la condición de ciudadanos, durante el peronismo, los migrantes de países limítrofes y los de las provincias de la Argentina se agruparon en términos de clase y las diferencias étnicas se subsumieron en una polarización política: peronismo/antiperonismo (Gavazzo, 2014).

Con el inicio de la democracia a principios de los años '80 los marcos legales y jurídicos en torno a la migración se fueron reconfigurando. Los países de América del Sur comienzan a discutir la “integración regional”, re-planteando las barreras arancelarias así como la libre circulación de factores productivos. Esto concluye en la creación del Mercado Común del Sur (MERCOSUR) en 1991, con el objetivo de lograr un mercado intra-regional competitivo (Gavazzo, 2014). Sin

⁵⁵ Las políticas migratorias y los discursos que las representan, han oscilado, dependiendo de las coyunturas políticas, sociales y económicas, entre dos polos: un tratamiento xenófobo y particularista o una mirada que integra al migrante (Gavazzo, 2014).

⁵⁶ En la década del '50 los inmigrantes de países limítrofes fueron atraídos hacia el Gran Buenos Aires donde empleos como la construcción y la industria manufacturera, eran mejor remunerados que en sus países de origen (Benencia, 2011).

embargo, la creación de instancias transnacionales como el MERCOSUR o UNASUR⁵⁷ excede lo económico e influye en las políticas migratorias y en distintas reivindicaciones que los migrantes exigen a los estados nacionales. Gavazzo (2014) destaca que el proceso de integración es un “proyecto identitario regional” en el que las dimensiones económicas, sociales y culturales están imbricadas. Sin embargo, la aplicación de las políticas migratorias inclusivas y la asignación de nuevos derechos para los migrantes, dependen, en última instancia, de los gobiernos nacionales.

Este breve contexto permite entender las acciones y representaciones del Estado argentino frente a los migrantes. A continuación, se describirán los procesos migratorios de sujetos provenientes del NOA, Bolivia, Chile y Perú.

Migración del NOA

La migración de jujeños, salteños y tucumanos, entre otros, responde a un conjunto de desplazamientos internos que se dieron en todo el país. Desde principios de siglo XX, se produce una migración de tipo rural a diferentes centros urbanos. Estos desplazamientos, que varían en número, responden a situaciones estructurales (situación económica y social del país) y coyunturales (alternancia entre procesos democráticos y dictatoriales). A inicios de la década del '30 y del '40 la migración de salteños y jujeños se profundiza con la consolidación del peronismo como fuerza política y como fenómeno social de masas. El modelo de sustitución de importaciones atraía, a los centros urbanos, una gran cantidad de trabajadores en busca de nuevas oportunidades laborales y sociales. Estos migrantes se instalaron principalmente en los nuevos cordones industriales del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA)⁵⁸. Esta población fue tratada por la elite porteña, los medios de comunicación y la clase media en términos racistas: “los cabecitas negras”. Los primeros construyeron un “nosotros” que se veía a sí mismo como blanco y cosmopolita y un “ellos” atrasado, un “aluvión zoológico” proveniente del campo. Esta construcción reconfigura y actualiza la antigua disputa entre el puerto y el “interior”. (Ratier, 1975; Canelo, 2006).

⁵⁷ La Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR) es el producto de procesos regionales desarrollados por el MERCOSUR y la Comunidad Andina. Surge el 11 de marzo del 2011 cuando los países integrantes aprueban el tratado constitutivo. La UNASUR tiene como principales objetivos la construcción de una identidad y ciudadanía suramericanas así como también, el desarrollo regional integrando las dimensiones políticas, sociales y culturales. Ver: http://www.comunidadandina.org/unasur/tratado_constitutivo.htm (consultado el 26/09/15)

⁵⁸ El AMBA consiste en la concentración urbana de mayor densidad del país (concentra alrededor del 30% del país) y está compuesta por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y los municipios bonaerenses que rodean a CABA.

Con respecto a los lugares de residencia de migrantes del NOA en el AMBA, se plantean las mismas zonas que ocupan otros migrantes andinos. En este sentido, la zona sur de CABA permitió a los migrantes acceder a viviendas precarias, como son pensiones, hoteles, casas tomadas y villas de emergencia (Canelo, 2006).

En las agrupaciones de *sikuris* del AMBA, participan salteños y jujeños pero, según mi experiencia en el campo, no hay ninguna agrupación en la que sean mayoría o donde, desde lo musical, sólo ejecuten géneros específicos del NOA. Según Barragán y Mardones (2015), actualmente no hay ninguna agrupación activa de *sikuris* jujeños en Buenos Aires. Por esta razón, me pregunto por qué Enrique siendo migrante jujeño y fundador de Arco Iris, no priorizó la ejecución de dianas y marchas⁵⁹, características de Jujuy. Una hipótesis es que, la trayectoria de Enrique como migrante no tiene relación con las agrupaciones de *sikuris*, no migra de Jujuy a Buenos Aires siendo un *sikuri*. Así, ante mi pregunta de si ejecutaba el *siku* en su provincia me contestó:

“No nada más que la anata, ahora que me decís si de los carnavales tocaba anata. Tocaba en una comparsa que se llamaba Los Corazones Alegres de Puya Puya en Uquía todos los carnavales nos juntábamos para tocar la anata digamos”. (Enrique)

Dado que aprendió a ejecutar el *siku* en CABA, su historia de *sikuri* responde a su trayectoria como militante indigenista antes que a su condición de migrante jujeño. Esto será analizado más en profundidad en el siguiente capítulo.

Migración Boliviana

La migración de bolivianos se consolida con la expansión de las economías regionales del NOA, específicamente en las provincias de Salta y Jujuy. Las actividades agrícolas, entre ellas las plantaciones de caña de azúcar, necesitaban una creciente mano de obra de carácter temporal. Los trabajos agrícolas se fueron extendiendo hacia la cosecha frutihortícola, de hojas de tabaco y de la vid en la región cuyana. Las diferentes temporadas de recolección de cultivos permitían, durante gran parte del año, una demanda de mano de obra extensiva a diversas provincias. Además, los migrantes completaban sus actividades en los centros urbanos, como mano de obra

⁵⁹ Según Machaca (2011) las dianas, en Jujuy, son melodías que se ejecutan cuando los grupos de *sikuris* están quietos en un lugar. Se tocan cuando se descansa de una ejecución en marcha y en diferentes lugares como calvarios o cementerios. Hay diferentes tipos de dianas: diana común, diana con descanso y diana en alto y bajo. Las marchas se ejecutan cuando la agrupación está en movimiento. Tiene reminiscencias de las marchas militares. Posee distintas variedades: marcha común, marcha con descanso, marcha militar con acento y marcha en alto y bajo.

no calificada para la construcción. A fines de la década del '60, se produce una caída de precios en los productos regionales y una mecanización en la producción agrícola. Esto provoca la búsqueda, por parte de los migrantes, de oportunidades laborales en las grandes ciudades (Benencia, 2011; Sassone y De Marco 1991 en Grimson, 1999). Durante la década del '70, gran cantidad de bolivianos se asentaron en el AMBA trabajando principalmente en el rubro de la construcción. Benencia (2011) describe que, en esta década, la tercera parte de los bolivianos asentados en la Argentina estaban en el AMBA. El Censo Nacional de Población de 1980 muestra que los bolivianos asentados en esta área superaban en cantidad a los del Noroeste. Esto implica un cambio en relación a las primeras etapas, donde la migración tenía un carácter rural-rural. A mediados de la década de 1950 el patrón de la migración era rural-urbano y en 1980 mucha de la migración provenía de las ciudades bolivianas (Grimson, 1999). Este es el caso de Nelson, guía musical de los Arco Iris. Él formó parte de un conjunto de migrantes bolivianos, generalmente jóvenes, que provenían de las principales ciudades bolivianas: Oruro, Potosí y La Paz.

La trayectoria de Nelson como migrante da cuenta de la complejidad del proceso migratorio de bolivianos a CABA. Nelson nace en la década del '60 en Oruro, Bolivia, su padre era trabajador de la mina San José y, por razones económicas, a la edad de siete años, se muda con su familia a la ciudad de La Paz. Allí aprende la ejecución del *siku* y sus diversos estilos. Luego de participar en varios conjuntos, se une a la agrupación de música autóctona *Markasata*⁶⁰, con la cual participa en diferentes eventos en Bolivia y Argentina:

"(...) tocamos en una peña Marka Tambo en La Paz y fueron de allá (Jujuy) una comisión para esa fecha un grupo que le gusto lo que hacíamos nosotros. Nos invitaron eso sí, nosotros teníamos que pagar nuestros pasajes hasta Villazón y después de ahí teníamos todo cubierto. A otros grupos también les habían ofrecido pero los otros querían que le paguen desde La Paz... nosotros era la primera vez que salíamos y yo tenía 18 años más o menos... en los ochenta." (Nelson)

⁶⁰ Comunidad *Markasata* ("De nuestro Pueblo" en Aymara) se funda en Huayrocondo (La Paz, Bolivia) el 21 de Octubre de 1979 (Barragán y Mardones, 2015). Está formada por músicos procedentes de distintas comunidades del Altiplano boliviano. Tienen como propósito difundir la música autóctona por todo el territorio. Los instrumentos que ejecutan son del altiplano andino, extraídos de sus grandes festividades regionales entre la que se destacan los Sicus; Toyos, Pututus, Italaques, Arachi Waca pincuillos, Quena Quenas, Mohozeños, Tarkas, Pifanos, Pusiplas, Suri, Choquelas, Laquitas y Tablasikus. Disponible en: <http://www.lakitasdetarapaca.cl/wp-content/uploads/2011/08/Agrupaciones-de-Sikuris-de-Buenos-Aires.pdf> (consultado el 30/09/15)

Según Nelson, en 1983 participa del encuentro *Tantanakuy* organizado por Jaime Torres y los hermanos Saramayo en Humauaca, provincia de Jujuy. *Markasata* regresa a Bolivia y luego a la Argentina, iniciando una serie de presentaciones en el Teatro Mitre ubicado, en San Salvador de Jujuy:

“Después vine otra segunda vez a (...) Jujuy, estaba la delegación paraguaya, la delegación venezolana y la delegación de acá y también igual rompimos la gente se paró decían que ese teatro era como el Colón (...) la gente no se paraba para aplaudir. Tocamos nosotros se paró la gente empezó a aplaudir”. (Nelson)

Markasata realiza en 1984 una tercera gira de quince días por Jujuy. Nelson, ya con 21 años, comenta que en esa ocasión ya los manejaba un representante *“un chico jujeño”*. En una de sus presentaciones los observó, relata Nelson, el rector de la universidad de Belgrano *“y le encantó y nos trajo (a CABA) tres fechas. Un domingo, un miércoles y un domingo, en el 84 fue, en mayo del 84”*⁶¹. Un artículo periodístico de la revista *El Porteño* de Julio de 1984 (ver anexo) titulada *Markasata en Buenos Aires* explica:

“Su trabajo independiente lleva ya varios años, están abocados en la tarea de rescatar las propias formas de expresión y el contenido social de lo que fue el Tawantinsuyo. Markasata tiene su sede en La Paz y es un grupo formado por alrededor de 35 jóvenes quechuas y aymarás de los departamentos de Potosí, Oruro y La Paz. La delegación llegada a Buenos Aires en los primeros días de junio estuvo formada por 9 de sus integrantes, encargados del aspecto musical y de efectuar los primeros contactos en vista a un futuro intercambio con grupos de Argentina (...) En los medios corrientes tuvieron mayor repercusión de la esperada, recorrieron invitados varias emisoras radiales dejando grabaciones y se presentaron en cinco oportunidades en la Universidad de Belgrano y en el teatro Luz y Fuerza”.

⁶¹ Por su parte *Markasata* explica que en la gira de 1984 también dieron recitales para *“un auditorio de alto nivel cultural como ser el Colegio de abogados de San Nicolás, el auditorio de la Universidad de Buenos Aires, la Universidad de Morón; el Centro Cultural General San Martín, El Centro Cultural Recoleta”*. Disponible en: <http://www.lakitasdetarapaca.cl/wp-content/uploads/2011/08/Agrupaciones-de-Sikuris-de-Buenos-Aires.pdf> (consultado el 30/09/15)

El artículo evidencia que la gira de *Markasata* produjo efectos en la escena cultural porteña de aquellos años⁶². Además de las presentaciones, la agrupación fue invitada por varios radios. La *repercusión inesperada*, que destaca el artículo, en el caso de Nelson, fue uno de los motivos por los cuales se quedó definitivamente en Buenos Aires. Él lo explica de la siguiente forma:

“en los ochenta, entonces cuando venimos para acá fue una explosión porque acá estaban entrando, en un cambio y veníamos con toda la cabeza del cambio de la cultura, la filosofía... todas esas cosas y los periodistas se dieron vuelta donde íbamos llenábamos todo eso a mí me abrió la cabeza (...) yo me iba a ir Alemania porque cuando estaba allá tocando con un grupo Los Payas se llaman, famoso, se habían peleado, se dividieron e iba a irme yo con una parte. Claro viniendo acá, volvía y me iba a Alemania y acá me copo la gente, la gente más que nada de Buenos Aires es muy cómo se llama eh...cariñosa, como que no tiene nada preestablecido... muy espontánea esa era la palabra. El paisano no, el paisano por ahí le gusta lo que estas tocando pero el paisano en ese aspecto es más seco, más frío. Por ahí vos le estas tocando y piensas que no le estas transmitiendo pero para cuando esta mareadito se alegra... pero acá no, vos ves que tocas y las chicas no saben bailar pero sin embargo se mueven, entonces te contagia eso y eso me gusto. Yo le dije a los chicos yo me quedo y desde ahí, uno se fue y quedamos ocho y desde esa vez quedamos acá...”

El relato de Nelson introduce decisiones personales y motivaciones subjetivas que dan cuenta de las causas económicas y políticas que afectan y constituyen a los procesos migratorios. En particular, explica las razones de su asentamiento en Buenos Aires⁶³. Realiza una comparación entre los porteños, más espontáneos y demostrativos y el paisano, menos expresivo a la hora de participar de un evento musical. La gente durante las presentaciones tenían un rol activo que “contagiaba”: *“las chicas no saben bailar pero sin embargo se mueven, entonces te contagia eso y eso me gusto”*. El entusiasmo y espontaneidad del público porteño, que describe Nelson, tiene que ser entendido en el contexto de los cambios sociales y políticos de aquellos años. El 10 de diciembre de 1983 Argentina, recuperaba la democracia y desde principios de los '80, en CABA, se venía conformando un conjunto de prácticas culturales y artísticas (teatro, cine, música, literatura, entre otros.) tendientes a “romper el cerco del silencio”. Se va generando un campo cultural en el que confluyen artistas e intelectuales en la desarrollo de una cultura popular y antiimperialista (Margiolakis, 2011). La apertura democrática permite nuevos modos de producción, circulación, difusión, organización y, en este caso, de vínculo con el público. La “primavera alfonsinista” otorga la posibilidad a los porteños de volver a expresarse y recuperar los espacios públicos. Además, el sentimiento antiimperialista de aquellos años, alimentado por la guerra de Malvinas, permite que

⁶²Hay que ubicar esta nota periodística, aunque sea breve, en la década del '80, en una Ciudad que salía de la dictadura cívico-militar y donde la visibilidad en la esfera pública de prácticas relacionadas con los pueblos originarios era casi nula.

⁶³ La migración de Nelson hacia CABA debe responder a múltiples causas. Sin embargo, no argumentó razones políticas para migrar a la Argentina. Otras fuentes destacan que *Markasata* decide partir de Bolivia por sucesivos gobiernos decadentes (Barragán y Mardones, 2015) o también se expresan en términos de “exilio voluntario”. (Disponible en: <http://www.bolivia.com/noticias/autonoticias/DetalleNoticia31337.asp> (consultado el 15/08/15)).

nuevos modelos de intervención cultural, agrupaciones de *sikuris* y otras prácticas latinoamericanas, vayan adquiriendo visibilidad en el espacio público porteño⁶⁴.

Para finalizar, la tendencia marcada a fines de los '80 se afirma y el número de migrantes bolivianos hacia CABA se mantiene. Los datos provenientes del Censo Nacional de Población del año 2010, estiman que la población boliviana se incrementó en un 47,9%, pasando de 233.464 personas en 2001, a 345.272 personas en 2010. Del total de dicha población, el 33,1% (114.285 bolivianos) se encuentra en el Gran Buenos Aires y el 22,2% (76.650 bolivianos) en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires⁶⁵. Estos datos permiten inferir que en CABA se encuentra una colectividad (heterogénea, no libre de tensiones) que va configurando un entramado económico, social, político y cultural para conseguir trabajo, vivienda, documentación, así como para reunirse y construir en el territorio prácticas y lugares que los identifican.

Según datos del Censo Nacional de Población del año 2010, los migrantes bolivianos concentran su lugar de residencia en la zona sur de CABA⁶⁶. La Comuna 7 (Flores y Parque Chacabuco) sobre un total de 40.967 extranjeros, un 47,8% (19.582) es de origen boliviano, mientras que el mayor porcentaje se da en la Comuna 8 (Villa Soldati, Villa Riachuelo y Villa Lugano), que sobre un total de 43.742 extranjeros, un 46,6% (20.384) son bolivianos⁶⁷. El gran porcentaje de migrantes bolivianos en estos barrios, ha producido que la colectividad se vaya "apropiando" del espacio público usándolo y significándolo de maneras diversas.

Migración chilena

La población chilena comienza a emigrar a la Argentina de forma significativa entre la década de 1930 y 1960. Los chilenos en Argentina no siguen el patrón migratorio rural-rural, instalándose en los centros urbanos. En las primeras décadas del siglo XX, los chilenos se asentaron principalmente en la Patagonia. Después de 1950, los migrantes se empezaron a dirigir a la provincia de Buenos Aires por la crisis de la agricultura en Chile y las ventajas económicas que presentaba la Argentina en aquellos años. Con el golpe militar de Pinochet de 1973, se produce

⁶⁴ Esta hipótesis es apoyada por el siguiente fragmento del El porteño de julio de 1984: "Que la música andina y todo lo que huele a raíces, a partir de Malvinas, es consumido indiscriminadamente, es sabido".

⁶⁵ Datos obtenidos en http://www.censo2010.indec.gov.ar/cuadrosDefinitivos/analisis_censo_feb12.pdf (consultado el 15/08/15)

⁶⁶ La Ciudad Autónoma de Buenos Aires está dividida en 15 comunas que nuclean los diferentes barrios porteños. Se trata de unidades descentralizadas de gestión política y administrativa que, en algunos casos, abarcan a más de un barrio porteño. Disponible en: <http://www.buenosaires.gob.ar/comunas> (consultado el 17/08/15)

⁶⁷ Datos obtenidos en http://www.censo2010.indec.gov.ar/cuadrosDefinitivos/analisis_censo_feb12.pdf

una masiva emigración por razones políticas. A fines de 1970 y principios de 1980 la migración vuelve a disminuir debido a los conflictos limítrofes (Matossian, 2008).

A partir de 1990, muchos chilenos vuelven a su país. Esta situación hace estancar el flujo migratorio y el número de residentes chilenos en la Argentina disminuye (Matossian, 2008). Al retornar la democracia a Chile, sus exiliados políticos vuelven a su país. La economía de Chile mejora y se producen inversiones chilenas en la Argentina, lo que atrae a profesionales y mano de obra chilena calificada (Pereyra, 2000).

A fines de 1990 y principios del 2000, surge una nueva migración chilena “económica-cultural” (Jensen y Perret, 2011). Esta migración estaría compuesta en su mayoría por jóvenes en edad laboral que, instalándose en los grandes centros urbanos (CABA principalmente), buscan continuar sus estudios de grado o pos-grado. Manifiestan que, debido a las transformaciones heredadas de la última dictadura, con la educación privatizada y el disciplinamiento de la ciudadanía no podían desarrollarse plenamente en ámbitos laborales, culturales y educativos (Jensen y Perret, 2011). Este último grupo de migrantes son los que forman las agrupaciones de *sikuris* de origen chileno⁶⁸. Según Pablo Mardones (en conversación personal), chileno, estudioso de la temática *sikuri* y fundador de *Lakas* de oriente, los migrantes son jóvenes que han venido a realizar sus estudios de grado en música y en artes audiovisuales. Muchos de los *sikuris* chilenos estudian en la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA).

Para finalizar, según datos del Censo Nacional de Población del año 2010, hay 191.147 chilenos⁶⁹. Del total, el 12,4% se encuentran en el Gran Buenos Aires y el 5,2 % en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Migración Peruana

La migración de peruanos al AMBA es uno de los más recientes flujos migratorios. Dos características definen el incremento de migrantes peruanos provenientes de la clase media y baja urbana y campesina. En primer lugar, a mediados de los '80 el conflicto entre Sendero Luminoso y las fuerzas militares y para-militares adquirió el carácter de guerra civil. Esto produjo la muerte de miles de personas y desplazamientos poblacionales internos y externos. Se estima que uno de

⁶⁸ Lakitas de Tunupa y Lakas de oriente.

⁶⁹ En el 2001, la población chilena en la Argentina era de 212.429 personas, de modo que disminuyó un 10% en última década.

cada cuatro peruanos que emigraron durante esos años eran refugiados políticos (Cerrutti, 2005). Luego, en los '90 con la aplicación de políticas neoliberales (reformas estructurales y estabilización financiera) el presidente Fujimori generó apertura económica y flexibilización laboral. Durante el fujimorismo, se produjo concentración del poder en el ejecutivo e inestabilidad del aparato judicial. Luego de 1992, la economía mejora pero hay un crecimiento del trabajo informal y los ingresos reales de los peruanos bajan significativamente (Cerrutti, 2005; Canevaro, 2008).

Los peruanos empiezan a elegir a la Argentina como lugar de destino a partir de 1994, porque implica un menor costo y es más accesible geográficamente que otros países como México o Estados Unidos. Una gran cantidad de migrantes peruanas ingresan al mercado laboral informal, a través del servicio doméstico (Canevaro, 2008). Entre 1991 y 2001, la población peruana en la Argentina se cuadruplicó, pasando de 15.939 a 88.260 personas. Una característica de esta comunidad es su concentración en AMBA (71 por ciento), en particular en la Ciudad de Buenos Aires (42 por ciento) (Cerrutti, 2005).

Los trabajos sobre migración peruana en Argentina (Cerrutti, 2005; Canevaro, 2008) establecen que una de las principales motivaciones de los peruanos para abandonar su país radica en que sus ingresos son insuficientes. La explicación no está en la falta de empleo sino en los trabajos mal pagos. La migración de peruanos a la Argentina es una conjunción de crisis político-institucional y de dificultades en la economía. Los trabajos señalados destacan que en un primer momento la migración estaba relacionada con hombres jóvenes pero en los últimos años han sido las mujeres las que emigran, en busca de mejores oportunidades laborales y condiciones de vida. Además, se destaca que a mediados de los '90, siete de cada diez peruanos que ingresaban al país tenían el secundario completo.

Un importante porcentaje de la migración peruana de los últimos años reside en CABA. Se pueden encontrar varias explicaciones: la migración que arriba al país es de origen urbano y al no tener redes sociales que los contengan en el conurbano, buscan estar más cerca de lugares con oportunidades laborales. La distribución espacial en CABA sigue patrones similares a la migración boliviana, concentrándose principalmente en la zona sur de la capital (Cerrutti, 2005). Del total de la población censada en el país, el 33,5% se encuentra en el Gran Buenos Aires y el 38,4% en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Con respecto a CABA, la Comuna uno (Retiro, San Nicolás, Puerto Madero, San Telmo y Monserrat) de 50.948 extranjeros censados el 19,6% son peruanos.

En la Comuna siete (Flores y Parque Chacabuco) de los 40.967 extranjeros un 12,9% es de origen peruano. En la Comuna ocho (Villa Soldati, Villa Riachuelo y Villa Lugano), de 43.742 extranjeros censados 5,2% son de origen peruano⁷⁰.

Entre los peruanos que han migrado a la Argentina se encuentran *sikuris*. Entre ellos migrantes del departamento de Puno (sudeste de Perú) de Huancané (Familia Chipana, fundadores de los *Intercontinentales Aymaras de Huancané Base Argentina*), de Conima (agrupación *Qhantati Ururi Base Argentina*). También hay grupos fundados y formados por migrantes peruanos que se identifican en términos nacionales, es el caso de *Inty Phaxy*⁷¹. Esta simple descripción da cuenta del aporte de la migración peruana a las agrupaciones de *sikuris* de CABA.

Antecedentes político-culturales

La descripción se realizará en base a trabajos académicos (Lenton, 2015; Barragán, 2005; Barragán y Mardones, 2015), notas periodísticas y relatos de *sikuris*. Entre ellos se destacan agrupaciones musicales y espacios culturales e indigenistas que fueron fundamentales para el movimiento *sikuri* porteño. Estos siempre analizados en relación al contexto social y político de los años '60, '70 y '80 de la Argentina. Este apartado termina con el 12 de octubre de 1992. Dicha fecha es tratada en el apartado siguiente por entenderla como un momento paradigmático para las agrupaciones de CABA. Los antecedentes a destacar, son el producto de la interrelación entre procesos migratorios (regionales e internos), surgimiento de agrupaciones musicales, las acciones de las primeras organizaciones indigenistas y las prácticas estatales. Esta conjunción sienta el precedente para que las primeras agrupaciones de *sikuris* logren una mayor visibilización en el espacio público de la Ciudad de Buenos Aires.

⁷⁰ Datos obtenidos en http://www.censo2010.indec.gov.ar/cuadrosDefinitivos/analisis_censo_feb12.pdf (consultado el 15/08/15).

⁷¹ Dicho grupo forma parte de un listado que obtuve de la página web del consulado peruano en Argentina, sobre agrupaciones culturales peruanas en el país.

Agrupaciones musicales: *Ollantay* y *Los Mitimaes*

Entre las décadas de 1960 y 1970, la Argentina estuvo atravesada por periodos de conflictividad social e inestabilidad política y económica. A partir de 1966, a excepción del breve paréntesis del gobierno de Cámpora y el de Juan Domingo Perón hasta su fallecimiento en julio del 1974, la Argentina estuvo bajo distintos gobiernos militares con la consecuente reducción de libertades y derechos personales, penetración de la economía de mercado, prohibición de partidos políticos y diferentes agrupaciones culturales y el secuestro y tortura a diferentes dirigentes políticos y sindicales, intelectuales, obreros y estudiantes. En este contexto, se organizan prácticas artísticas y musicales “subterráneas”, se va produciendo una red “clandestina” que permite que ciertas expresiones se sigan dando en las grandes ciudades. Una de ellas, utilizada como resistencia, es la música folclórica⁷².

A mediados de la década del '60 y principios del '70, surge un movimiento musical y cultural dentro del folclore nacional que se denomina “Nuevo Cancionero”. En un comienzo, emerge en Mendoza y se visibiliza a través de la publicación de un manifiesto. En Buenos Aires, genera una gran repercusión, lo que permite que se conozca en el resto del país. En el manifiesto, el Nuevo Cancionero expresaba la necesidad de renovar la música folclórica sin encerrarse para ello en tradicionalismos y regionalismos. La migración de “los cabecitas negras” a las grandes ciudades, demandaba la necesidad de adaptar la música rural que se volvía cada día más urbana y heterogénea. Para los músicos que adhirieron a este programa estético-ideológico el folclore es algo vivo y en movimiento, capaz de ir cambiando y transformándose. Algunos de los artistas que representaban esta corriente, siempre comprometidos con diversas causas populares, eran Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Horacio Guarany y Víctor Heredia, entre otros. Estos permitieron un *boom* del folclore que acercó a una clase media urbana a las peñas, guitarreadas y concursos. El éxito del folclore involucraba a una juventud que militaba en diferentes espacios universitarios, sindicales y políticos. Además, este nuevo folclore estaba asociado a un movimiento musical latinoamericano que tendía a la unión regional, anclada en el apoyo de diversas luchas populares (Loza y Francia, 2012).

⁷² Se utiliza música folclórica para denominar a lo que popularmente se conoce como música realizada contemporáneamente a partir de tradiciones folclóricas.

Estos músicos y artistas, desde fines de los años '60, fueron reduciendo su presencia en diferentes medios de comunicación, siendo censurados y amenazados para que cesaran su actividad o la re-definan en base a los ideales del régimen dictatorial. Las prácticas y acciones de los artistitas fueron silenciadas abruptamente con el inicio del golpe militar del 24 de marzo de 1976. En este contexto -donde prácticas culturales y canciones fueron prohibidas o censuradas y muchos artistas exiliados o desaparecidos- surgen algunas de las primeras agrupaciones de música andina que sentarán las bases para las agrupaciones de *sikuris* en CABA. Si bien la música andina y sus instrumentos se conocen y ejecutan en CABA con anterioridad a la formación de *Ollantay* y *Los Mitimaes*, las mismas se caracterizan por conformarse en entidades culturales y educativas que posibilitaron que porteños y bonaerenses empiecen a aprender la ejecución de dichos instrumentos y su simbología. En estos espacios surgieron los primeros *sikuris* porteños y bonaerenses.

Los *Mitimaes*, en sus inicios a fines de los '70, estaban compuestos por migrantes del NOA, Bolivia y Chile⁷³. Fernando Cáceres (interpreta charango y aerófonos andinos) llega a Buenos Aires en 1975, producto de la dictadura de Pinochet⁷⁴. En relación a *Ollantay*, no todos sus integrantes eran migrantes, por ejemplo Silvia Moguillansky (instrumentista de viento: flauta traversa, quena y diversos aerófonos de la zona andina) vivió algunos años en Chile pero con el golpe militar de 1973 abandonó el país. A principios de los años setenta los integrantes de *Ollantay* viajaron por diferentes lugares de los Andes Centrales⁷⁵. Además, algunos de los integrantes aprendieron a ejecutar instrumentos andinos con migrantes, por ejemplo El "Kolla" Mercado⁷⁶ fue quien enseñó a Moguillansky a ejecutar *quena* (aerófono andino). Esta descripción destaca que, primordialmente, son migrantes quienes empiezan a enseñar instrumentos andinos o crean agrupaciones que ejecutan estilos de música andina. El migrante en CABA no sólo enseña música sino que transmite sus propia subjetividad, "una modalidad peculiar de ser para otro" que permite "nuevas" formas de socialización en el medio urbano. Son formas de relacionarse y sentir,

⁷³La multiplicidad de orígenes motivó el nombre del grupo. Según Fernando Cáceres, uno de los fundadores, *Mitimaes* proviene del *quechua* que significa "gente venida de otro lugar" <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/7-6915-2007-07-11.html> (consultado el 19/08/15). Algunos de los miembros de Los Mitimaes fueron: Fernando Cáceres (chileno), Rafael Pérez Lazarte (tucumano, desde 1980) y Nelson Orellana (boliviano, se incorporó en 1987).

⁷⁴ <http://www.laopinion-rafaela.com.ar/opinion/2007/10/30/u7a3003.php> (consultado el 22/08/15)

⁷⁵ "El grupo viajó al Norte de Argentina, a Bolivia y a Perú, donde tomaron contacto con las comunidades y artistas autóctonas y sintieron la inspiración que guiaría su búsqueda musical y cultural en los años siguientes". Disponible en: <http://www.elsoldesantelmo.com.ar/archivos/3754> (consultado 25/08/15).

⁷⁶ José María Mercado (El *Kolla* Mercado) jujeño (1930-2010) fue cantautor, poeta y docente de instrumentos andinos.

heredados del mundo colonial y pre-colonial, que Segato (2007) define como “alteridades históricas”. Estas maneras de interrelacionarse comienzan a cruzar fronteras nacionales y junto a la música, se expanden en CABA.

Para entender los antecedentes de las agrupaciones de *sikuris* actuales, describo brevemente cómo se configuran ambas agrupaciones en CABA: En el caso de Los Mitimaes Cáceres explica:

“En 1975 llego a Buenos Aires, en una época difícil. (...) Yo ya tocaba algo de quena y charango, pero al llegar acá era como que empecé otra cosa, debe haber sido porque fue muy violento el Golpe en ese sentido y era difícil tener instrumentos y discos, había que esconderlos o eras hombre muerto. (...) Así que pasaron unos años hasta encontrarme con Víctor Avendaño acá en Buenos Aires con quien había tocado en Chile, él también estaba en Argentina y ahí empieza nuevamente el vínculo con la música y la idea de hacer algo que tuviera la continuidad de lo que habíamos empezado allá. Pero en esa época, acá también era difícil mostrar quena, charango y además conseguir gente que pudiera y quisiera hacer esto. Tocábamos en casas de amigos, reuniones muy secretas. Era plena dictadura y no se podían reunir más de cuatro personas, y conocemos a Eduardo Jaque, también chileno, que estaba estudiando acá y a quien le interesó la propuesta. Era fines de 1978”⁷⁷.

Cáceres crea vínculos con otros migrantes chilenos para realizar música con contenido ideológico de integración latinoamericana. Por esta razón, no era “bien visto” mostrar quenás o charangos en espacios públicos. Desde los comienzos, la agrupación ejecutaba ritmos y melodías de diferentes zonas de los Andes así como una gran diversidad de instrumentos de cuerda y viento.

Los medios para difundir este tipo de música eran muy limitados, y las prácticas asociadas a ellas caracterizadas negativamente por la opinión pública. Sin embargo, comenta que durante un tiempo, enseñaban *quena*, *siku* y charango en formato de taller en sociedades de fomento y otros lugares de Lanús⁷⁸. “Un día nos dijeron que nos teníamos que ir, era el año 1980”⁷⁹ describe, y así fueron para la Capital Federal. En una nota periodística publicada en el año 2007, en el diario Página 12, Cáceres compara el momento actual con los primeros años de la agrupación:

“Era muy difícil levantar una bandera que tuviera que ver con la integración latinoamericana. Era una mochila pesada... hoy día es más fácil ver una banda de sikus en una plaza, pero en el '79, '80, nos echaban de todos lados. Era mal visto enseñar música comunitaria y antes de cada show teníamos que empapelar la avenida Corrientes a oscuras. Era complicado encontrar pares... parecías un loco”⁸⁰.

Las palabras de Cáceres describen cómo durante aquellos años las agrupaciones de *sikuris* no tenían visibilidad en el espacio público y enseñar música comunitaria era “mal visto” por un amplio

⁷⁷ <http://www.laopinion-rafaela.com.ar/opinion/2007/10/30/u7a3003.php> (consultado el 22/08/15).

⁷⁸ Municipio ubicado en la zona sur del conurbano bonaerense.

⁷⁹ <http://www.laopinion-rafaela.com.ar/opinion/2007/10/30/u7a3003.php> (consultado el 22/08/15).

⁸⁰ <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/7-6915-2007-07-11.html> (consultado el 19/08/15).

sector de la sociedad porteña. El Estado argentino, en tanto administrador de la etnicidad, ha negado e invisibilizado históricamente a la poblaciones originarias y a sus prácticas culturales. Los sucesivos gobiernos han realizado distintas políticas tendientes a homogeneizar la población alimentando el mito de la Argentina europea. Es así que, al ser un actor central como forjador de alteridad, el Estado construía (y construye) representaciones que asocian lo aborigen con lo pasado, lo salvaje e inculto. Los pueblos originarios no aparecen como tema en la agenda nacional hasta mediados de 1980. La presencia de prácticas o la visibilización de reclamos sobre derechos y territorios de distintas comunidades en CABA, es el resultado de la lucha de diferentes pueblos originarios del país así como también de los primeros colectivos y agrupaciones indigenistas⁸¹. En este contexto de lenta apertura hacia una visibilización étnica, agrupaciones como *Los mitimaes* y *Ollantay* ayudan a que porteños y bonaerenses deconstruyan un conjunto de estereotipos sobre ese otro “salvaje” y empiecen a incorporar prácticas y saberes para muchos desconocidos⁸². En pleno barrio de San Telmo, el grupo *Ollantay* surge realizando peñas y encuentros musicales. La agrupación nace en 1976, formada originalmente por Silvia Moguillansky, Pepe Arechaga, Jorge Espinosa y Miguel D’Arezzo. En 1978, editan *El desentierro del Diablo* y en 1981 su segundo disco *Suj Punchau*. En ambos predomina la música andina así como también melodías y ritmos de otras geografías latinoamericanas.

En 1983 inauguran en San Telmo el taller de enseñanza *Ollantaytambo*, donde los músicos enseñaban instrumentos andinos (charango, quena, *siku* y *tarka*, entre otros) y teoría musical. En dicho taller surge la agrupación de *Sikuris* y *Tarkas Ollantay Tambo*, incluyendo a más de 30 personas⁸³. *Los mitimaes* también tenían como objetivo poder enseñar música andina y para ello crean un centro cultural y se conforman hacia 1992 en Asociación Civil Centro Cultural Mitimaes. Cáceres explica que:

“(…) nosotros desde que nace el grupo allá por 1979, paralelo a la actividad de tocar, ya empezamos enseñando lo que sabíamos. Y luego con el tiempo tuvimos un Centro Cultural, en donde se formaron muchos chicos que luego siguieron con esta propuesta de enseñar. Y además fuimos mucho a colegios a mostrar nuestra música e instrumentos, planteado como un acercamiento de los chicos con la música y su historia. En la actualidad (2007) cada uno de nosotros enseña en diferentes lugares”⁸⁴.

⁸¹ Ver apartado siguiente.

⁸² Como se analizó en páginas anteriores la recuperación de “las raíces originarias” y de la integración latinoamericana hay que analizarla en términos del desgaste del proceso militar y del principio de la época democrática.

⁸³ <http://www.elsoldesantelmo.com.ar/archivos/3754> <http://www.espinosa-luthier.com.ar/luthier/> (consultado 25/08/15).

⁸⁴ <http://www.laopinion-rafaela.com.ar/opinion/2007/10/30/u7a3003.php> (consultado el 22/08/15).

En estos espacios culturales y de formación musical, se fueron formando los primeros *sikuris* porteños y bonaerenses. Los espacios funcionaban como lugares de encuentro, canales de comunicación y socialización entre migrantes andinos, porteños y bonaerenses para la conformación de nuevas agrupaciones así como de diversos proyectos. Nelson explica que la conformación de un centro cultural, le permitió conocer a otros migrantes andinos y nativos, actores centrales en el movimiento *sikuri* porteño:

“acá el primer centro cultural lo hicimos en Ayacucho y Tucumán, ahí es donde empezamos con los sikus en Buenos Aires. Fuimos uno de los iniciadores... ahí lo conocí a Barragán, que ya estaba en ese movimiento junto con Joaquín, Claudio... Walter Rojas.”

En esos años '80, Nelson se relaciona con Joaquín Schwittay, integrante de *Markasata* quien hacia mediados de los '90, crea un taller de música andina en el Centro Cultural Julián Centella⁸⁵. Conoce a Fernando Barragán, actor principal en el surgimiento y consolidación de las agrupaciones de CABA. Barragán es músico, profesor, estudioso y guía de diversas agrupaciones pioneras del movimiento porteño. Creó durante esos años la escuela *Tarpuy* donde se enseñaban diversos instrumentos andinos (Barragán y Mardones, 2015). También menciona a Walter Rojas músico Boliviano, ejecutante de charango y *siku*, y guía de diversas agrupaciones de *sikuris* desde principios de los '90.

En estos espacios culturales se van desarrollando y experimentando diversos tipos de metodologías y sistemas de cifrado musical. Se empezó a usar un cifrado que no contenía caracteres de pentagrama y que utilizaba recursos mnemotécnicos dividiendo en dos (*ira* y *arka*) el *siku*. Este método “desarmaba” la melodía haciendo que cada nota de la escala musical sea marcada con su nota correspondiente o con un número que indicaba el tubo a tocar. Esta técnica tiene vigencia en la actualidad y permite rápidamente que el aprendiz, a partir del ensayo-error, pueda comenzar a realizar música (Barragán y Mardones, 2015). Este tipo de cifrado se complementaba con la utilización de *cassettes* donde se grababan las melodías para que los *sikuris* las puedan escuchar y practicar en sus hogares.

⁸⁵ Objetivos del taller: “Aprendizaje de la ejecución de los instrumentos Charango, Quena y Anata, partiendo de las características de los instrumentos y la forma tradicional de aprender y ejecutarlos, valorizando la experiencia musical como herramienta de comunicación e integración grupal entre los integrantes del taller”.<http://www.ute.org.ar/index.php/en/formacion-talleres-y-jornadas/258-espacio-cultural-julian-centeya-talleres-anales-gratuitos-en-el-espacio-cultural-julian-centeya> (consultado el 28/08/15)

Por último, un antecedente importante es la convocatoria de Barragán y otros músicos, a fines de los '80, a conformar la "*Gran Banda de Sikuris de la Ciudad de Buenos Aires*". Barragán (2005) explica que los músicos se juntaron a ensayar por el lapso de un año y medio en el centro cultural San Martín con el fin de realizar música andina, reivindicando el estilo comunitario así como danzas y ritmos no usuales. Barragán manifiesta que se ejecutó el estilo musical *kantus* y que cada *sikuri* concurría a los ensayos con su propio *siku*. Junto a los ensayos circulaban *cassettes* para poder estudiar las melodías. Esta iniciativa finalizó por la imposibilidad de no tener un lugar concreto de ensayo.

Agrupaciones indigenistas: AIRA y Centro Kolla

Los *Mitimaes*, *Ollantay*, entre otras agrupaciones, estaban formadas por sujetos que migraron a la Argentina por razones políticas y por músicos "comprometidos" con diferentes "luchas populares". Los músicos tenían contactos con distintos tipos de movimientos sociales, organizaciones indigenistas y culturales. A fines de los '60, surgen en CABA dos agrupaciones indigenistas AIRA (Asociación Indígena de la República Argentina) y el Centro Kolla, ambas dirigidas por descendientes de comunidades originarias, principalmente migrantes andinos. Este apartado tiene como objetivo describir brevemente ambas agrupaciones y las relaciones con músicos y agrupaciones de *sikuris*. Esto permite comprender características actuales de las agrupaciones porteñas, sobre todo sus formas de politización, por lo tanto también, cómo se fue configurando la construcción de la aboriginalidad en CABA, a partir de una serie de demandas compartidas que minimizaban diferencias culturales y geográficas. La aboriginalidad como proceso de construcción ideológica y material de un otro interno⁸⁶ es un producto en constante definición y transformación. Los músicos se vincularon con las agrupaciones indigenistas organizando conjuntamente reclamos y manifestaciones, utilizando sus espacios como lugares de ensayo⁸⁷. Es importante destacar que la relación de músicos y *sikuris* con el Centro Kolla y el AIRA no está libre de tensiones y conflictos. La descripción que se haga de los mismos variará según la voz o el

⁸⁶ La aboriginalidad es "un proceso de inscripción de prácticas donde las categorizaciones "aborigen" y "no aborigen" (...) han sido redefinidas en y a través de relaciones sociales y contextos históricos cambiantes" (Briones, 1998: 160).

⁸⁷En el año 1993, en el Centro Kolla, se creó el grupo de estilo jujeño *Intipachurim*, la cual, no perduró por muchos años. (Barragán y Mardones, 2015)

artículo consultado. Este apartado es una descripción parcial del vínculo de algunos *sikuris* con estas organizaciones indigenistas.

Las agrupaciones indigenistas que surgen en Argentina en la década del '60, tienen como objetivo la integración del indio con la sociedad nacional. Las políticas estatales de aquellos años se caracterizan por la creación de la Dirección Nacional de Asuntos Indígenas, creada en 1958 por el presidente Frondizi. En 1961, dicha dirección pasó a depender del ministerio del Interior lo que acentuó el carácter policial de las políticas estatales indigenistas. Pese a la creación de políticas desarrollistas, el asunto indígena se veía como un problema militar (Lenton, 2015). En este contexto los reclamos de las agrupaciones indigenistas tomaban influencias de movimientos indigenistas como el Katarismo en Bolivia. En 1973, el "Manifiesto de Tiahuanaco" permitió la visibilización de la cuestión aborigen, haciendo de *lo indígena* una herramienta de emancipación. Las primeras organizaciones indigenistas en CABA tenían una composición heterogénea de migrantes (obreros y campesinos) que habían llegado a Buenos Aires en busca de nuevas oportunidades laborales y sociales. Estaban formadas por sectores con objetivos políticos y sociales diversos, pero con vivencias comunes de opresión. Es así que se produce, de forma gradual e incipiente, la configuración de un *otro* aborigen que selecciona experiencias, recuerdos y olvidos. La construcción de aboriginalidad en CABA, a través de agrupaciones indigenistas y de las acciones y omisiones del Estado, produce una identidad común en la que se incluyen a todos los aborígenes más allá de diferencias geográficas o culturales (Briones, 1998).

Surge la Comisión Coordinadora de Instituciones Indígenas de la República Argentina (CCIIRA), fundada en Capital Federal en 1970, como sucesora del Centro Indígena de Buenos Aires. De las experiencias e interrelación entre agrupaciones, en la década del '70, se organizan en Buenos Aires las reuniones preparatorias para la realización en Neuquén del Primer Parlamento Indígena Nacional (1972) (Lenton, 2015).

Barragán y Mardones (2015) señalan que en el AIRA y el Centro Kolla, se crean espacios de enseñanza musical sobre instrumentos andinos y talleres para aprender el idioma quechua. Los autores mencionan que la realización de centros de estudio de música e idiomas permitía convocar a una gran cantidad de personas. La experiencia de Nelson con respecto al Centro Kolla, me permite analizar la configuración de dichas organizaciones como espacios atravesados por

distintas ideologías y conflictos, donde se tensionan discursos de integración latinoamericana con posturas nacionalistas y xenófobas. En su experiencia como migrante, Nelson relataba:

"(...) cuando nosotros llegamos de Bolivia, cuando ya decidí quedarme, fuimos al Centro Kolla para pedir un espacio pero el Centro Kolla sabes lo que nos dicen, ustedes son indios bolivianos, nosotros solamente recibimos indios argentinos (...)"

La diferencia se construye en términos de límites nacionales, dando prioridad a los "hermanos" argentinos. La experiencia de Nelson, parcial y subjetiva, permite no idealizar a las agrupaciones como lugares homogéneos y armónicos. En este sentido, las representaciones de Nelson remarcan el carácter inicial de esta identidad urbana pan-aborigen que, a fines de los '70, tenía un sentimiento de unicidad fragmentado, producto de una "comunidad imaginada" pensada dentro de las fronteras nacionales (Briones, 1998). Con respecto al AIRA, Nelson lo describe como un espacio inclusivo para migrantes indígenas no argentinos: "ellos si nos abrieron la puerta, estuvimos ahí como 15 días". Este surge en el año 1975 (continúa hasta nuestros días⁸⁸) como una organización capaz de tener una representación nacional. Su finalidad era "luchar" contra todo tipo de racismo y opresión al indio, sea esta física biológica o cultural (Lenton, 2015).

Con el golpe militar de 1976, algunos de los miembros del AIRA y del Centro Kolla se van, otros son expulsados. Además, sus discursos y objetivos políticos se reconfiguran o camuflan ante los nuevos controles gubernamentales. Este es el caso del Centro Kolla (creado en 1979) que no pide la personería jurídica con el fin de poder desarrollar sus acciones y discursos (con fuerte contenido anticlerical y anti-estatal) (Lenton, 2015).

Este apartado se propuso describir algunas de las agrupaciones indigenistas que surgieron en CABA y los vínculos que establecieron con diferentes *sikuris* y referentes de agrupaciones. Es posible entender que las formas de politización como las maneras de etnificarse de los *sikuris*, se constituyen en la relación con estas agrupaciones indigenistas. En el apartado siguiente, veremos un caso concreto de práctica política donde *sikuris* y agrupaciones indigenistas confluyen en un objetivo común.

⁸⁸ <http://www.aira.org.ar>

12 de octubre 1992

En conversaciones y entrevistas con músicos y migrantes andinos destacaban, con diferentes grados de importancia, que el 12 de octubre de 1992 los *sikuris* participaron de una multitudinaria marcha en la Ciudad de Buenos Aires. Este apartado tiene como objetivo describir y analizar los sucesos relacionados con aquella fecha. Para ello me valdré de Grimson (1999) para describir el papel que tenía la etnicidad en CABA, durante la década del 90. Esta información será complementada con notas de la prensa gráfica⁸⁹ sobre los eventos relacionados al 12 de octubre. Además, voy a analizar los relatos de *sikuris* (algunos presentes en aquella manifestación) junto a los trabajos académicos que destacan el 12 octubre como un momento de visibilización en el espacio público de las agrupaciones. Para complejizar mi análisis usaré un material producido por “La Comisión por el No Festejo del V Centenario de la Conquista de América” el cual fue utilizado para invitar y convocar a la “marcha” (ver anexo). Con respecto a los relatos de los *sikuris*, me voy a enfocar en las voces de Nelson, Laura y Nahuel. Los trabajos académicos que problematizan la práctica de las agrupaciones de *sikuris* de CABA (Barragán, 2005; Barragán y Mardones, 2015; Mardones, 2011; Podhajcer, 2011a y 2015) destacan el 12 de octubre de 1992 como un momento de apertura étnica y de transformación de las relaciones interculturales en el espacio público de CABA.

Grimson (1999) analiza las estrategias identitarias que los migrantes bolivianos-despliegan en el medio urbano durante la década del '90. El autor destaca que en CABA se produce un nuevo régimen de visibilidad de lo étnico⁹⁰. La etnicidad se transformó en los '90 en una herramienta de acción política y cultural para reclamar derechos civiles y sociales. La construcción de redes de comunicación⁹¹ y contención entre migrantes, permitió la organización ciudadana y la revalorización de sus identidades negadas. En palabras de Grimson: “Desde los años ochenta, y especialmente en los noventa, nuevos clivajes cobraron relevancia y una creciente diferenciación étnica, tanto en términos de discriminación y xenofobia como de reivindicación y reclamo, adquirió relevancia política.” (1999: 14). De todos modos, la “apertura étnica” fue relativa debido a

⁸⁹ Los diarios a utilizar son Página 12, Clarín y La Nación de la primera quincena de octubre de 1992.

⁹⁰Vale recordar que a principios del siglo XX el argentino homogeniza y domestica la otredad. Recién a fines de la década de 1990 se empieza a revalorizar y visibilizar en el espacio público de CABA a minorías históricamente negadas como los afro-descendientes y los pueblos originarios, entre otros.

⁹¹ Creación de radios FM y festivales dedicados a “mantener las tradiciones”.

discursos estatales racistas y a un imaginario social porteño cargado de estereotipos negativos sobre migrantes (internos y regionales).

La manifestación del 12 de octubre de 1992, se configura en este nuevo marco donde la etnicidad se utiliza como herramienta de acción política. Se produce un entramado identitario que permite desarrollar dentro del espacio público, reclamos al Estado y a la Sociedad Civil de reconocimiento de derechos a la igualdad, al territorio y a la diferencia cultural. Sin embargo, el 12 de octubre es la consecuencia de procesos más generales como la vuelta de las democracias latinoamericanas y de un contexto global donde, dentro de los debates sobre el multiculturalismo, la cuestión del “reconocimiento” estaba siendo problematizada.

En conversaciones que mantuve con músicos, migrantes y *sikuris*, expresaban que el 12 de octubre de 1992 se produjo una manifestación multitudinaria en comparación a eventos anteriores. Siempre me pregunté si la importancia que los músicos destacaban se podía ver reflejada en la prensa gráfica de aquellos años. Para comprender dicha manifestación, hay que describir, brevemente, los eventos y discursos que el Estado argentino desarrolló para aquella ocasión, principalmente en CABA. Los diarios consultados resaltan que los festejos oficiales del quinto centenario tenían un fuerte contenido católico, español y en menor medida, criollo.

Los actos oficiales comenzaron el domingo 11 con la inauguración de la exposición América '92⁹² en Puerto Madero. Participaron de la misma el presidente Carlos Menem y el intendente metropolitano Carlos Grosso pronunciando ambos discursos y descubriendo una escultura en homenaje a Cristóbal Colón. El lunes 12 los actos oficiales⁹³ comenzaron a las 11 horas con el Tedéum oficiado por Monseñor Bergoglio en la catedral de Buenos Aires al que asistieron autoridades gubernamentales. Luego, en el barrio porteño de Palermo, frente al monumento a los españoles se dispuso un escenario donde se ofició misa y el presidente Menem y el embajador de España, dieron sus respectivos discursos. Para entender el matiz ideológico que rodeaba dichos actos transcribo parte del discurso presidencial que fue publicado por el diario La Nación del

⁹² La exposición contó con múltiples pabellones y muestras para un público con intereses diversos. América '92 contaba con espectáculos de dinosaurios para chicos, stands de la provincia de Buenos Aires, de la policía Federal, de empresas privadas como Philco, sobre el Muro de Berlín, entre otros. Información obtenida de “El 11 será criollo y el 12 español” nota publicada en el diario Página 12 el sábado 10 de octubre de 1992.

⁹³ Fueron organizados por la Comisión Nacional Ejecutiva del V Centenario, precedida por el ministro de Cultura y Educación Carlos Salonia. La embajada de España -junto a la Federación de Sociedades Españolas, los Amigos del Instituto Argentino de Cultura Hispánica y otras agrupaciones- organizaron varios actos.

martes 13 de octubre en una nota bajo el título *“Fervorosa exaltación de la hazaña de Colón y España”*:

“Hace 500 años un nuevo mundo se alzó a la faz de la Tierra, desde Alaska a Tierra del Fuego, expresando su forma de sentir y de pensar las cosas, con respeto por la libertad y por la dignidad y, a partir del amor y la fe, con respeto por la vida.”

Este evento denominado “encuentro de dos mundos”, organizado por la municipalidad de Buenos Aires, prosiguió luego de los discursos con desfiles de las tres fuerzas militares y policiales, como también de diferentes colectividades españolas que residen en nuestro país. También participaron agrupaciones gauchescas y representantes de distintos deportes hípicas. En dicho desfile, también participaron representantes de Chile, Paraguay, Uruguay, Perú y residentes de Bolivia que “conformaron un singular grupo de la tradicional diablada, de Oruro”⁹⁴.

Bajo los títulos *“Marcha de resistencia indígena”* y *“Marcha de rechazo por el Descubrimiento”* (ver anexo) los diarios *Página 12* y *La Nación* cubrieron la actividad organizada por la “Comisión por el no festejo del V Centenario de la Conquista de América” llevada a cabo el sábado 11 y domingo 12 en CABA. En la avenida 9 de Julio y Estados Unidos se dispuso un escenario en el que durante dos días actuaron diversos grupos, entre ellos conjuntos de *sikuris*, grupos de teatro, cuerpos de danzas autóctonas y la actriz mapuche Luisa Calcumil. Las notas periodísticas explican que a los costados del escenario se dispusieron puestos en el que se ofrecían comidas regionales, venta de revistas y “todo lo relacionado con el movimiento indigenista”⁹⁵. El evento comenzó el sábado por la mañana y prosiguió durante todo el día, a la noche siguió con fogones. El domingo por la tarde luego del acto central, el evento culminó con una marcha por Avenida de Mayo. Ambos artículos destacan que unas cuatro mil personas (o más) marcharon por las calles porteñas. *La Nación* describe algunas de las agrupaciones que participaron de la manifestación: Agrupación Quechua-Aymí, Movimiento por la verdadera Historia, Centro Kolla, Foro 500, Mujeres de la Tierra, Línea fundacional de las Madres de Plaza de Mayo, Gays por los Derechos Civiles, Asociación Cultural José Martí y otros.

Los dos artículos mencionan que la jornada fue organizada para repudiar los festejos oficiales del V centenario del “descubrimiento de América”. También señalan que durante la marcha se observaron carteles o escucharon canciones en contra de la iglesia, denunciando lo sucedido

⁹⁴ *La Nación*, lunes 12 de octubre, página seis.

⁹⁵ *La Nación*, martes 13 de octubre de 1992.

durante la conquista, entre otras consignas. La comisión por el no festejo (ver anexo) no se define en contra o a favor de los actos oficiales pero sí invita a la jornada, acto y marcha de unidad, resistencia y reflexión a 500 años de la conquista.

En la nota *“Marcha de rechazo por el Descubrimiento”* del diario La Nación aparece el subtítulo *“Entre sikus y quenás”*, donde explica que la música de la marcha fue ejecutada por quenás, *siku* y bombos. Además agrega que por el escenario pasaron grupos de *sikuris* y que la canción predilecta que las personas entonaron fue *“Jacha Mallkin, en homenaje a la Pachamama”*⁹⁶. El artículo de Página 12 describe que cuando la marcha comenzó había unos cien *“sikus”* y varios bombos y, como La Nación destaca que, Jacha Maliku *“ganaba las calles (...) fue lo cantado por los emotivos participantes de todas las edades”*⁹⁷. Este artículo transcribe la letra de la canción *“Jacha Maliku”*; en realidad es Jacha Mallku. Barragán y Mardones (2015) indican una mayor cantidad de personas y *sikuris*, como también otro tipo de instrumentos acompañando la manifestación. Señalan que en aquella marcha hubo una gran *“banda de sikuris”* de más de 180 ejecutantes acompañada por charangos, bombos e instrumentos de viento como tarkas. Agregan que la manifestación superó las nueve mil personas.

Los relatos de algunos *sikuris*, presentes en aquel 12 de octubre, suman otras dimensiones a los datos hasta aquí presentados. En el caso de Laura ella describe que:

“Para el ‘92 Fernando Barragán y otros más que ahora no me acuerdo se empiezan a juntar y hacen un cassette y lo reparten con tres temas Jacha Mallku, Un Corazón y Toreo... y así nos convocamos en ATE no sé cuantos meses íbamos todos los martes a la noche y ahí nos empezó él (Fernando) a enseñar... y yo después, ahí fue los 500 años, que fue una cosa fuertísima porque la marcha, había siku de todas clases, de cantidad de gente que había tocado el siku, o pueblos originarios, artistas, yo nunca había ido a una marcha a protestar, nunca jamás así que no sabes lo que fue eso para mí, fue algo ...nosotros un grupo íbamos con Fernando... eran todos de distintas porque no era formar para distintas bandas... todos los que quisieran se juntaban porque estábamos preparando los 500 años (...)”

Las palabras de Laura resaltan el activo rol de los *sikuris* en dicha manifestación, lo que implicó meses de ensayos, coordinación y organización. La preparación de un repertorio musical común y la difusión del mismo a través de *cassettes* junto a la transcripción de los temas para que los *sikuris* puedan ensayar. Esto fue posible gracias a las nuevas tecnologías que permitieron, a través del sonido estéreo, dividir la melodía en *ira* y *arka*, haciendo más fácil enseñar la modalidad dual de ejecución. Barragán y Mardones (2015) remarcan la posibilidad que brindaban las nuevas

⁹⁶ La Nación, martes 13 de octubre de 1992.

⁹⁷ Página 12, martes 13 de octubre, página 10.

tecnologías para poder enseñar temas “cabecera” de los grupos y marchas urbanas. Ellos describen que los temas que se enseñaban con anterioridad al 12 de octubre eran “Toro Torito”, “*Llockalla*” y “*Jacha Mallku*”. Las palabras de Laura remarcan que todos los *sikuris* se unieron para tocar un mismo repertorio, pese a diferencias que pudieran haber existido entre agrupaciones. Sin embargo, el relato de Nelson demuestra que la participación en este tipo de eventos responde a factores diversos, visibilizando las tensiones y conflictos que surgen:

“(…) y con los miti (Mitimaes) fuimos a las marchas por el 12 de octubre. Lo que pasa que lamentablemente hasta hoy en día pasa eso que todos quieren ser líderes y por ahí en el año no lo ves en ningún lugar pero en el 12 de octubre están todos... en ese tiempo yo me pudrí de eso, por ahí había muchas veces que no iba a las marchas porque por ahí había mucha gente que iba a, no con la conciencia de la marcha realmente sino hacer figura, mostrar o a buscar chicas, mira como toco el siku. Yo vi todo eso y dije no hay conciencia.”

Nelson señala que la participación de *sikuris* y músicos en el 12 de octubre requería un involucramiento e interés por lo sucedido hace 500 años. Para Nelson muchos de los asistentes a la marcha no tenían “verdadera conciencia” de lo que la manifestación quería visibilizar y denunciar. Según él, algunos no tenían un compromiso por las problemáticas de los pueblos originarios (“*por ahí en el año no lo ves en ningún lugar pero en el 12 de octubre están todos*”) y sólo participaban para sacar un beneficio personal: “*hacer figura, mostrar o buscar chicas*”. En ese sentido, hoy como ayer, aparecen individualismos (“líderes”) en oposición a los ideales comunitarios y colectivos pregonados por las cosmovisiones andinas. Nelson establece una asociación entre dicha marcha y la cosmovisión andina, planteando que el 12 de octubre de 1992 coincide con el *pachacuti*⁹⁸: “la cosa es que ahí comienza el cambio de *pachacuti*, ahí empieza el *pachacuti*”. En este sentido la asociación entre una multitudinaria marcha y la visibilización del “indio” en la ciudad, es pensada por muchos migrantes como un momento donde las visiones negadas del pasado vuelven a surgir en el espacio público. El cambio de *pachacuti* podría haber sido la motivación necesaria para que migrantes andinos sientan que era momento de retomar la práctica de soplar el *siku*, estigmatizada tiempo atrás.

Nahuel⁹⁹ también establece una relación entre la multitudinaria manifestación y el cambio de *pachacuti* pero resalta la dimensión política de la práctica *sikuri*:

“(…) te estoy hablando plenamente el sikuri urbano nace como una lucha política. Nace como una lucha política porque se toca el siku para reivindicar lo de los pueblos originarios. No se toca el siku por ejemplo como se empezó a

⁹⁸ Campbell (1990) define al *Pachacuti* (en asociación con la circularidad del tiempo andino) como una serie de cambios producidos por diversos cataclismos. Son momentos en los que una visión del pasado censurada, emerge en el presente de forma tangible.

⁹⁹ Nahuel es joven y no participó de la marcha del año 1992.

tocar el siku por una cuestión de fiesta o de ritual. Nosotros no hacemos un ritual, no nació como “che vamos a hacer un ritual” sino que “che vamos a hacer el ritual que hacían nuestros pueblos originarios” me entendés, ósea porque necesitás un respaldo hacia ser sikuris en Buenos Aires y el respaldo era ese”.

A principios de los '80, las ejecuciones de *siku* en CABA se daban en marcos festivos o lúdicos, principalmente en espacios privados. Su visibilización y masificación en el espacio público responde, según Nahuel, a una finalidad política porque los *sikuris* con sus ejecuciones podían apoyar y denunciar distintas reivindicaciones de los pueblos originarios. En otras palabras, los *sikuris* empezaron a ser vistos y escuchados por la sociedad porteña en prácticas alternativas a las estatales, como fue el no festejo del V centenario cuyo objetivo era la denuncia de los festejos oficiales.

La relación entre la dimensión política y el espacio público¹⁰⁰ puede ser relacionada con el aporte de Thomas Turino (1992) sobre los migrantes serranos, que a fines de los setenta migran a Lima formando asociaciones, cuya principal actividad es la ejecución del *siku*. Turino explica cómo la ejecución en grupo del *siku* permite a los migrantes revalorar positivamente su identidad serrana y transformar los emblemas culturales en recursos políticos y sociales. La dimensión política se define por la posibilidad que brinda la ejecución en grupo para legitimar la acción social de los migrantes, dentro del espacio público. Es decir, la ejecución del *siku*, en eventos como el 12 de octubre, se transforma en fundamentos de unidad y acción social; posibilita un marco apto para generar canales de comunicación y socialización con otros *sikuris*, migrantes y músicos.

En la manifestación del 12 de octubre de 1992 se populariza entre los *sikuris Jacha Mallku/Cinco Siglos*, tema musical que se convirtió en un “himno” para las agrupaciones de *sikuris* porteños. La letra de Cinco Siglos¹⁰¹ es transcripta en la nota del diario Página 12 y junto a La Nación expresan que fue una de las canciones más escuchadas durante la manifestación. Según Nahuel, el tema musical tiene dos posibles orígenes: “una que lo hizo Daniel Paz que es Lobo Negro, que la hizo en un conventillo de la Boca y después tenés la versión que a mí me llega desde mi viejo que es que se juntaron todos músicos independientes y le pusieron esa letra con una música de antes. Es un Italaque que tiene años, muchos años”. Las palabras de Nahuel concuerdan, en algunos puntos, con lo que describen Barragán y Mardones (2015). Según dichos

¹⁰⁰ Vale recordar que la política para Laclau y Moufe (1987) se construye en los nuevos desplazamientos entre lo público y lo privado configurándose así nuevas prácticas políticas más allá de las tradicionales.

¹⁰¹ La letra es la siguiente: Cinco siglos resistiendo, cinco siglos de coraje, manteniendo siempre la esencia (bis)/ Es tu esencia, es semilla, y está dentro nuestro por siempre (bis)/ Se hace vida con el sol, y en la Pachamama florece (bis).

autores es correcto que la letra de Cinco Siglos fue escrita por el boliviano Daniel Paz y que *Jacha Mallku* es un Italaque, obra inédita del siglo XVIII del pueblo de Escoma, Provincia Camacho, Departamento de La Paz. Estos autores argumentan que Cinco Siglos es una adaptación realizada por Joaquín Schwittaj, Claudio Aval y Fernando Barragán en ensayos colectivos, años antes de 1992, cuando se juntaban en lo que se denominó Gran Banda de *sikuris* de la Ciudad de Buenos Aires. Lo que describe Nahuel sobre “Músicos Independientes”, según Barragán y Mardones (2015) es posterior al 12 de octubre, debido a que la experiencia de la multitudinaria marcha generó canales de comunicación y socialización dando como resultado la creación de un espacio que permitió agrupar a músicos y *sikuris* de forma independiente a los movimientos sociales o partidos políticos. Esta agrupación estaba formada por la acción conjunta de los principales referentes y guías de los conjuntos porteños (Barragán y Mardones, 2015).

Como describí hasta aquí, el 12 de octubre es una fecha paradigmática porque permite analizar la interrelación de sujetos, asociaciones y diferentes agrupaciones abordadas a lo largo del capítulo. El 12 de octubre vuelve visible los vínculos creados entre diferentes movimientos sociales, agrupaciones indigenistas, migrantes y *sikuris*. Ejemplo de ello es la participación de, El Centro Kolla durante el No festejo del Quinto Centenario.

Por último y, siguiendo a Mouffe (2011), la gran manifestación del 12 de octubre se configura en un ejemplo concreto de la conjunción de “la política” y “lo político”; es decir del plano óntico y ontológico de la dimensión política de la práctica *sikuri*. “La política” se fue produciendo a través de la organización del “No festejo” y en los ensayos previos de los *sikuris*, donde se preparaban los temas, se los transcribía a partituras y se distribuían en *cassettes*; ese conjunto de prácticas que organizaron y permitieron el evento. En el caso de “lo político”, el plano ontológico, algunos *sikuris* asociaron el *pachacuti* con el 12 de octubre. Es decir, utilizaron y reconfiguraron sus creencias y formas de ver el mundo, que los constituyen cotidianamente como sujetos, para visibilizar una práctica “prohibida” y de esa forma, contribuir a un evento colectivo de reivindicación en el espacio público.

Capítulo 4. *Siku-ris*: organización musical y concepción política

El capítulo aborda la descripción del *siku*, sus diferentes cortes¹⁰², las variedades, formas de ejecución, la música que se ejecuta (ritmos, estilos y origen de los mismos) y los instrumentos percusivos que acompañan la composición de la ronda. Las principales características que voy a describir del *siku* son compartidas por varias agrupaciones del AMBA, sin embargo, me enfocaré en las particularidades de los Arco Iris, para analizar posteriormente sus concepciones sobre los modos de “ser *sikuri*”. En un segundo apartado, describo el mundo de las agrupaciones en CABA, a partir del concepto de “Campo” (Bourdieu y Wacquant, 1995) y realizo una clasificación de los grupos a partir de sus trayectorias artísticas (Podhajcer, 2015). Por último, de forma breve detallo el calendario anual del “campo *sikuri* porteño” con sus múltiples manifestaciones: encuentros, movilizaciones y ceremonias.

***Siku*: características generales**

El *siku* es un instrumento musical de viento que pertenece a la familia de las flautas de Pan¹⁰³. Está formado por dos hileras de tubos independientes, una de mayor cantidad que la otra. Los tubos, que representan cada nota de la escala diatónica, están tapados en su fondo y no tienen boquilla. El término *siku* designa múltiples variedades de flautas de Pan y Arco Iris se caracteriza por ejecutar las siguientes: *Siku (sikureada o huayño)*, *K’hantu*, *Suri siku*, *Jacha siku e Italaque*, procedentes de Bolivia. Sus diferencias están dadas por el tipo de caña¹⁰⁴ característica de cada región y su afinación, factores que redundan en el tamaño del instrumento, la cantidad de cañas y sus voces, así como en el modo de ejecución, los estilos musicales y las danzas.

Arco Iris y otras agrupaciones del AMBA utilizan una *tropa* o *familia* que es el conjunto total de *siku* de una misma variedad compuesta de doce instrumentos, divididos en tres tamaños¹⁰⁵. La mayoría de las agrupaciones utiliza tres voces, compuestas por el *Chuli* (el más pequeño y con un sonido agudo), *Malta* (tamaño y sonido “medio”) y *Zanka* (de mayor tamaño y con el sonido más

¹⁰² Utilizo indistintamente las palabras voces, cortes y tamaños para referirme a los *siku* que forma la *tropa*: *chuli*, *malta* y *zanka*.

¹⁰³ Tradicionalmente, la ejecución del *siku* abarca la región occidental de Bolivia, el norte de Chile, el centro y sur del Perú y el noroeste de Argentina.

¹⁰⁴ Los únicos *siku* hechos de PVC son los *Jacha siku* debido a que es difícil conseguir cañas tan largas.

¹⁰⁵ La *tropa* de *siku* de los Arco Iris están compuestas de seis *malta*s, cuatro *zanka*s y dos *chulis*.

grave). Los mismos, conocidos como “cortes” suelen ser asociados a patrones de la cosmología andina: “El *chuli* representaría al bebe o *wawa* (el cual) tiene el sonido más agudo y cuantitativamente constituye menos de la tercera parte de la tropa (...) la *malta* representaría al joven vigoroso y por lo tanto los responsables de la *guiatura* y musicalidad base del conjunto, también por ello son los más numerosos en la tropa (...) la *zanka* representaría a los *achachis*, los viejos y sabios y, al igual que el *chuli* representan la tercera parte de la tropa en promedio”.(Sanchez Huaranga, 2013:132)

El *siku* está compuesto de dos hileras o amarros. En el caso de la tropa de *siku* de los Arco Iris, un amarro posee siete cañas y otra ocho¹⁰⁶. A su vez, cada amarro tiene una segunda hilera de igual cantidad de tubos del mismo tamaño yuxtapuesta en la parte posterior de la hilera o fila principal, llamada resonadores. En el caso de los *siku* de Arco Iris los tubos de los resonadores no tienen su fondo cubierto¹⁰⁷. La explicación que dan los *sikuris* es que los resonadores sirven para “mejorar” o “enriquecer” el sonido. Asimismo, me comentaron que el resonador recoge el aire que no entra en los tubos principales permitiendo “ganar” más sonido. La única variedad de *siku* que ejecutan los miembros de Arco Iris y que no tiene resonador son los *jacha siku*.

La parte que tiene menos cañas es conocida como *ira* que significa en lengua aymara “el que conduce, el que pregunta”. El amarro de más cañas se denomina *arca*, en lengua aymara “el que prosigue, el que contesta”. *Ira* y *arca* son dos conceptos de la cosmología andina que se complementan entre sí. *Ira* está asociado a lo masculino, es el que organiza mientras, que *arca* sería lo femenino que acompaña. (Barragán 2003, Valencia Chacón 1989b). Los integrantes de Arco Iris denominan ambos amarros como *ira* y *arca* aunque también pueden llamarlos seis o siete respectivamente.

La ejecución del *siku* es realizada de dos maneras. En la primera, un individuo superpone un amarro sobre el otro y sopla alternadamente las cañas que producen las notas musicales. Esta técnica, según varios *sikuris*, es asociada a lo urbano y no tiene relación con las formas tradicionales de ejecución andina. Nelson me explicaba que “la *zampoñada*¹⁰⁸ es más ciudadana, más criollo. La *zampoña* viene de Europa, o sea, el nombre de *zampoña* viene de Europa”. La

¹⁰⁶ El número de cañas puede variar dependiendo del *luthier* que fabrique el instrumento o del origen geográfico del *siku*.

¹⁰⁷ Los resonadores pueden ser de cañas del tamaño de la mitad de las principales y cerrados en su base, de tubos cerrados del mismo tamaño que las principales o de cañas del mismo tamaño que la fila principal pero con el extremo abierto (Sanchez Huaranga, 2013).

¹⁰⁸ *Zampoña* es una manera de referirse al *siku* y *zampoñada* es la forma de ejecución en la que una sola persona toca *ira* y *arca*.

segunda, característica de los ensambles, radica en la técnica de “diálogo musical” o *jaktasiña irampi arcampi*, que en lengua aymara significa estar de acuerdo la *ira* y el *arca* (Valencia Chacón, 1989a:14)¹⁰⁹. Según las palabras del etnomusicólogo Valencia Chacón: “*Consiste en confeccionar las frases musicales que componen una melodía nota a nota, mediante un diálogo íntimo: la alternancia de sonidos o grupos de sonidos hechos por dos zampoñas y desde luego, por dos instrumentistas (...) ambas constituyen una unidad, son un solo instrumento*” (1989b: 61). Esta forma de ejecutar el instrumento es considerada, por muchos *sikuris* de las agrupaciones del AMBA, la representación musical de la dualidad según la cosmología andina. Varios estudios (Alberti y Mayer, 1974; Canedo, 1996; Florencio Caero, 2000; Turino, 1990 y 1992) han relevado cómo en los Andes Centrales, los grupos clasifican y organizan el mundo natural y social de forma dual: tierra/cielo, vida/muerte, macho/hembra. Por ende, *ira* y *arca* son una forma de interpretar la dualidad del mundo desde lo musical. Así y todo, la dualidad/complementariedad no es patrimonio exclusivo del mundo andino¹¹⁰ ni implica necesariamente equidad, aunque sí un proceso recíproco. En lo que respecta a la ejecución musical y dependiendo del estilo, las personas que ejecutan *ira* o *arca* no se complementan o contestan entre sí, sino que en numerosas ocasiones un grupo de *arca* dialoga con otro grupo de *arca*¹¹¹. Sánchez Huaranga (2013) afirma que si bien la forma dialógica de ejecución del *siku* tiene relación con la ordenación dual del mundo andino en el caso de las agrupaciones urbanas de Lima (Perú), se ha exacerbado tanto su importancia que se han producido esencialismos donde la dualidad es vista como “*herencia cultural genética*”.

Para los *sikuris*, esta forma de ejecución representa valores como dualidad y complementariedad, que guían el accionar de los integrantes dentro y fuera del grupo. Estos valores son vistos como representativos de las culturas andinas, mientras que en la ciudad, permiten a los sujetos organizarse de formas alter-nativas. Dentro del medio urbano, tienen una connotación política ya que son símbolos de continuidad o “resistencia” del sistema cosmogónico andino de orígenes pre-hispánicos (Sánchez Huaranga, 2013). La necesidad de ser dos para construir una melodía, determina prácticas que incluyen al otro a través de tratos iguales y define una concepción holística (todo lo existente tiene dos polos complementarios) donde la totalidad

¹⁰⁹ Esta técnica es la que predomina en los grupos de *sikuris* del AMBA.

¹¹⁰ Ver: De Jager, Juan E. 2009 *Sikus bipolares y dualismo andino, ¿dos caras de la misma moneda?*, Buenos Aires: FFyL-UBA, mimeo.

¹¹¹ Conversación personal con Adil Podhajcer.

es más importante que las partes, entre otras concepciones. La forma de ejecución y su simbolismo constituyen los modos de producción del grupo (su organización y funcionamiento), donde se definen las discusiones ideológico-políticas.

Durante mi presencia en los ensayos, he visto a los miembros de Arco Iris ejecutar *tarka*, una flauta vertical ortoédrica de madera de una sola pieza. En el sector medio lleva los seis agujeros para los dedos, sin portavoz. Estas son ejecutadas únicamente en el verano, principalmente durante el periodo de carnaval ya que se sostiene que su sonido atrae la lluvia. Las agrupaciones de *sikuris* acompañan la ejecución del *siku* con diferentes instrumentos de percusión y su cantidad y variedad depende de cada agrupación. Los integrantes de Arco Iris tocan uno o dos bombos con excepción del redoblante. Los bombos son de doble parche de cuero y su cuerpo principal de madera. Están decorados con simbología andina como *whipalas* o *chakanas* (ver anexo). El redoblante es un tambor cuya estructura, de poca altura, es de metal con doble parche de plástico. El inferior, es atravesado por unos bordones (conjunto de hilos de metal) que le otorgan el sonido característico al instrumento. Se ejecuta con ambas manos, mediante la utilización de baquetas o mazas (palos finos de madera con la punta redondeada).

Con respecto a la ejecución de la tropa de *siku*, las personas que recién se inician ejecutan *malta*. Es el tamaño de mayor cantidad dentro de la tropa y el que permite obtener con mayor facilidad un sonido aceptable¹¹². La decisión de que un nuevo integrante que nunca ejecutó *siku*, toque un amarro en particular, puede deberse a la desproporción entre *ira* y *arca*. La mayoría de los *sikuris* dentro de la agrupación saben ejecutar *ira* o *arca*, pero son muy pocos los que tocan con la misma destreza ambos amarros. Los músicos más experimentados o con mayor destreza ejecutan *chuli* y *zanka*. No sólo porque hay menos cantidad de instrumentos en una tropa sino porque que son más difíciles de ejecutar. En el primer caso, las cañas son muy pequeñas y angostas, por lo que el *sikuri* debe esforzarse para tocarlas individualmente, sin superponer sonidos. En el segundo caso, las cañas son más grandes y anchas pero la destreza radica en la direccionalidad del soplido, lo que es conocido como “ataque”. La elección de quien ejecuta cada corte está a cargo de los músicos experimentados y del guía musical. Durante el año¹¹³ que participé de la agrupación, no se produjo variación con respecto a las personas que ejecutaban

¹¹²Las maltas son la “base” sonora de la melodía, como el bajo en los conjuntos de música occidental.

¹¹³ Específicamente, trabajé dese agosto del año 2013 a noviembre del 2014.

chuli y *zanka*. Los músicos más experimentados y el guía son los que ejecutan el bombo en simultáneo con el *siku*.

Los momentos de ejecución musical que voy a definir como *performance*, se caracterizan por una disposición circular de los músicos. Al momento de tocar, los *sikuris* se disponen en ronda alternándose entre *ira* y *arca*. Cada *sikuri* se coloca al lado de su pareja o “yunta”, que en el caso de los más experimentados, suele ser la misma persona. Se constituyen “parejas musicales” para los *chulis* y las *zankas*, a cargo de los *sikuris* más diestros. En el caso de las *maltas*, los *sikuris* conforman pareja con distintos músicos.

La ronda adquiere determinadas connotaciones y características según sea un ensayo, una presentación en un evento y la participación en un ritual o ceremonia, entre otros. En el momento de la *performance*, los *sikuris* usan una vestimenta particular y realizan determinadas coreografías (esto va a depender de la variedad de *siku* y del estilo musical que se ejecute).

Variedades de *siku* y estilos musicales

Los aspectos musicológicos destacados en este apartado son el producto de la interrelación de mis observaciones de campo con trabajos académicos (Bolaños, 2007; Langevin, 1990; Machaka, 2011; Sanchez Huaranga, 2013; Valencia Chacon, 1989b) e información generada y brindada por los *sikuris*¹¹⁴. Según mi hipótesis, la configuración política del grupo sucede en el proceso del “hacer música” y en su concepción andina y comunitaria.

Las variedades de *siku* así como los estilos musicales que Arco Iris realiza pertenecen a los Andes Centrales de Bolivia, particularmente del Altiplano. Nelson es boliviano y él decide qué variedades de *siku* enseñar, los estilos y los ritmos musicales. Según él, las variedades de *siku* y los estilos que Arco Iris toca son “de la provincia Camacho, provincia Muñecas, de distintas provincias que hay en La Paz que tocan distintos ritmos, distintos toques de *siku*. Y bueno yo como fui la cabeza, el guía de Arco Iris entonces los llevé a esa zona y ellos tocan”.

Con las distintas variedades de *siku*, los integrantes de Arco Iris ejecutan melodías recreadas por Nelson, canciones anónimas pertenecientes a distintas comunidades de Bolivia o temas del

¹¹⁴ Durante el año 2015 los Arco Iris grabaron *Tunka Marka*. El disco contiene numerosas reseñas acerca de las variedades de *siku* y géneros estilísticos. Esta información fue discutida y consensuada grupalmente. La misma es complementada con datos del disco producido por el *Grupo Autóctono Apacheta*, agrupación de CABA que ha compartido varias actividades con Arco Iris.

repertorio popular “andino” que circulan entre las agrupaciones de CABA. Los temas son instrumentales y algunos incorporan letras, creadas –u originales modificadas- por Nelson o la agrupación, en castellano, quechua o aymara.

Desde el principio del capítulo se habló de estilos musicales y ritmos. En conversaciones con los *sikuris*, los conceptos de ritmo o estilo eran utilizados como sinónimos. Las distintas variedades de *siku* implican la ejecución de melodías con determinadas características. Asimismo, los distintos tipos de *siku* provienen (originariamente) de distintas geografías, lo cual le imprime un sello determinado a las melodías que se ejecutan. A esto se suma que cada variedad se toca en determinados contextos. Teniendo en cuenta estos aspectos, se establece que con estas variedades de *siku* se tocan distintos estilos musicales. El estilo musical se define, recordando la interrelación entre los aspectos, según su relación con el sonido, el contexto social y él o los sujetos que interpretan la melodía, como un campo semántico que homogeniza hacia adentro y diferencia hacia afuera (Sánchez Huaranga, 2013). Cada estilo ejecutado en su lugar de origen identifica y diferencia un grupo de *sikuris* de otro. Asimismo, dentro de los estilos se tocan diferentes ritmos (forma en la que los sonidos se alternan y repiten periódicamente en intervalos de tiempos) y con cada variedad de *siku* se ejecuta más de un estilo. Con estas aclaraciones, se describen las diferentes variedades de *siku* y los estilos que con ellas se ejecutan.

Siku: esta es la variedad más utilizada por las agrupaciones del AMBA. Este instrumento tiene una afinación estándar que responde a la afinación LA=440 Hz¹¹⁵. Arco Iris posee dos tropas traídas de Bolivia de un lugar indicado por Nelson y están compuestas de seis *maltas*, cuatro *zankas* y dos *chulis*. Es la variedad más utilizada a lo largo del año. Los músicos reparan y afinan las cañas gastadas. Los tres cortes tienen resonadores. Las ejecuciones de esta variedad de *siku* se acompañan con bombos y en algunos casos con redoblantes. Con estos instrumentos se tocan *Italaques* y *sikureadas*, entre otras.

¹¹⁵ Con respecto a las afinaciones de las otras variedades de *siku*, dependen de la región donde se fabrique el instrumento y que, en muchos casos, no siguen los criterios de la escala musical europea.

Sikureadas: “ritmo contemporáneo ejecutado alrededor de las grandes urbes, también llamados *siku moreno* o *misti sikuri*, refleja la fusión de culturas incorporándose el redoblante o tambor (...)”¹¹⁶.

Italaque: “Originario de la provincia de Camacho, del departamento de La Paz. Esta música se desarrolló en el *ayllu Taypi*, especialmente en la comunidad *Ayca* con influencia sobre otros *ayllus*. Es interpretado por catorce personas divididas en dos filas, derecha e izquierda, las cuatro primeras son guías, siguen seis *maltas* y cuatro *chulis*. Es una danza de paso lento y majestuoso, soplan el *siku* con una mano y con la otra tocan el bombo. Los *siku* recogen el ulular del viento en el atardecer invernal, la música se interpreta en época seca, pero los *sikuris* están presentes en las festividades del 3 de mayo (día de la *chacana*), cuando nace un niño o muere un campesino”¹¹⁷.

Los *Italaques* son las piezas musicales más conocidas y ejecutadas por diferentes agrupaciones del AMBA. La introducción de los *Italaques* se caracteriza por el inicio de los primeros golpes de los bombos y otro bombo que empieza a golpear a contratiempo, produciendo un contrapunto. Este patrón se realiza varias veces aumentando la velocidad y luego decrece en intensidad, apagándose. Los *sikuris* consultados dicen que los bombos dialogan y se van contestando. Acto seguido, una *zanka ira* sopla fuertemente el tubo *mi* (nota musical) más grave de forma intermitente (“cortadito”) decreciendo en su intensidad. Luego todas las *iras* de los diferentes cortes ejecutan el mismo tubo tres veces y las *arcas* contestan ejecutando una vez el *mi*. Esto (parte A) lo realizan dos veces y luego la *ira* toca tres veces el *si* y el *arca* ejecuta una vez el tubo de *si* más grave. Esto (parte B) también se realiza dos veces. Se ejecuta una vez más la parte A y comienza el tema propiamente dicho.

Las danzas que los ejecutantes realizan en *italaques* o *sikureadas* se caracterizan por comenzar a tocar el tema en ronda. Luego de un determinado tiempo todos los *sikuris* giran (270°) sobre su propio eje y empiezan a caminar en círculo, uno detrás del otro (algunos *sikuris* realizan movimientos de “zigzag”). Luego, vuelven a girar sobre su propio eje y a caminar uno detrás del otro pero en sentido contrario.

¹¹⁶ Descripción obtenida del disco de Arco Iris.

¹¹⁷ Ídem.

Suri Siku: Se toca en zonas bolivianas como La Paz, Oruro, Potosí y Cochabamba. Esta variedad de *siku* está compuesta de flautas de pan individuales de 17 tubos (instrumentos de una sola fila que contiene *ira* y *arca*), con resonadores de la misma longitud abiertos en el extremo distal con corte. Esta variedad contiene tres cortes o tamaños que los propios *sikuris* denominaban *chuli*, *malta* y *zanka*. Los suri son acompañados con bombos como el *siku* “común” y con tambores chatos en relación al diámetro (tipo “caja” con o sin chirlera¹¹⁸) que los *sikuris* denominaban redoblante (Sánchez Huaranga, 2013). (Ver anexo)

En cuanto a su esquema melódico, se ejecuta dos veces (parte A) en una tonalidad determinada para volver a repetirse (parte B) otras dos veces una quinta más grave, siendo seguida (parte c) por una coda más grave y que también se repite¹¹⁹. Arco Iris, en su disco, agrega que es una danza ceremonial típica de La Paz, relacionada con la caza del avestruz, cacería (de acorralamiento) que se hacía tocando *siku* y agitando los *liwi liwis* o boleadoras andinas (para derribarlos).

Con respecto a su danza, se caracteriza por el giro total de la ronda y en simultáneo un desplazamiento de costado, en donde los *sikuris* siempre están mirando el centro o al interior de la ronda, sin girar sobre su propio eje. Al término de una parte del tema, empiezan a caminar para el lado contrario.

Jacha Siku: Esta variedad proviene de la provincia de Omasuyos, Larecaja y Achacachi (La Paz). Son *siku* grandes (entre 1.40 m a 2 ms de longitud) en el caso de la tropa de Arco Iris sus cañas son de PVC y no tienen resonadores. Este instrumento está compuesto originariamente por tres tamaños: *Kallu*, grande *sanja* y *mala*, con resonadores abiertos en ambos extremos con corte oblicuo al final y del mismo tamaño (Sánchez Huaranga, 2013).

Los integrantes de Arco Iris explican en su disco que *Jacha* significa Grande en aymara y que es una danza de las más antiguas, integrada por *Achachis*, *Awilas*, *Mollos*, y *Chunchos* como mensaje de integración de los pueblos de las tierras altas y bajas. Se baila en época seca. Los hombres llevan sombrero, *iluchu*¹²⁰ multicolor, poncho, camisa, chuspa y abarcas de cuero de llama. Las mujeres sombrero blanco de oveja, aguayo de colores, manta de bayeta y con un *suri* en la mano acompañan a los *sikus* cantando.

¹¹⁸Se denomina “chirleras” a las cuerdas ubicadas en el parche inferior de la caja que al percutir el bombo producen un sonido característico.

¹¹⁹ Información extraída del disco del *Grupo Autóctono Apacheta*.

¹²⁰ Gorro de lana.

K'hantu: Esta variedad de *siku* proviene de la provincia de Bautista Saavedra (La Paz). Ejecutan flautas de Pan pentatónicas del tipo *chakasiku* o *siku cha'alla* de seis o más tamaños o registros (*suli, wajo malta, alto malta, wajo toyo, wajo, sanga y toyo*), con resonadores afinados a la octava (Sanchez Huaranga, 2013). La tropa de los Arco Iris está compuesta de *siku* con medidas que van por octavas y por quintas (*chuli-sobrechuli, malta-sobremalta, zanka- sobrezanka*). Ejecutan bombos de forma cilíndrica y un *chiñisko* (triángulo de metal) que acompaña acompasadamente. En algunos casos, se agrega un *pututu* (instrumento de viento fabricado con una caracola marina o con el cuerno del ganado vacuno).

La danza es siempre en pareja *chacha-warmi* (hombre-mujer), con la cual otorgan sentido a la dualidad complementaria del estilo. Todos sus movimientos y pasos son similares a los movimientos ondulantes que realizan el *Katari* o víbora¹²¹.

Laquita: *siku* propio de La Paz (provincia Pacajes) llega hasta regiones del norte de Chile (San Pedro de Atacama, Ayquina, Toponao). Es ejecutado durante la época seca. Se acompaña con cajas¹²² y tiene un ritmo muy vivo. Su nombre, según todas las versiones, proviene del vocablo aymara “Lakiraña” que significa “elegir, escoger”. Se dice que las tropas de sopladores eran tan numerosas que, al momento de designar a los integrantes que participarían de la ejecución de lakitas, se elegía a los más diestros. De esta selección provendría el nombre¹²³.

Definición de *Sikuri*

Machaca¹²⁴ explica que “la persona que sopla el *siku* se designa con las palabras *siku phusata*; por su parte *sikuri* se compone de los términos *siku* (flauta de pan) y *ri*, que denota la acción de ejecutarlo” (2011: 104). Por ende, las agrupaciones de *sikuris* son aquellas compuestas por personas que tocan el *siku* (junto a otros aerófonos) e instrumentos de percusión (bombos, cajas, redoblantes y platillos, entre otros.) Sin embargo, ¿sólo son *sikuris* aquellos que ejecutan dicho instrumento? Dentro de las agrupaciones del AMBA, el término *sikuri* abarca varias

¹²¹Información obtenida del disco de Arco Iris.

¹²² Los Arco Iris los denominan redoblantes, ver *Suri Sikuri*.

¹²³ Ídem.

¹²⁴Antonio René Machaca es antropólogo y *sikuri*, nacido en Tilcara, provincia de Jujuy, Argentina. Ha realizado numerosas investigaciones sobre la procesión que los grupos de *sikuris*, en su mayoría del NOA, realizan todos los años para Semana Santa al Santuario del Abra de Punta Corral (Tilcara-Jujuy), para rendirle homenaje a la Virgen de Copacabana. Machaca proviene de una familia de *sikuris* e integra la agrupación “Los Reservistas Argentinos/Sanidad”.

funciones. Puede incluir sólo a los que hacen música u otras tareas como la persona que se encarga de llevar el estandarte, los que bailan, los que realizan tareas administrativas o los que se comprometen política y socialmente con temas relacionados con los pueblos originarios.

Este apartado rastrea los sentidos que los miembros de Arco Iris le otorgan el concepto de *sikuri*. En las narraciones de los entrevistados, el ser *sikuri* aparece asociado a la configuración política del grupo. A su vez, se plantea una diferencia con otras agrupaciones de *sikuris*. Matías expresa:

(...) el que siempre me explica es el compañero Paris¹²⁵ que a él le explicó Hilda Reinaga¹²⁶ (...) la mujer esta le dijo una vez y él siempre lo cuenta que es distinto ser sikuri que soplar el siku no, que soplar el siku soplamos todos pero ser sikuri implica justamente toda una... no es solamente soplar las cañas el ser sikuri es ehh... es la lucha, es la resistencia es estar en todas las luchas por las reivindicaciones de los pueblos originarios tiene que ver con eso digamos no como que excede ampliamente, el sikuri tiene toda una historia me contaban inclusive en determinado momento que a las guerras también llevaban el sikus entonces como que soplar las cañas soplan todos me dicen pero ser sikuri no son todos sikuris, porque hay un montón de bandas donde se juntan a soplar y ni se plantea ni se discute si hay que ir apoyar a los qom o a los mapuches o si hay que ir apoyar a los centros culturales que Macri los está cerrando....

En las narrativas de los *sikuris* es característico describir una práctica o concepto actual, remitiéndose al pasado, para justificar el presente. En este caso, Matías fundamenta la relación entre *sikuri* y “lucha” explicando, según le contaron, que los *siku* se llevaban a la guerra.

En esta narrativa, realizar música no sería la condición *per se* para ser *sikuri*, la cual pasaría por un compromiso político con distintas reivindicaciones culturales, sociales y étnicas. Esta definición establece una conexión lógica entre los conceptos de *sikuri*, “resistencia” y “lucha”. Para los *sikuris* del Arco Iris con los que conversé, “luchar” y “resistir” son entendidos no solamente como “cortar una calle” para reivindicar derechos de poblaciones originarias. “Resistencia” es seguir hablando quechua en la gran ciudad, pese a la xenofobia todavía imperante o realizar talleres con niños para difundir la cosmología andina.

El ser *sikuri* es “praxis política”, definición que concuerda con los objetivos de los miembros de Arco Iris y que los diferencia de otras agrupaciones del AMBA. Desde esta perspectiva, hay agrupaciones compuestas por músicos y no por *sikuris*. Es decir, hay en el AMBA agrupaciones que sólo se dedican a realizar música andina, situación secundaria para esta definición de *sikuri*.

¹²⁵ Es miembro de la agrupación hace varios años. Participa junto a Enrique de ORCOPO y es uno de los referentes políticos de Arco Iris.

¹²⁶ Hilda Reinaga es la sobrina y cuidadora de la obra de Fausto Reynaga intelectual boliviano, actor central en el surgimiento del Indianismo. Reinaga en 1970 publica *La Revolución India* pieza fundamental del indianismo político. Es uno de los autores más citados por Enrique y Paris. En un puesto que ORCOPO tenía en el Mathapi, se vendían diferentes obras de Reynaga. Destaco esta información para demostrar la importancia que tiene el autor para ORCOPO.

Enrique argumenta que la asociación entre *sikuri* y práctica política es una construcción identitaria en la que, de forma paulatina, el músico se va comprometiendo social y comunitariamente.

Enrique plantea la definición de *sikuri* en estos términos:

(...) dentro de las comunidades todas las personas tocaban siku, bailaban todo era parte de la misma comunidad. Todos tenían de alguna manera un compromiso comunitario. Acá la definición de músico y de sikuri es por una cuestión de occidentalización. Nosotros un sikuri digamos es aquel que rescata la música de los pueblos originarios la sostiene y está comprometido políticamente, comunitariamente y... capaz que no sabes tocar el siku como el músico pero tenés un compromiso filosófico, social y gracias a soplar una cañita pero vas a estar tocando la cañita cuando los hermanos estén en la ronda, vas a estar tocando la cañita cuando los hermanos estén bailando, (...) El músico va a tocar las dos cañas inclusive digamos no, arca ira en forma de zampoñado y va a ser un gran músico pero un músico vacío de contenido que no va a entender porque va a estar tocando total es una cuestión propia, egoísta, individual de exhibicionismo de que alguien lo vea y lo aplauda pero él no va estar construyendo comunitariamente, culturalmente. El sikuri es aquel que construye comunitariamente, socialmente ese es el sikuri digamos...

La narrativa de Enrique amplía las palabras de Matías porque relaciona la definición de *sikuri* con el imaginario utópico andino (Podhajcer, 2011a). Es así que en las comunidades (usa verbos en tiempo pasado) todos “bailaban” y “tocaban” el *siku* y al ser miembros de la comunidad tenían (diferentes) “compromisos”, lo que los transformaba en *sikuris*. La diferencia entre músico y *sikuri* es planteada como el producto de la occidentalización y la urbanidad. Al perder conexión con las comunidades de origen e ir a vivir a las ciudades, las personas pierden sus tradicionales valores y modos de vida. El *sikuri* en la ciudad se olvida de sus valores comunitarios, de su cosmovisión y de su filosofía tradicional, volviéndose un músico que sólo ejecuta *siku* por el reconocimiento individual; por el aplauso. Desde esta concepción, el músico que generalmente toca *ira* y *arca* juntas, se olvida de la conexión lógica que tiene el “ser *sikuri*” con los pueblos originarios. La destreza o saber musical es secundario para esta definición, siendo esencial el compromiso social y político que uno tenga con la comunidad. Ejemplo de ello, es el caso de Enrique, quien aprendió a tocar el *siku* siendo militante indigenista en CABA. Por ende, desde esta perspectiva, él ya era *sikuri* sin saber tocar *siku*. Entiéndase comunidad, en este caso, como la totalidad de los miembros de la agrupación en la que se establecen determinadas relaciones donde prima lo “familiar”.

Nelson relaciona el *sikuri* con la ejecución musical: “en un principio el *sikuri* es el que toca el instrumento”. El guía musical se aleja de la relación directa entre “lucha” y *sikuri*, que se definió con anterioridad. Las trayectorias personales de cada sujeto determinan los sentidos que asocian a los conceptos. En el caso de Enrique (militante indigenista) y Matías¹²⁷, la conexión con lo político es ineludible. En el caso de Nelson, donde su interés está relacionado en la ejecución y la

¹²⁷ Ver capítulo 2.

enseñanza de la música prevalece la asociación del *sikuri* con “lo musical”. Sin embargo, Nelson destaca que el *sikuri* no es sólo hacer música, el *sikuri* forma parte de una comunidad y en ella hay disputas, conflictos y “luchas”. Nelson explica que “el *sikuri* a través de sus instrumentos también va adelante tocando ahí en las manifestaciones es también parte de todo eso. No es solamente el que toca *sikuri*, es parte de esa comunidad es parte del movimiento...” Nelson coincide con las palabras de Enrique debido a que el *sikuri* forma parte de “la comunidad” y con Matías, en que los *sikuris* “luchan” en este caso, tocando en distintas marchas y movilizaciones sociales.

En términos generales, la concepción de Machaka (2011) y Nelson es legitimada entre las agrupaciones del AMBA. Desde mi experiencia de campo, los sujetos naturalizan o identifican al *sikuri* con aquél que ejecuta *siku*. Esta definición se amplía a las personas que ejecutan otros instrumentos. *Sikuri* es un integrante de la ronda. La idea de “músicos son todos, pero *sikuris* no”, amplía la mirada de análisis pero tensiona la definición que propone Machaka. Para Matías y Enrique, el ser *sikuri* es estar comprometido cultural, social y políticamente con la comunidad. Enrique establece un puente con el imaginario andino: en las comunidades eran todos *sikuris*, porque todos establecían distintos compromisos con su lugar de origen. Aquí, la comunidad es un grupo de personas que se identifica como tal, a partir de un conjunto de prácticas y sentidos asociados a valores, cosmologías y formas tradicionales de vida de los Andes, así como también, a la reivindicación de los pueblos originarios. Desde esta definición, todos los integrantes de Arco Iris son *sikuris* sin importar su destreza musical. Esto ha producido conflictos entre Nelson y la agrupación, ya que se dedica más tiempo a movilizaciones sociales y políticas o a discutir sobre cosmovisión y derechos de poblaciones originarias, que al aprendizaje musical. Matías lo expresa de la siguiente manera: “Acá está todo muy lindo pero acá venimos (a) hacer música. Si ustedes después quieren hacer diez millones de cosas más está bien, háganlas, pero acá venimos (a) hacer música. Eso es lo que él (Nelson) planteaba”.

Por último, asociar el concepto de *sikuri* solamente con la ejecución musical está relacionado con la construcción histórica e ideológica del sistema político moderno (Gledhill, 2000). La política es un ámbito separado de la economía, la cultura y la religión, consideradas esferas independientes con sus normas y reglas. Esta fragmentación produce representaciones donde lo político es configurado como un ámbito de especialización y profesionalización. Por esta razón, considero que los *sikuris* son relegados a la esfera de la cultura y no se reconoce que toda

producción artística implica un posicionamiento político porque produce contenidos identitarios. La “universalización” del sistema político moderno, implica un sistema clasificatorio excluyente de estas prácticas “alternativas”.

Campo Sikuri porteño.

Utilizo el concepto de campo¹²⁸ de Bourdieu y Wacquant (1995) para definir el conjunto de relaciones inter-*sikuris*, presentaciones, movilizaciones y diversas acciones que las agrupaciones comparten y disputan en CABA. En capital, también se localizan lugares de encuentro donde se realizan ceremonias, en particular en los barrios porteños de Flores, Parque Chacabuco, Villa Soldati, Villa Riachuelo y Villa Lugano, que concentran gran cantidad de migrantes¹²⁹. Estos son algunos de los elementos que permiten delimitar el campo dentro de CABA. Estas páginas ampliarán la descripción de elementos y situaciones fundacionales que describí en el capítulo 3 como “La Contra-Marcha del 12 de octubre”.

Describo las agrupaciones actuales de CABA mediante la clasificación de sus trayectorias artísticas (Podhajcer, 2015). Excede los límites de este trabajo un análisis completo de las distintas agrupaciones, reduciendo mi tarea a señalar algunas características. Luego, detallo los principales eventos y encuentros que implican la configuración de las relaciones objetivas entre posiciones (Bourdieu y Wacquant, 1995). Por último, planteo un calendario de actividades que consolida la construcción y dinamización del campo *sikuri* de CABA.

El concepto de campo permite analizar las relaciones entre las diferentes agrupaciones de *sikuris*, a través de los espacios que comparten (presentaciones, peñas o encuentros), y los intereses específicos de las agrupaciones. Por otra parte, con la noción de campo problematizo los conflictos intra e intergrupales en donde la dimensión política se pone en juego a través de diversos espacios de negociación. El campo está estructurado por relaciones de competencia y “lucha”. Durante las performances en el espacio público de CABA, las agrupaciones despliegan su destreza musical y coreográfica disputando el dominio de la sabiduría musical y cosmológica (Podhajcer, 2011b)

¹²⁸Bourdieu define al campo como una “configuración de relaciones objetivas entre posiciones” (1995: 64).

¹²⁹Ver capítulo 3.

La noción de campo me permite complejizar la configuración política de los Arco Iris analizando cómo los agentes (*sikuris*), que quieren sostener una práctica más politizada pueden hacerlo, dependiendo de su posición social (dominada o dominante, al interior del grupo), a partir de la cual despliegan estrategias (para mantener o mejorar su posición). Las prácticas desplegadas dependen de un capital específico que, en este caso, y según las agrupaciones, son conocimientos musicales, origen étnico y social, rol y función dentro de del grupo.

Agrupaciones en CABA.

En la actualidad, el campo *sikuri* porteño está conformado por una gran diversidad de agrupaciones. En la edición 2015 del Mathapi, participaron más 30 agrupaciones del AMBA, de las cuales algunas tradicionales, provienen del conurbano bonaerense. Teniendo en cuenta que muchas agrupaciones no asisten al encuentro (porque no participan de la organización o por oposición a la misma), el número de agrupaciones en CABA es superior al citado. La cuantificación es compleja porque el campo *sikuri* es muy dinámico y en pocos años surgen nuevos grupos, otros desaparecen o se fusionan con otros ya existentes¹³⁰. Una agrupación pertenece a CABA cuando su lugar de ensayo está en capital federal. Dicho espacio (centros culturales, espacios públicos, fábricas recuperadas, entre otros), está ubicado cerca de los lugares donde viven los *sikuris referentes principales*. Por esta razón, muchos integrantes de agrupaciones de CABA, viven en distintas zonas del conurbano bonaerense.

La clasificación de las agrupaciones también se torna compleja y problemática. Se puede dividir a los grupos a partir de la identificación de las agrupaciones con regiones de los Andes. En CABA, hay conjuntos que se identifican con Chile, Bolivia, Perú o el NOA. Este criterio de clasificación no es válido, porque actualmente la mayoría de las agrupaciones están compuestas de porteños y bonaerenses, siendo problemática la identificación por naciones. Otro factor que lo imposibilita es la identificación de migrantes en términos étnicos y no nacionales: ellos son *quechuas, aymaras y coyas*, entre otros.

En CABA, hay agrupaciones que están influenciadas por los lugares de origen de sus fundadores o guías musicales y tocan estilos que pertenecen a determinadas zonas. Hay dos agrupaciones de

¹³⁰ Es una característica que algunos *sikuris* participen de varias agrupaciones en forma simultánea. Asimismo, un músico puede cambiar de agrupación luego de un determinado tiempo.

Lakitas: Lakitas de Oriente y Lakitas de Tunupa. *Lakita* es la denominación que se le da a los *sikuris* en Chile. Ellos ejecutan exclusivamente el género *lakita*, música proveniente del norte de Chile. También hay grupos porteños conformados como sedes de agrupaciones originarias de distintos lugares de los Andes Centrales. Estas agrupaciones ejecutan estilos musicales de sus lugares de origen, así como también sus instrumentos, vestimentas y danzas. Se crean por la migración de antiguos miembros de la “casa central”, gestionando los permisos correspondientes. En CABA, están los *Intercotinentales Los Aymaras de Huancané* (Los Aymaras) y *Q’hantati Ururi Base Argentina*, cuyas casas centrales se encuentran en Perú, en el Departamento de Puno. Ampliar esta caracterización en base a los estilos que las agrupaciones ejecutan, también es problemático, porque hay conjuntos que ejecutan múltiples estilos pertenecientes a distintas zonas de los Andes Centrales.

De modo que voy a realizar una caracterización general, dividiendo la gran cantidad de agrupaciones de CABA, en tres grandes grupos. Reitero que esta división será caracterizando a los tres grupos para entender la conformación del campo *sikuri*, no dando nombres específicos de agrupaciones. Esta división se realiza a partir del trabajo de la antropóloga Podhajcer (2015). Las agrupaciones de *sikuris* de CABA son divididas en “Originarios”, “Hippies” y un tercer grupo que se ubicaría en medio de los dos primeros. Estos tres grupos se ubican entre dos polos: menos tradicionalista (“hippies”) a más tradicionalista (originarios). En el medio, se ubica el tercer grupo.

Los “originarios” son agrupaciones formadas por migrantes bolivianos, hijos y sus descendientes. También se incluyen migrantes peruanos y argentinos, descendientes de europeos. Principalmente son obreros o trabajadores asalariados. El ingreso a estas agrupaciones no es de fácil acceso y no todas participan de los grandes eventos del campo *sikuri*. Su identificación grupal e individual es atravesada por lo étnico. Es decir, el grupo destaca su identidad quechua o aymara antes que la nacionalidad o la identificación con una región de Bolivia o Perú. Esta marcación sociológica forma parte del discurso que los ubica dentro del campo *sikuri* (Podhajcer, 2015). Al interior del mismo, la apelación al factor étnico forma parte de estrategias identitarias para posicionarse frente a las otras agrupaciones y a la sociedad porteña. Como definí en el capítulo 1, en un mundo de relaciones interculturales ser quechua o aymara se convierte en un *capital* específico que determina posiciones. En estas agrupaciones (como en las “hippies”) la puesta en

práctica de valores andinos como la complementariedad, el *apthapi* y formas comunitarias de organización (simbolizadas en “la ronda”) son elementos centrales (Podhajcer, 2015).

Un segundo grupo, menos tradicionalista está conformado por jóvenes y adultos de clase media y baja, trabajadores asalariados y músicos. Estas agrupaciones se caracterizan por realizar performances donde el estilo musical que ejecutan es acompañado con la ropa y coreografía tradicional de dicho estilo. En estas agrupaciones como en los “originarios”, los guías musicales o directores enfatizan el conocimiento sobre el instrumento. Esto implica un proceso de enseñanza/aprendizaje donde los estilos se tienen que ejecutar correctamente, es decir sin “alargar” las notas (Podhajcer, 2015).

El último grupo definido como menos tradicionalista, denominado “hippies”. Estas agrupaciones están formadas en su mayoría por jóvenes estudiantes universitarios o maestros, de distintas nacionalidades y sectores sociales. La caracterización se debe a que no tienen la intención de “parecer andinos”, cuestión observada en sus atuendos creados por ellos mismos, en vez de corresponderse con el estilo musical. Comparten con el anterior grupo el objetivo de difundir la música originaria y, a través de diversas acciones, defender la música *sikuri*. En ensayos y presentaciones, ponen el acento no tanto en el sonido o en la “pureza musical” de un determinado estilo, sino en la conexión grupal. Es decir que a través de la ejecución colectiva del instrumento, el grupo se conecta, definido por ellos como el “sonar bien” (Podhajcer, 2015).

Conversando con Nelson sobre la actualidad del mundo *sikuri* de CABA, se refirió a los “hippies” y su relación con los “paisanos”¹³¹. Nelson utiliza la categoría de “hippies” de forma positiva porque explica que son los que le dan dinamismo al movimiento *sikuri* de CABA, siempre predispuestos a participar y aprender:

“(…) sino estuvieran los hippies ¿cuantos estarían marchando? no habría una cantidad. El hippie es el que pone, entre comillas es el que pone más fuerte, el que va, el que está queriendo digamos interesarse por esto, aprender de la cosmovisión (...)” (Nelson)

El deseo de aprender la cosmovisión andina por parte de los “hippies”, es referido por Podhajcer (2015) como la búsqueda de la matriz original de un estilo musical, discurso impregnante en el campo *sikuri* porteño. Esto implica que los guías son los poseedores de un saber musical y ritual que no se comparte, volviendo más atrayente la experiencia de ser *sikuri*. Este capital se transforma en un factor de poder dentro del campo *sikuri*. Nelson explica que los

¹³¹ Forma de denominar a los migrantes andinos.

“originarios” excluyen a los “hippies” porque muchos no quieren enseñarles: “en vez de abrirle la puerta entendés decirle vení esto es nuestro, no al contrario no hippie no (...)”. Nelson argumenta que su cultura incluye: “somos todos hermanos de la misma madre” y que muchos “paisanos” lo dicen pero luego no lo llevan a la práctica.

Encuentros, movilizaciones y ceremonias del campo *sikuri* porteño

El campo *sikuri* se configura a lo largo del año con la sucesión de presentaciones, y eventos que van definiendo un calendario de actividades. A los efectos de profundizar en la dimensión política, es importante remarcar un calendario anual que delimita una sucesión de eventos – celebraciones, conmemoraciones, festejos y presentaciones “folclóricas”-. Las mismas se preparan varios meses antes e involucran organización, comunicación y participación intra e intersikuri. Las fechas son momentos de reunión entre diferentes *sikuris*, amigos y familiares, donde se comparten experiencias, alimentos, sonidos y emociones. También son oportunidades para visibilizar diferentes “luchas” y situaciones, para fortalecer y generar lazos de amistad entre diferentes grupos y para organizar futuros proyectos, encuentros y actividades.

El calendario se compone de fechas asociadas con la historia política y social reciente de la Argentina, conmemoraciones relacionadas con los pueblos originarios y con ceremonias de los pueblos de los Andes Centrales. La participación en festividades católico-populares (Entrada a Charrúa¹³²) o en eventos en apoyo a causas sociales o políticas genera, en los miembros de Arco iris y otras agrupaciones, discusiones ideológicas en torno a la participación. Cuando no se establecen consensos, se resuelve que la participación sea en tanto *sikuris* –de forma individual- y no de la agrupación como totalidad orgánica. En eventos y movilizaciones sociales y políticas, se forma una “gran banda” compuesta por miembros de diferentes agrupaciones. A lo largo de los años, se fue conformando un repertorio musical compartido por diversos *sikuris* para estas ocasiones. Es decir, se ejecutan una serie de melodías que la mayoría de los *sikuris* conocen pero muchas de las agrupaciones no tocan en sus presentaciones. Este repertorio tiene como antecedente el 12 de octubre de 1992, donde se realizaron diferentes ensayos inter-*sikuris* con la finalidad de preparar una serie de temas musicales para ejecutar, mientras marchaban en el

¹³² Ver página 110.

espacio público. El repertorio es dinámico porque las movilizaciones o los eventos van modificándose y las personas que participan no son siempre las mismas. Esto genera, con el transcurso de los años, una renovación de los temas que se ejecutan. Las principales melodías que se tocan son: *Cinco Siglos, Un corazón, Whipala, Poncho Negro, Toreo, Pueblito de Italaque, Jacha Uru, Tres de mayo, Flor de Cactus y Llaullina*¹³³, entre otras. Dichas melodías son ejecutadas con las cañas personales de los *sikuris* o con la tropa de alguna agrupación, que los *sikuris* llevan al evento (esto sucede cuando participan varios miembros de la agrupación). La forma de ejecutar el *siku* es mediante la “técnica de diálogo musical” y se ejecuta la variedad “genérica” de *siku*. Se utilizan varios bombos de diferentes agrupaciones.

Los *sikuris* de distintas agrupaciones participan en eventos y movilizaciones sociales, políticas y culturales en el espacio público. Los aniversarios del 12 de octubre¹³⁴ y del 24 de marzo¹³⁵ son los eventos donde más *sikuris* marchan por las calles porteñas. No sólo es marchar ejecutando melodías sino que muchos *sikuris* participan en la organización. Esto implica la difusión del evento realizando *flayers* (ver anexo) y la obtención de instrumentos (*siku* y bombo) para poder ejecutar, entre otros elementos. Ambas son las movilizaciones sociales/políticas en el espacio público que registran el mayor nivel de organización por parte de distintos *sikuris*. Durante el año, hay movilizaciones en el espacio público más coyunturales y de pequeña escala, donde participan menos cantidad de músicos. Ejemplo de ello, son el aniversario por la masacre del Puente Pueyrredón¹³⁶, acciones diversas contra la empresa Multinacional Monsanto¹³⁷ y movilizaciones para denunciar distintos derechos avasallados a los pueblos originarios¹³⁸. Una característica de dichos eventos es la ejecución de melodías del “repertorio popular andino”, con letras adaptadas para la ocasión. Algunas de las mismas trascienden las coyunturas y son reproducidas en otros espacios. Dos ejemplos de ellos son el tema *Whipala*, cuya letra original: “Cruzando ríos montañas lejos de mi pueblo/que bellos recuerdos los llevo en mi (bis). Yo nunca te olvidaré, un día regresaré/ *aymaras quechuas* juntos para siempre (bis) Levanten *whipalas* del *tawantisuyu* (bis),

¹³³ Esta lista es parcial y está basada en la participación de diferentes eventos y movilizaciones.

¹³⁴ Los *sikuris* del AMBA reconocen el 12 de octubre como el Día del Genocidio Americano.

¹³⁵ El 24 de marzo de 1976 comenzó la última dictadura cívico-militar en la Argentina.

¹³⁶ El 26 de junio de 2002, durante el gobierno de Eduardo Duhalde la policía bonaerense reprimió una movilización de distintas organizaciones sociales en el Puente Pueyrredón. La represión terminó con el asesinato de Darío Santillán y Mariano Kosteki.

¹³⁷ Se acusa a la empresa de la producción de agrotóxicos (glifosato y endosulfán) que dañan al medio ambiente y son perjudiciales para la salud del Hombre.

¹³⁸ Esta lista es parcial renovándose y ampliándose constantemente.

fue cambiada por: “Cortando rutas y puentes abriendo caminos/ todos los 26 vamos a estar ahí (bis). Nunca olvidaré tampoco perdonaré/ Darío y Maxi presentes para siempre (bis). Levanten whipalás del tawantisuyu/ levanten banderas, ¡piquete!”. La letra de la melodía *Pueblito de Italaque*: “En la falda de aquel cerro tengo mi pueblito (bis). Milenario y misterioso llamado *Italaque* (bis). Way ay ay ay misterioso llamado *Italaque* (bis)”, fue alterada por: “A la orilla de la ruta viven mis hermanos (bis). Miren a lo perseguidos llamados pueblo Qom (bis). Primavera perseguidos, llamado pueblo Qom (bis)”.

El calendario del campo *sikuri* porteño se relaciona con varias celebraciones provenientes de los Andes Centrales. Los primeros días de febrero se festeja el carnaval en el NOA argentino y en otras partes de los Andes. En el caso de Arco Iris varios de los integrantes viajan a sus lugares de origen y la agrupación suspende durante esos días los ensayos. Otras agrupaciones de CABA realizan actividades relacionadas con el Carnaval. En el mes de mayo los miembros de Arco Iris realizan una actividad cultural para celebrar el 3 de mayo, Día de la *Chakana*. Para algunos de los *sikuris* consultados, está relacionada con las cuatro estaciones y a los tiempos de siembra y cosecha. Es celebrada el 3 de mayo porque *Chakana* asume la forma astronómica de una cruz, señal del tiempo de cosecha. El solsticio de invierno (*Inty Raymi*) es el 21 de junio y es una de las fechas donde se realizan más actividades. En distintos lugares de CABA como el barrio de Congreso o el Parque Avellaneda, distintas agrupaciones de *sikuris*, asociaciones culturales y movimientos indigenistas realizan actividades. Arco iris realiza el Encuentro de *sikuris* del Corralón para festejar el *Inty Raymi*. Durante todo el mes de agosto, se realizan múltiples actividades para festejar el mes de la *Pachamama*: rituales, festivales de música, actividades culturales y el Mathapi, el encuentro más importante para las agrupaciones de CABA. El 21 de diciembre es el solsticio de verano también conocido por los *sikuris* como *Qhapaj Raymi*, durante el cual se efectúan múltiples actividades y los integrantes de Arco Iris realizan peñas o eventos culturales.

Por último, el campo *sikuri* porteño realiza actividades propias de las agrupaciones, coordinando y participando del evento y de su organización: Mathapi, *Juchu Wayra* y el Encuentro de *sikuris* del Corralón.

En concreto, el itinerario es el siguiente:

Carnaval: Primera quincena de febrero (que se extiende hasta fines de mes con la corpachatada).

Día de la *Chakana*: 3 de mayo.

Inty Raymi: 21 de junio. Encuentro intersikuri (Corralón de Floresta)

Mes de la *Pachamama*: agosto. Festival intersikuri (Mathapi)

Día del Genocidio Americano: 10, 11 y 12 de octubre.

Juchu Wayra: noviembre.

Qhapaj Raymi: 21 de diciembre.

Siempre se agregan o modifican fechas y actividades¹³⁹. Vale aclarar que hay múltiples actividades que convocan a los *sikuris* porteños en el conurbano bonaerense y en distintas provincias del país¹⁴⁰.

¹³⁹ Hay actividades a la que concurren *sikuris* pero no fueron relevantes en mi experiencia de campo: 6 de agosto (Día de la independencia de Bolivia) y 22 de noviembre Día de Santa Cecilia, patrona de la música.

¹⁴⁰ Hay encuentros de *sikuris* en la Ciudad de Rosario (Santa fe) o en la provincia de Mendoza. En el sur del conurbano bonaerense se realiza, desde hace diez años, el Encuentro de *Sikuris* y Canto Comunitario "*Tukuy Lajta*" en la Plaza Mariano Moreno de Remedios de Escalada.

Capítulo 5. Comunidad de *Sikuris* del Arco Iris

En este capítulo describo a la Comunidad *Sikuris* del Arco Iris problematizando sus orígenes, sus objetivos como agrupación, los lugares de ensayo y las “trayectorias socioculturales” de sus integrantes. Analizo los roles establecidos, las herramientas de participación y organización, los valores tradicionales y la cosmología que sustenta el grupo a través de los polos conceptuales de *communitas*/igualdad y estructura/jerarquía. Asimismo, destaco las narrativas de los sujetos en torno a la política, el Estado y el gobierno.

Origen y objetivos del grupo

La agrupación se forma en agosto del 2005. La propuesta de conformar una agrupación surge de Enrique y su familia. Del proyecto participó Noemí (la pareja de Enrique), sus hijos, varios de sus hermanos y sobrinos, amigos de él y algunos de los actuales integrantes de la agrupación; en su momento eran 15 personas aproximadamente. El primer lugar de ensayo de la agrupación surge en la casa de Enrique en el barrio porteño de Agronomía, donde se juntaron todos los domingos durante tres o cuatro años. Incluso relatan que luego de la música, cenaban juntos. Por lo tanto, el grupo surge de un núcleo familiar.

Para entender su conformación y sus objetivos, es preciso describir la organización indigenista en la que participan Enrique y otros *sikuris*. La Organización de Comunidades de Pueblos Originarios (ORCOPO), tiene como principal objetivo apoyar distintos reclamos o problemáticas de comunidades originarias a través de la difusión o el asesoramiento legal¹⁴¹. Además, contribuye con la organización y capacitación de las comunidades establecidas en los centros urbanos, para la resolución de distintas problemáticas. La agrupación está compuesta por miembros de diversas comunidades originarias que residen principalmente en CABA y en zonas del conurbano. ORCOPO forma parte de la organización de diversos eventos, como el Contra-festejo del 12 de octubre, que se realiza en plaza Los Dos Congresos, la celebración del *Inty Raymi* y de la *Pachamama*, que se

¹⁴¹ ORCOPO se origina en CABA con el objetivo de acompañar y difundir los reclamos de diferentes comunidades originarias. Un caso concreto fue el “acampe QOM” iniciado en diciembre del 2010 en Av. de Mayo y 9 de Julio, con el fin de reclamar al gobierno nacional por el conflicto territorial y las muertes ocurridas en la represión de noviembre del 2010 en Formosa. ORCOPO difundió la problemática y contribuyó en la organización del acampe.

llevan a cabo en Parque Los Andes. En el 2005, año de formación de Arco Iris, Enrique ya participaba en ORCOPO. Después de la crisis del 2001, su militancia indigenista se complementa con su involucramiento en distintas asambleas en la Villa Fiorito e Ingeniero Budge¹⁴².

Antes de la formación de Arco Iris, Enrique participaba de un grupo de danzas. Según sus palabras, el grupo tenía una orientación política y social porque querían “mostrarse, bailar en todos los espacios donde los convocasen”. Cuando la agrupación se disolvió, Enrique y otros compañeros pensaron en formar una comunidad de *sikuris*. Su militancia en ORCOPO y la participación en un grupo de danza con compromiso social, permiten entender el tipo de agrupación que Enrique quería formar. Él plantea que forman Arco Iris porque no encontraban agrupaciones de *sikuris* con una orientación político-social:

“Tenemos amigos en otras bandas de sikuris, tenemos amigos por todos lados. Pero lo que no veíamos era que haya una comunidad que tenga una orientación cultural o un compromiso social digamos, nosotros como comunidad de sikuris reconocemos a los pueblos originarios como culturas pre-hispánicas y queremos hacer esa cultura para poder desarrollar culturalmente todos los espacios...”

Enrique señala la ausencia de agrupaciones de *sikuris* con “compromiso social” para difundir las prácticas de los pueblos originarios. Arco Iris es definida, por los propios integrantes, como una agrupación que se compromete e involucra con diferentes eventos culturales y manifestaciones sociales¹⁴³. Los primeros lugares en los que se presentó la agrupación fueron diversos espacios populares con los que se relacionó Enrique luego de la crisis del 2001. Tocarón por primera vez en Ingeniero Budge en una jornada que se realizó en la calle, para La Biblioteca Popular 12 de Diciembre.

El objetivo de visibilizar esta música “en todos los espacios” se complementa con el énfasis de que su “cultura” es “pre-hispánica”. Al resaltar sus prácticas musicales como “pre-hispánicas”, se definen, ideológicamente, como agentes culturales con “continuidad” y “resistencia”, sentando posiciones diferenciales frente a otras manifestaciones artísticas vistas como “criollas” o “mestizas”. Esta cultura “pre-hispánica” forma parte, a su vez, de un sistema de creencias propio de Enrique y otros migrantes de Los Andes Centrales, que es interrelacionado con discursos diferenciales “tradicionales” andinos (implantados/construidos) que circulan en el espacio de

¹⁴²Ambas son localidades del partido de Lomas de Zamora, ubicado al Sur del Área Metropolitana de Buenos Aires.

¹⁴³Las palabras de Vivian amplían lo dicho: “*Me parece que Arco Iris tiene como esta fuerza de ir y acompañar, muchas veces acompaña alguna acción, no estoy comparando con otras bandas, digo es un grupo que se caracteriza por bueno necesitamos ir a tal lugar bueno cuantos nos juntamos siete u ocho bueno listo, no importa si hay una gaseosa, no importa si hay un pancho es esta cosa de estar por eso raramente puede llegar a ver un contrato está muy en esta cosa de la movida social y muy de base(...)*”

CABA. De modo que las tradiciones familiares pueden mutar y acentuarse algunos aspectos por sobre otros. Esto último se evidencia en el caso de Enrique, en la “apertura” de su casa para que la agrupación se reúna y comparta ensayos musicales, cenas y diversos momentos. El énfasis en el origen pre-hispánico de la música *sikuri* que los integrantes de Arco Iris realizan se debe, en parte, a procesos de aboriginalidad (Briones 1998) en contextos urbanos que se estructuran en prácticas y discursos andinos ya configurados en el espacio público de CABA. La interacción entre estas prácticas y discursos, y las trayectorias migrantes de Enrique y otros *sikuris*, permiten la reconfiguración y desarrollo de “la cultura” como comportamiento. En el caso de Enrique, hay que resaltar los modos *emergentes* (Williams, 1977) en los que restituye el “vínculo vivido” con prácticas musicales que pertenecen a su lugar de origen. Enrique se identifica con la música *sikuri* y establece vínculos con esta tradición musical en CABA y no en Jujuy.

Es para destacar que Enrique quiso conformar una agrupación de *sikuris* sin saber ejecutar *siku*. Esto abre un interrogante: ¿Cuáles son los fundamentos para desarrollar y fomentar una práctica musical que no se conoce? A través de la agrupación de *sikuris*, Enrique pudo canalizar y re direccionar su actividad como militante indigenista en CABA. Realizar música *sikuri* le permitió, más allá de su participación en ORCOPO y en otros espacios¹⁴⁴, legitimar su acción política dentro del espacio público. La ejecución colectiva del instrumento y la característica del *siku* -que permite al mismo tiempo realizar música y marchar-, se presenta como una alternativa a los modelos de participación política en los espacios públicos. Formar una agrupación genera, como remarqué en el capítulo 3, canales de comunicación y socialización con migrantes y músicos como así también, un marco apto para visibilizar las culturas pre-hispánicas (Turino, 1992).

Junto a su familia, Enrique buscó una persona capaz de enseñar a ejecutar *siku*, diferentes ritmos y estilos musicales. El futuro guía¹⁴⁵ tenía que enseñar música y transmitir la filosofía y los saberes asociados a la ejecución del *siku* en grupo. Es decir, valores, formas de acción y pensamientos provenientes principalmente de los Andes Centrales. La persona elegida fue Nelson, quien se transformó en el guía musical de la agrupación. Enrique conoce a Nelson hace varios

¹⁴⁴ Enrique participa de la Cátedra Abierta de Estudios Americanistas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

¹⁴⁵ Guía es una categoría nativa, denominador común para referirse a aquellas personas que en las agrupaciones de CABA se encargan de enseñar y transmitir música y saberes de la cosmología andina. En su mayoría son hombres adultos migrantes andinos o sus descendientes.

años, desde que este empezó a acercarse a diferentes espacios y agrupaciones indigenistas y a Noemí, quien ejercer como kinesióloga, porque durante un tiempo atendió a su hijo.

Los *sikuris* entrevistados señalan el grado de informalidad que la agrupación tenía en sus inicios. Enrique comentaba que, por el lapso de un año, se dedicaron a ensayar y no se presentaron en ningún evento. Durante dicho tiempo, el grupo no tuvo un nombre que los identificase. Practicaban en el comedor de su casa que “al ser chiquito aglutinaba bastante”. Además, durante un tiempo prolongado, no tuvieron vestimenta específica cuando se presentaban en público y no manejaban internet y redes sociales para difundirse. Esta situación no radica en la falta de interés de los *sikuris*. Miembros entrevistados me explicaron que se debatían diferentes nombres en *aymara* o *quechua*. Sin embargo, Nelson estaba interesado en que la agrupación aprenda a ejecutar de forma correcta el *siku* y que se conozcan bien los estilos musicales a interpretar; el nombre era secundario. Cabe recordar que muchos de los miembros de Arco Iris no sabían tocar el *siku*. Con respecto a la forma en que se eligió el nombre, Nelson así lo describe:

“(...) estaban los chicos aprendiendo y me dicen tenemos que buscar un nombre para el grupo pero le digo no, porque el grupo todavía tiene que tocar primero la música (...) en un principio yo le decía que eran los sikuris catones porque que catar es comer y de eso dos años habrá pasado y ahí conocí a un maestro de ceremonias que me invita al Paco Urondo y él me dice che que nombre, pero no tienen nombre, pero tienen que tener un nombre y yo antes había visto un documental sobre los guerreros del arco iris¹⁴⁶, es un documental que hablan sobre la cosmovisión andina y todo lo que pasa en el planeta. Entonces dice cuando las redes ya los teléfonos, cuando todo esté aquí los guerreros del arco iris saldrán para cambiar un mundo. Termina así y me gusto eso y yo no pude ponerle guerreros y le puse sikuris del Arco iris. Vamos a la presentación los chicos no sabían... acá los sikuris del Arco Iris y todos me miran viste, que... tocamos todo después vinieron a reclamar, está bien no lo tome en consenso, no fue comunitario pero fue una cuestión que salió del momento igual les expliqué, al principio no les gustó, no que nos van a ver medio raritos me decían algunos”.

Las palabras de Nelson refuerzan la importancia de generar una identidad basada en la correcta ejecución del *siku* y en el aprendizaje de estilos musicales. El guía no sólo enseñaba música sino también saberes y valores relacionados a los Andes Centrales. Sin embargo, la crítica de algunos *sikuris* fue que la elección del nombre no tuvo en cuenta los valores que él transmitió con la

¹⁴⁶“Guerreros del Arco Iris es un documental realizado por la Cooperativa Humana, que relata la lucha del pueblo boliviano durante y después de la aprobación en el año 2007 de la nueva Constitución por parte de la Asamblea Nacional Constituyente, así como la reacción de grupos políticos y de la oligarquía de las provincias de oriente, que han manipulado a una parte de la población para que los apoyen en las autonomías secesionistas. Puede apreciarse además la reacción violenta y xenófoba de algunos de estos grupos en contra de la población indígena boliviana, que aun así continúa en su lucha”. <http://www.aporrea.org/actualidad/n113165.html> (consultado el 25-10-15) Con respecto a la última parte del documental que menciona Nelson, esta es la frase textual: “hay una profecía Lakota que los abuelos dijeron, del pueblo Lakota, cuando la vida esté al borde del abismo, cuando la madre tierra esté al borde del abismo de toda la destrucción emergerán vigorosos, los guerreros del arco iris desde el sur”.

música. La decisión del nombre no fue realizada en base a un consenso colectivo. Los miembros comentan que hubo resistencia al nombre y que se lo apropiaron de forma crítica. Es decir, miraron y analizaron el documental e investigaron sobre lo que representaba el Arco Iris en las culturas originarias. Cuando indagué sobre el significado de Arco Iris, cada integrante daba explicaciones diferentes: algunos asociaban los colores del Arco Iris a los de la *whipala*, otros relacionaban la diversidad de colores con la heterogeneidad de personas e ideas que el grupo tiene. Esto demuestra que el significado del nombre es factible de recibir múltiples significaciones.

Lugares de Ensayo: Corralón de Floresta, Facultad de Agronomía

El primer lugar de ensayo de Arco Iris fue la casa de Enrique. Estuvieron allí tres o cuatro años pero las quejas de vecinos por ruidos y el reducido espacio para tantos *sikuris*, provocó el traslado de la agrupación al predio de las facultades de Agronomía y Ciencias Veterinarias de la Universidad de Buenos Aires, en el barrio porteño de Agronomía. Enrique vive cerca de allí por ende, empezaron a utilizar el espacio verde que rodea a las facultades. Los integrantes de Arco Iris actualmente ensayan con cierta regularidad en Agronomía, sobre todo en verano cuando el clima es más agradable¹⁴⁷. Pero la agrupación necesitaba un espacio con baños y que los protegiera de las inclemencias del tiempo, por lo cual un integrante consigue la Asamblea de Urquiza¹⁴⁸. Este espacio es utilizado sólo unos meses y a principios del año 2011, llegan al Corralón de Floresta. Uno de los integrantes del grupo trabajaba en La Biblioteca Popular José Luis Mangieri, que funciona dentro del espacio del Corralón. De este modo, los vecinos y los diferentes colectivos resolvieron en Asamblea otorgar el espacio.

Es necesario profundizar en la historia del Corralón, para entender que las lógicas de funcionamiento del espacio afectan la organización cotidiana de Arco Iris. El Corralón de Floresta surge como un espacio, a principios del Siglo XX, relacionado con la limpieza de la ciudad. En él, había una caballeriza y se guardaban los carros de los barrenderos y posteriormente los camiones

¹⁴⁷ Cuando llegan los meses de diciembre y enero, el número de integrantes en los ensayos disminuye, porque algunos se toman vacaciones. La agrupación ensaya más seguido en Agronomía, pero trata de no abandonar por largos periodos el espacio del corralón. Se producen discusiones sobre la necesidad de ensayar en el Corralón, para que no ocupen el lugar, mantenerlo y cuidarlo.

¹⁴⁸ La Asamblea de Urquiza se encuentra en el barrio porteño de Villa Urquiza. Surge a principios del año 2002, tras la crisis social y política del 19 y 20 de diciembre del 2001. La asamblea reivindicaba la recuperación del espacio público frente a especulaciones inmobiliarias. Funciona en la ex pizzería La Ideal, un espacio recuperado por vecinos y distintos movimientos sociales. A lo largo de los años funcionaron distintos espacios y propuestas culturales: comedor comunitario, talleres de guitarra y stencil, proyección de documentales, biblioteca, entre otros. <https://asambleavillurca.wordpress.com/asamblea/> (consultado el 28-10-15)

que recogían la basura. En la década del setenta con la creación de la sociedad CEAMSE (Cinturón Ecológico del Área Metropolitana Sociedad del Estado), la ex municipalidad delega el servicio de limpieza y terceriza los servicios de recolección. En los '80, el servicio de recolección y limpieza es otorgado a la empresa privada MANLIBA S.A, quedando a su cargo el Corralón y los trabajadores, que entran en un proceso de flexibilización laboral. En los años posteriores, el Corralón entra en un estado de abandono y comienza un proceso de "lucha" por parte de vecinos y dirigentes políticos barriales. La crisis social y política del 2001 y la Masacre de Floresta¹⁴⁹ ocurrida cerca del predio, profundizan la organización del barrio creando multitudinarias asambleas. Se realizan múltiples actividades bajo el lema "Algo huele mal en Floresta" y, de esta manera en el año 2005, logran la desocupación del predio de las empresas de recolección. Desde entonces, el espacio formó parte de un proceso de participación popular, en el que varios grupos culturales ocuparon el predio brindando distintas actividades: murga, entrenamiento teatral, curso de serigrafía, canto de coplas, danzas de pueblos originarios, fotografía, talla en madera, investigación antropológica y arqueológica, huerta y biblioteca popular, entre otros. El grupo de Teatro Comunitario "El Épico de Floresta" fue declarado de interés cultural por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El 22 de marzo de 2012, el Corralón fue declarado por la legislatura porteña como sitio histórico. Es así que, en la actualidad, es un espacio abierto a todo el barrio con múltiples actividades culturales y artísticas mantenido de forma auto-gestiva por vecinos y movimientos sociales¹⁵⁰.

Dentro del predio del Corralón, la agrupación ensaya en un galpón ubicado cerca de la principal entrada, sobre la Avenida Gaona. Los integrantes de Arco Iris cuidan y mantienen el espacio que les fue asignado para los ensayos. En ocasiones, se utiliza un espacio cubierto que antecede al lugar asignado (ver anexo). La primera tarea, antes del ensayo, era limpiar el lugar, barrer y juntar los residuos (generalmente los sábados se hacen diversas actividades y en ocasiones el espacio queda sucio). La agrupación se organiza colectivamente para mantener en condiciones su espacio.

¹⁴⁹ La madrugada del 29 de Diciembre de 2001, el sargento retirado que cumplía funciones para la Comisaría 43, Juan de Dios Velaztiqui, asesinó en la esquina de las calles Gaona y Bahía Blanca (cerca del Corralón) a Maximiliano Tasca, Cristian Gómez y Adrián Matassa. El sargento quiso "armar" una escena de robo para ocultar su responsabilidad. El barrio reaccionó con multitudinarias marchas y el 10 de marzo del 2003 Juan de Dios Velaztiqui fue condenado a prisión perpetua.

¹⁵⁰ Páginas web consultadas: <http://www.labemba.com.ar/web/el-corralon-de-floresta/> (consultado el 31-10-15) <http://memoriasdefloresta.blogspot.com.ar/p/el-corralon-de-floresta-trabajo-y.html> (consultado el 31-10-15) <http://www.la-floresta.com.ar/corralon.htm> (consultado el 31-10-15)

Además, los *sikuris* aportan mano de obra y con materiales que consiguieron pintaron el galpón, taparon goteras y filtraciones, realizaron tareas de electricidad, entre otras. La agrupación tiene un juego de llaves del galpón que comparten con una murga. La decoración interior está relacionada con temáticas de murga y diferentes aspectos del mundo andino. Generalmente allí los integrantes de Arco Iris sólo guardan algunos bombos, mientras que la tropa de *siku* siempre es traída por algún miembro.

El Corralón tiene asambleas generales en las que participan los diferentes movimientos y asociaciones, entre ellas Arco Iris. En las asambleas se debaten diferentes temas y problemáticas que el espacio tiene. Además, se organizan jornadas colectivas de limpieza del Corralón entre los diferentes movimientos, actividades de promoción sobre la oferta cultural y diversas actividades sociales y artísticas en las que los Arco Iris participan. Estas actividades generan, al interior de la agrupación, consensos y conflictos. La relación entre los diferentes movimientos que componen el Corralón no es armónica. Los *sikuris* han manifestado desacuerdos con otras agrupaciones sobre la limpieza del lugar o sobre actividades que los movimientos organizan sin previo aviso.

En el capítulo 1 señalo que miembros de la agrupación reivindican una filosofía y cosmología en oposición a los valores estatales/occidentales. En este sentido, Briones (1998) destaca que la alteridad se construye, -y de ahí radica la fuerza de su producción, -a través de acciones y ritos que no están controlados por el Estado. El corralón es un espacio construido por los movimientos que lo componen, no es controlado por el Estado y por eso sustenta valores alternativos a los hegemónicos. En textos periodísticos y artículos sobre El Corralón¹⁵¹ que aparecen en diferentes sitios web, se destaca la construcción colectiva del espacio a través de la participación de vecinos y diferentes movimientos culturales y sociales. En ellos, el Estado o sus agentes, no aparecen mencionados en la construcción cotidiana del Corralón. Para definir el espacio se utilizan las siguientes frases: *“El Corralón de Floresta, es un espacio público que fue recuperado por y para los vecinos (...) En la manzana que comprende el Corralón, la Asamblea del barrio promovió y logró (...)”*¹⁵². Se remarca que el Corralón es un lugar público recuperado por los vecinos que se organizaron en forma de asamblea. Esta forma política de organización es utilizada por los diferentes movimientos sociales y culturales a la hora de tomar decisiones que afectan a la

¹⁵¹ Los artículos describen la trayectoria histórica del espacio, la lucha y la organización de los vecinos. Tomo como referencia la descripción que aparece en el Facebook del grupo: <https://www.facebook.com/corralon.defloresta/>

¹⁵² <https://www.facebook.com/corralon.defloresta/>

totalidad del espacio. En el caso de Arco Iris, asisten diferentes integrantes entre los cuales se conversan y discuten los temas tratados en la asamblea. La forma asamblearia es vista como una herramienta que permite tomar decisiones de forma colectiva y horizontal, minimizando las jerarquías. Al interior de los movimientos y grupos nucleados en el corralón, opera un “nosotros” inclusivo frente a un “yo” individualista. El texto citado cierra con la siguiente frase: *“Todos juntos construimos horizontal y autogestivamente el proyecto cultural del Corralón de Floresta. Seamos cada vez más”*. Los valores aquí resaltados se relacionan con la posibilidad que tiene el corralón de gestionar y organizar sus recursos económicos y humanos. La autogestión implica principalmente la obtención de recursos económicos sin la ayuda del Estado¹⁵³. Sólo se remarca su participación cuando se genera algún reconocimiento para el espacio, como por ejemplo, en el año 2012 cuando se aprueba la ley que declara Sitio Histórico al “Corralón de Floresta” en reconocimiento a su valor histórico, urbanístico y social.

Vale destacar que, aunque se resalta que el Corralón es una construcción colectiva y horizontal, es ingenuo pensar la ausencia de disputas y conflictos. Pese a las diferencias con otras agrupaciones, los *sikuris* defienden y sostienen el espacio. En el 1º Encuentro de *Sikuris* en el Corralón de Floresta realizado en el año 2012, Enrique decía frente a los presentes: “(...) hay tantas movidas que se hacen acá y son movidas autogestionadas, movidas que tienen que ver con la puesta del cuerpo de cada uno de nosotros y cada uno de los que esta acá. Así que sería bueno que puedan compartirlo (...)”¹⁵⁴. Resalta los valores antes mencionados al destacar que el espacio se construye con la participación e involucramiento de todos; otra vez el “nosotros” sobre el “yo”. Paris explica¹⁵⁵ que el encuentro de *sikuris* en el Corralón fue pensado para dar visibilidad al espacio como lugar cultural. El *sikuri* considera que las políticas tomadas por las autoridades de CABA son contrarias a la dinámica social que ha ido adquiriendo el espacio. Según él mismo, la gestión porteña, ha tomado medidas en contra del Corralón y, por lo tanto, hay que fortalecer la difusión de las actividades y la presencia en el espacio¹⁵⁶.

¹⁵³ “El Corralón es hoy un espacio popular de libertad, abierto a la comunidad, pleno de vitalidad y creación, mantenido dignamente sin aportes oficiales” <https://www.facebook.com/corralon.defloresta/> (consultado el 07-12-15)

¹⁵⁴ Extracto de un discurso grabado haciendo trabajo de campo.

¹⁵⁵ <https://agassaganup.wordpress.com/tag/sikuri/> (consultado el 27-10-15)

¹⁵⁶ El Flyer del 1º Encuentro de *Sikuris* en el Corralón resalta “defendiendo juntos los espacios públicos y culturales”.

Integrantes: “trayectorias socioculturales”

Con el objetivo de profundizar en la dimensión política de la agrupación y sus integrantes, propongo recorrer sus trayectorias socioculturales a partir de las siguientes variables: las edades, profesiones y estudios, lugar de origen, militancia de los integrantes en movimientos sociales o partidos políticos y participación en otras agrupaciones de *sikuris*.

Durante el tiempo que ensayé con Arco Iris, el número de integrantes variaba dependiendo de la época del año, las presentaciones y eventos. El número estable de integrantes fue de 25 personas, aproximadamente. Sin embargo, durante los ensayos, ese número se reduce a la mitad. Sólo se alcanza el promedio nombrado en los ensayos previos a las principales presentaciones y en los eventos más importantes. Del total de integrantes, más de la mitad son varones (14) y el resto mujeres (11). Las edades de los *sikuris* van desde los 18 años hasta los 55 años.

Las profesiones y trabajos de los *sikuris* son diversas. Hay empleados administrativos en instituciones públicas y privadas y con emprendimientos propios. Hay miembros que trabajan en el sector de la pastelería, construcción y electricidad, entre otras profesiones. Los docentes son mayoría, habiendo cinco profesores en la agrupación. Luego siguen los músicos (tres) y artesanos (tres). Hay integrantes con títulos universitarios y terciarios como antropología, sociología, trabajo social, kinesiología, terapia ocupacional y mecánico dental, entre otros estudios.

En Arco Iris hay diez *sikuris* que participan con regularidad en otras agrupaciones del AMBA. Los grupos son Cañas Urbanas, Comunidad *Kurmi Sariri*, *Inty Phaxsi*, *Ayllu Sartañani* y Comunidad de *Sikuris* Julio Crespo. Generalmente, las personas que se incorporan a la agrupación, la presenciaron en eventos y presentaciones. Esta información es útil para analizar los canales de socialización y comunicación entre diferentes agrupaciones. Los lazos entre los integrantes de Arco Iris y los *sikuris* de agrupaciones son múltiples, debido a que comparten presentaciones, la organización conjunta de eventos¹⁵⁷, ensayos, manifestaciones sociales y situaciones que involucran la cotidianeidad de los *sikuris*¹⁵⁸. Es así que los integrantes de Arco Iris prestan su espacio en el Corralón para que otras agrupaciones realicen eventos, como el festejo de los diez

¹⁵⁷ Vivian explica cómo, a través del Mathapi, Arco Iris comienza a relacionarse con la agrupación Jacha Marka: “(...) estuvimos en la comisión de alojamiento y con la gente de Jacha Marka que fue como un enamoramiento entre las bandas, los Arco Iris fueron a ensayar con los Jacha Marka, los Jacha Marka vinieron a donde los Arco iris... que se yo la verdad que quedaron muy buena onda entre las bandas”.

¹⁵⁸ Miembros de Arco Iris comparten con otras agrupaciones actividades, cenas, cumpleaños y ceremonias del calendario andino. Durante el tiempo que ensayé con Arco Iris, se armaban partidos de Fútbol contra la agrupación *Ayllu Sartañani*. Lo que predominaba en los partidos, dicho por un *sikuri*, era la “camaradería” ya que era una excusa para compartir un “buen momento”.

años del Grupo Autóctono Apacheta. Arco Iris prestó el espacio y colaboró activamente durante el evento. Además, en el Corralón se han realizado reuniones para la organización del *Mathapi* en la que participan miembros de diferentes agrupaciones.

Un evento que genera lazos entre las agrupaciones es la “Entrada a Charrúa”¹⁵⁹. Este evento realizado en el mes de octubre, implica la organización entre los *sikuris* para tocar en bloque (sin divisiones grupales) en el desfile de la Fiesta de Nuestra Señora de Copacabana en el barrio porteño de Charrúa, Villa Soldati. Al ser una celebración católico-popular, en ocasiones el grupo se presenta en bloque o asisten sus integrantes individualmente. Los *sikuris* asisten a ensayos inter-*sikuris* en los que cada agrupación propone un tema para ejecutar el día de la entrada. Los integrantes de Arco Iris que participan de “charrúa” explican que el evento es una oportunidad para “encontrarse” con otros *sikuris* y permite, a través de los ensayos inter-*sikuris*, renovar el repertorio musical para marchas y manifestaciones.

La interrelación entre agrupaciones también se observa en el calendario anual de actividades. Cuando Arco iris organiza sus eventos tiene en cuenta las actividades de otras agrupaciones para que no se superpongan. Además, la agrupación se “mezcla” con otras agrupaciones para determinadas presentaciones, como ejemplo Intercontinentales Aymaras de Huancané realizó un evento para festejar sus diez años, en el cual Arco iris tocó junto a Cañas Urbanas, logrando una gran ronda entre ambas agrupaciones. Pero bien, a pesar de estas relaciones amistosas, se producen disputas ideológicas entre los grupos sobre determinadas maneras de concebir una agrupación de *sikuris*, sus objetivos y formas de acción. Estas disputas, acerca de quién posee mayor conocimiento cosmológico y musical, se materializan y resuelven en performances públicas, relacionadas con grandes eventos¹⁶⁰, donde las agrupaciones ejecutan sus mejores repertorios siendo evaluadas por el resto de los grupos. Se considera que el mayor conocimiento musical y cosmológico se relaciona con aquellas agrupaciones que logran realizar ejecuciones y vestuarios de “forma tradicional”. Los criterios de evaluación y legitimación dependerán del tipo de agrupaciones y de sus prácticas musicales de reapropiación¹⁶¹ (Podhajcer, 2011b).

¹⁵⁹ Enrique comenta en relación a la entrada de Charrúa: “esas cosas son positivas porque de alguna manera es también como que no nos vemos únicamente en el *Mathapi*, tenemos otras cosas (...)”

¹⁶⁰ El principal evento realizado en CABA es el *Mathapi Apthapi Tinku*.

¹⁶¹ La reapropiación de formas “típicas” de ejecución y la puesta en práctica de estilos y ritmos musicales dependerá de la creatividad de los grupos, que puede ir desde la reproducción de melodías obtenidas de la web o de discos, hasta de grabaciones *in situ*, obtenidas en diferentes comunidades de los Andes Centrales.

La comunidad está compuesta por cuatro *sikuris* de Bolivia, uno de Colombia, dos de Jujuy y uno de Santiago del Estero. El resto de la agrupación está formada por porteños y bonaerenses que no se auto-identifican como “originarios” y no manifiestan tener “sangre originaria, como los primeros”. Se presenta una situación paradójica debido a que al interior de la agrupación “reina” la interculturalidad como acción y discurso, cuando en su mayoría son “blancos” de clase media. Por ende, es pertinente preguntarse qué lleva a los *sikuris* a identificarse en términos étnicos y/o culturales. La etnicidad en CABA no se construye exclusivamente por el fenotipo o genotipo¹⁶², sino a través de múltiples factores que se asocian a la categoría genérica de “pueblos originarios”. En este sentido las palabras de Vivian complejizan el interrogante planteado:

(...) no pasa tanto por la portación de rostro diciéndolo en sentido común sino por una cuestión más de pensamiento, de adherir en esa forma de pensamiento independientemente de que uno sea rubio, blanco, negro, azul o violeta digo si a uno le parece que la causa de pueblos originarios vale, más allá de que uno pueda tener parientes o no parientes (...)

Cada *sikuri* tiene diferentes motivos para formar parte de un discurso y una acción que se define “intercultural”. Los porteños y bonaerenses que componen la agrupación destacan, más allá del gusto personal por la música, una serie de valores, prácticas, rituales y formas de ver el mundo que son vistas como alternativas a las del medio urbano y que incorporan a sus vidas cotidianas. Los *sikuris* entrevistados resaltan que la agrupación les permitió aprehender formas inclusivas y horizontales de relacionarse con el entorno social y urbano, definidas como las maneras “naturales” que tienen las comunidades en los Andes para realizar sus tareas e interactuar entre individuos. Estas representaciones colectivas son las que la antropóloga Adil Podhajcer define como *imaginario social andino utópico* (ver capítulo 1). Estas representaciones forman parte de una comunidad ¹⁶³ imaginada (Anderson, 1993), siendo transmitidas a través de la música y de las performances donde se crean, recrean y promueven diversos sentidos¹⁶⁴. Valiéndome de los análisis de Segato (2007), pero de forma inversa¹⁶⁵, planteo que con las agrupaciones de *sikuris* algunos porteños y bonaerenses empiezan a “etnificarse”, incorporando

¹⁶² Sin embargo, estos elementos no son “neutros” sino diacríticos, como el ser “blanco y porteño”, el ser “aymara y boliviano” o, el ser “coya y jujeño”.

¹⁶³ Cuando describa la organización del grupo problematizaré los sentidos que los *sikuris* le otorgan al concepto de comunidad y por qué el grupo la adopta para su nombre. Además, el concepto de comunidad se relaciona con la idea de familia que sustenta la agrupación.

¹⁶⁴ Ver “Comunidad y Familia”.

¹⁶⁵ Segato (2007: 237) habla de “des-etnificación” de jujeños que se incorporaron a las filas evangélicas, dejando de lado una tradición andina de valores, cosmologías, música y danza.

danzas, músicas, rituales, formas de socialización, alimentación y otras formas andinas. Esta etnización además se alimenta de tradiciones que exceden los Andes Centrales. Hay un *otro* aborígen que se conforma y unifica en torno a un conjunto de demandas político-sociales que se relacionan con el respeto de los derechos, territorios y formas de vivir de los pueblos originarios y en la que los *sikuris* participan activamente. Estos reclamos se fortalecen y complementan a través de diferentes organizaciones indigenistas de la CABA, que realizan diversas actividades y celebraciones relacionadas con los pueblos originarios¹⁶⁶. Las actuales agrupaciones de *sikuris* tienen diferentes conexiones con organizaciones indigenistas, sociales y culturales. Como se describió a principios de este capítulo, Enrique forma parte de ORCOPO y de otros espacios indigenistas. Hay otros miembros que tienen militancia en agrupaciones indigenistas, sociales y partidos políticos.

La interculturalidad con la que los *sikuris* porteños y bonaerenses se identifican se construye en la convivencia de tradiciones y cosmogonías múltiples, a través de manifestaciones sociales en el espacio público y el involucramiento con agrupaciones indigenistas y culturales, sólo por nombrar algunos factores. La “adhesión” a un mundo intercultural es un elemento central de la dimensión política de la agrupación porque, retomando a Mouffe (2011), muchos porteños toman como propias las representaciones del “imaginario utópico andino”, las que los instituye cotidianamente como *sikuris*, como agrupación y, por lo tanto, desde una concepción de persona, como sujeto histórico.

Segato se torna fundamental para entender el vínculo fundante entre los imaginarios simbólicos y el campo de lo político, donde se vivencian los valores y las prácticas:

“(…) el impulso no debería consistir en infundir nuevos significados a los emblemas, “politizándolos”, sino en buscar lo que está codificado en ellos y dónde se podría encontrar en ellos una estrategia política plausible. Los símbolos no constituyen una emisión ornamental epifenoménica; ellos transmiten valores, elecciones y una filosofía expresada metafóricamente que casi siempre contradice, en sus propios términos, la hegemonía del Estado” (2007: 105)

Las palabras de la autora permiten señalar que este imaginario que los *sikuris* se apropian, está formado por símbolos cuya politización no radica en tomarlos de forma emblemática buscando o “forzando” nuevas representaciones. Los símbolos constituyen estrategias políticas por los valores y las filosofías que transmiten y condensan. Las mismas son maneras alternativas de organización y formas de ver el mundo contrarias a las hegemónicas. En diferentes ensayos Enrique

¹⁶⁶Cabe resaltar, la importancia de las organizaciones indigenistas en a la visibilización y consolidación de las primeras agrupaciones de *sikuris* en el espacio público de la CABA (ver capítulo 3).

mencionaba prácticas que se realizan (o realizaban) en las comunidades de los Andes Centrales y contaba proyectos de diferentes grupos y organismos que rescatan acciones y pensamientos de pueblos originarios. En este sentido, visibiliza en ensayos y otros espacios, la “lucha” de diferentes grupos étnicos del país. Estas formas de acción y pensamiento que rescata Enrique, se utilizan en la organización cotidiana de los Arco Iris. Considero que un extracto de mi diario de campo ayuda a entender la dimensión política que problematizo, así como las palabras de Segato:

“El siguiente tema que trataron fue el regalo de nacimiento del hijo de uno de los integrantes. Comentaban que el niño por nacer tenía un sentido especial para la banda porque era el primer Arco Iris. Querían juntar plata o dar algo usado que el niño necesite. Un sikuri comentó que había traído al ensayo un carrito de bebe para obsequiar. Aclaró que estaba bastante usado pero que por el momento podía servir. Enrique dijo que entre plata y algo material prefiere algo que al niño le sea útil y contó el caso de un grupo de jóvenes que trataban de revalorizar conceptos y prácticas de comunidades del NOA. Contó una práctica denominada Chuscha Rutu que consiste en el primer corte de cabello del niño. El mechón era otorgado a una o dos familias de la comunidad. Estas, a cambio, ofrecían lo que tenían o sabían hacer. Enrique dijo que la banda cómo comunidad podía juntar dinero y asegurarle todos los años al niño sus útiles escolares. Que así funcionaban las comunidades. La pareja de Enrique dijo que la idea era buena y que se podía implementar. Otros sujetos también apoyaron la idea y quedaron en juntar dinero”.

Este tipo de prácticas son habituales entre los integrantes de Arco Iris afectando las formas en que la comunidad se organiza cotidianamente y por ende, se politiza. Los *sikuris* ponen en práctica valores como *complementariedad* y *reciprocidad* con la finalidad de organizarse comunitariamente y construir consensos de forma colectiva. Estos valores se oponen a las democracias individualistas y el tipo de mercantilismo que predomina en los centros urbanos. El extracto demuestra que la agrupación no toma de forma emblemática las prácticas culturales de los Andes Centrales, simplemente las apropia y las utiliza. La dimensión política radica en la filosofía que expresa este tipo de acciones siendo diferentes a las lógicas estatales.

Las palabras de Matías complementan y profundizan lo dicho hasta aquí:

“(…) si bien estamos en la ciudad somos parte de esa lucha de defender a la madre tierra y bueno esto de digamos de sostener una forma organizativa en comunidad es una manera de trabajar con otros valores, de relacionarse, de generar otro tipo de relaciones sociales que existieron hace miles de años y hay que tomar de lo bueno todas las experiencias”.

El *sikuri* establece una conexión entre su condición de habitante de ciudad y el ser parte de las “luchas” de los pueblos originarios a partir de la apropiación cotidiana de una forma organizativa que es comunitaria y ancestral. Es interesante resaltar, en las palabras de Matías, cómo la organización genera “otro tipo de relaciones sociales” que se convierten, una vez naturalizadas, en una estrategia política plausible. Asimismo, este desarrollo se ve de forma concreta en la relación

que se establece entre el concepto de comunidad y la organización y funcionamiento de los Arco Iris.

Organización y funcionamiento del grupo¹⁶⁷

Para entender la organización y el funcionamiento del grupo comienzo por problematizar la categoría de comunidad -que acompaña la denominación del grupo “Comunidad *Sikuris* del Arco Iris”- y analizo las narrativas que los sujetos construyen en torno a dicho concepto. En este sentido, enumero una serie de valores que guían el accionar de los *sikuris* y que aparecen en sus narrativas: “reciprocidad” y “consenso”. Asimismo, indago qué sentido tiene “ser comunidad” en una ciudad y que prácticas y valores condensa. Me detengo en la relación entre lo “comunitario” y lo “familiar” y en los aspectos estructurales (relaciones de poder, roles y jerarquías), enfatizando la dimensión política de la agrupación.

En segundo lugar, describo la organización de la agrupación según sus roles, traducidos en puestos que se ejecutan con distintos grados de formalidad: *cañero*, *tesorero*, *comunicador*, *guía musical* y *guía espiritual*. Defino y analizo estas categorías y su importancia para el funcionamiento del grupo, de manera de precisar los mecanismos de participación de los *sikuris* en la toma de decisiones sobre distintos temas. Asimismo, es importante puntualizar las formas de financiamiento del grupo, los contactos y los vínculos con diferentes agrupaciones políticas, culturales y musicales. Aquí es central el trabajo que la agrupación realiza con la Fundación Che Pibe.

Por último, indago en las narrativas de los *sikuris* en torno a los conceptos de Estado, política y gobierno, en la organización musical del grupo con respecto al ensayo (proceso de enseñanza/aprendizaje) y a los momentos de ejecución musical (performance). Describo las performances del grupo, analizando el concepto de comunidad y factores estructurales (jerarquías y relaciones de poder) en relación a las múltiples identificaciones que genera el “estar en ronda”.

¹⁶⁷ Las formas que tienen los integrantes de Arco Iris para organizarse también dependen de las dinámicas de su lugar de ensayo y de las características sociológicas de la agrupación, entre otros factores.

Comunidad y Familia

Las narrativas de los *sikuris* en torno a la idea de comunidad son diversas. Para ello, propongo trabajar sobre un entramado de sentidos que los integrantes de Arco Iris le otorgan al concepto y mis reflexiones realizadas con los aportes de Victor Turner (1988) y Alejandro Grimson (1999), entre otros autores.

Para comenzar, retomo la relación entre urbanidad y formas alternativas de organización pero esta vez asociado a la idea de comunidad. Así lo describe Matías:

“(...) lo de comunidad tiene que ver con una concepción creo yo de lo que es recuperar la cultura de los pueblos originarios que tiene que ver con la comunidad, con que más allá de que estemos en una zona urbana este... de todas maneras podemos rescatar un montón de valores y tradiciones que tienen que ver con la vida en comunidad, con el respeto, con la dualidad, cosas que tienen que ver con la cultura andina y creo que se puede apostar a una comunidad dentro de lo urbano. A partir de tratar ejercer ciertos valores digamos no, es decir me parece que lo de sikuris del arco iris trasciende absolutamente el siku, (...) El siku es la gran excusa para introducirse en un montón de otras cuestiones, luchar por los territorios que fueron quitados, luchar por que se respete a los pueblos originarios y recuperar un montón de cuestiones que se han ido perdiendo también digamos a causa de mucha explotación y genocidio (...)” (Matías)

En el relato de Matías la comunidad es una construcción cultural que tiene como objetivo realizar prácticas y difundir saberes originarios en el entorno urbano. La comunidad se construye a través de la puesta en acto de valores tradicionales¹⁶⁸, diferentes a los patrones urbanos/hegemónicos. En este sentido, Enrique subraya el aspecto cultural del concepto de comunidad por sobre el de “banda” o grupo¹⁶⁹. Según él, ambas palabras son formas occidentales de clasificación que no identifican la práctica musical/cultural pre-hispánica de Arco Iris. Es decir, “comunidad” implica no sólo ejecutar música andina, sino también reivindicar prácticas, rituales y saberes (filosofía) que abarcan dimensiones económicas, sociales, espirituales y emocionales. Para Enrique y Matías, pertenecer a una comunidad conlleva a comprender la propia cultura y la “otra cultura” desde una posición política. Para Matías, el *siku* permite “interiorizarte” en las “luchas” a

¹⁶⁸Considero que los valores tradicionales son una serie de principios que guían el accionar de las personas. En el apartado Valores tradicionales, serán analizados los sentidos que los sujetos le otorgan.

¹⁶⁹Enrique: *“(...) la música en realidad es prehispánica, digo porque razón se tiene que entender esto porque a través de la música nosotros sostenemos una cultura y por eso que está bueno llamarse comunidad de sikuris porque estamos sosteniendo una cultura a través de la música entonces llamarnos comunidad y no banda de sikuris o no grupo de sikuris porque estamos de alguna manera entrando en lo que sería la occidentalización y si nosotros queremos sostener una comunidad de sikuris dentro de la música, la filosofía y una familia y todo esto a través de la comunidad está bueno que se llame comunidad nosotros hacemos música prehispánica, cultural...”*

favor de las comunidades originarias, siendo la parte musical sólo un momento; importante aunque no el único¹⁷⁰.

El concepto de comunidad es interpretado por varios *sikuris* en relación a la idea de una “gran familia”. El guía musical de la agrupación habla de “comunidad” y “familia” en relación a la tropa de *siku*:

“(…) lo comunitario es compartir el instrumento... y la familia es como es el instrumento, la zanka, la malta y los chulis que representan a los padres, los chicos y los más chiquitos que está siempre metido en la filosofía andina siempre está la familia como núcleo de una comunidad si esa familia está bien conformada la comunidad va a estar bien si esa familia tiene choques, está mal, la comunidad también va andar mal...” (Nelson)

La tropa de *siku* está compuesta de tres tamaños diferentes de cañas, que para Nelson representan la variedad que contiene una familia: los *chulis* son los más pequeños, las *malta*s los jóvenes/adultos de la familia y las *zanka*s están asociadas a los ancianos. A través de la ejecución colectiva, la “familia” se manifiesta, se comunica y comparte. Este es el núcleo de toda comunidad y en el caso de la ejecución musical, Nelson comenta que la “familia” tiene que estar “bien conformada”, lo cual comprende un número proporcionado de ejecutantes de los tres tipos de *siku*; situación que dependerá de cada agrupación. Como en las familias, también se producen conflictos que afectan a la comunidad en su totalidad. Nelson reitera, en los ensayos, la importancia de estudiar en casa y el respeto hacia aquellos que cumplen con esta tarea. El no estudiar retrasa los ensayos, porque hay que practicar más tiempo los temas. Durante un ensayo, Nelson decía: “acá cuando estamos en la música tenemos que estar todos y esto saben que tiene su pareja y tiene su tamaño y todo hace una unidad. Si esa unidad está mal va a sonar mal, entonces pongamos de nuestra fuerza, de nuestra energía”. En sus palabras se observa, desde un plano musical, cómo se producen narrativas en torno a la “familia”, y en especial con relación al grupo como una unidad. Vale aclarar, para no idealizar prácticas y discursos, que la “comunidad” es una construcción basada en apreciaciones personales y valores andinos heredados/implantados, pero en cuyo interior, existen relaciones asimétricas.

La comunidad es una construcción que toma valores y se le adjudican sentidos que provienen de las relaciones de parentesco. Es así que se establecen puentes entre lo “familiar” y lo

¹⁷⁰ Es necesario contextualizar las palabras de Matías aclarando que ingresa a “lo cultural” luego de 17 años de militancia en un partido político de izquierda. Para él las transformaciones son políticas.

“comunitario”. La familia, como sugiere Eric Wolf (1980), no es una construcción natural sino un tipo de organización social cuya capacidad y perdurabilidad en el tiempo radica en su eficacia para cumplir múltiples funciones. Las mismas responden a necesidades de tipo económico, afectivo y social. La institución familiar puede realizar estas tareas en forma sucesiva y con un bajo costo. Wolf agrega que la familia puede tener funciones compensatorias, *“al devolver a las personas un sentido más amplio de identidad que trasciende el impuesto por las exigencias unidimensionales del trabajo (...)”* (1980: 26). Las funciones compensatorias de las que habla Wolf, en el caso de Arco Iris, y que se relacionan con lo identitario, son funciones culturales y políticas. Siguiendo a Grimson (1999), la apelación a lo comunitario dentro del campo de relaciones interculturales en CABA se transforma en estrategias identitarias tanto para migrantes como para porteños y bonaerenses. En el caso de los migrantes, la comunidad es una familia que les permite construir lazos y les da un marco para la acción social. En este sentido, la familia Arco Iris permite construir canales de comunicación y redes de contención. Asimismo, estas funciones culturales se asocian a lo político, porque la construcción de la comunidad implica un trabajo de difusión cultural que permite una revalorización de prácticas y saberes históricamente negados. Para el caso de porteños y bonaerenses, lo “comunitario”/ “familiar” permite encauzar búsquedas personales que se relacionan con formas alter-nativas de socialización, de organización y de interacción con el entorno urbano. Algunos de los *sikuris* han transformado su cotidianeidad a partir del ingreso a la comunidad, ampliando su red de “hermanos”. Lo comunitario les permitió a los sujetos generar acciones políticas a través de la identificación con la “comunidad”. En este sentido, retomando a Mouffe (2011), la acción política de porteños y bonaerenses se construye a través de la identidad colectiva dando sentido a lo que están experimentado gracias a un conjunto de saberes, músicas y prácticas que generan sentidos de pertenencia.

Es necesario complejizar este análisis a partir de las narrativas de los *sikuris* en torno a la relación “familia” - “comunidad”:

“Las comunidades antiguamente, nuestros pueblos vivían en forma comunitaria, todos éramos parte de la familia, éramos un ayllu...Nosotros acá, cada uno tiene su casa, sus quehaceres, su trabajo pero estamos vinculados cómo comunidad. Sabemos cuáles son nuestras necesidades, sabemos porque no venimos el día domingo, porque alguien le dije tengo mucho que estudiar o tengo el nene con dolor de cabeza. Siempre hay una comunicación...” (Enrique)

“(…) y particularmente en Arco Iris más allá de lo ceremonial se vive mucho el tema de lo comunitario, yo participe en otras bandas y me parece que eso es algo característico de Arco Iris, ósea desde una diversidad de edades, una muy fácil iniciación en la banda no desde lo musical que te cuesta lo que te cuesta la música pero si a nivel humano ósea hay como una recepción siempre muy cálida, una preocupación real por la vida del otro, más allá de que vivas lejos y no estés en el cotidiano en el diario pero si una real preocupación, un acompañamiento de situaciones personales eso en Arco Iris yo como que lo percibí, lo percibís... se percibe como una energía como que se vive dentro de la comunidad y que es completamente independiente de lo musical... ósea que está bueno sonar bien, está bueno pero que trasciende lo musical y que sobre todo es, lo charlamos muchas veces si bien uno quiere defender los valores, recuperar lo de los pueblos originarios y los territorios y las luchas más a nivel macro, el modo es empezar a vivenciar eso en lo micro que venimos hacer nosotros y ahí consensuar nuestras decisiones y ahí preguntar y ahí ver qué posibilidades tiene cada uno de participación en cada cosa me parece que eso es algo que se respeta mucho y me parece que eso hace a ser comunidad y como que desde ahí bueno da que después se pueda defender los valores de los pueblos originarios pero haciéndonos cargo bueno el trabajo en complementariedad, el ayni, todas estas cosas bueno, hacernos cargo en cada evento que se organiza, en cada cosa que se me parece que es así...” (Sol)

Enrique señala que la agrupación funciona como una comunidad pese a las ocupaciones laborales, proyectos personales o tiempos dedicados a los familiares. Hay un interés por el compañero de agrupación, una preocupación por el otro pero no sólo como *sikuri*, sino como persona. Esto se traduce en la producción de un “nosotros” (relacionado con las comunidades de los Andes) que opera como sentido común dentro de la agrupación, frente a un “yo” individualista (asociado a la urbanidad). Enrique fundamenta sus palabras señalando que, a través de una comunicación fluida entre todos los integrantes, conocen las diversas necesidades de los *sikuris*.

Este sentido colectivo es remarcado por Sol como un rasgo que diferencial entre Arco Iris y otras agrupaciones. La *sikuri* señala que la agrupación genera un marco de contención y comodidad para los nuevos integrantes. Destaca el factor humano de los integrantes de Arco Iris como una *energía* que se vive dentro de la comunidad pero que es independiente de la práctica musical. Mi hipótesis de trabajo es que la “energía” que manifiesta Sol, si bien es vista como independiente de la práctica musical, es construida (en parte) y reforzada a través de los sentidos y las subjetividades que producen las performances musicales. El “estar en ronda”, refuerza los sentidos comunitarios que el grupo vive y manifiesta en relación a tratos horizontales e igualitarios. Esta “energía” se produce también a partir de la puesta en acto de valores, prácticas y rituales definidos como ancestrales y provenientes de los Andes Centrales.

Sol explica que lo comunitario se vive en dos niveles, macro y micro. Estos planos se relacionan con el nivel óntico y ontológico (Mouffe, 2011) de la dimensión política de la agrupación. El factor comunitario, de carácter macro, fue resaltado por Matías: el ser *sikuri* y participar en una comunidad “te permite interiorizarte en las luchas que llevan los pueblos originarios, poder defender sus territorios y derechos”. En CABA, estas mismas “luchas” pueden estructurarse a

través de mecanismos clásicos de participación ciudadana. Es decir, se relacionan con política partidaria, manifestaciones socioculturales, ideologías políticas occidentales y movimientos sociales. Con respecto al plano micro, Sol señala la importancia del mismo para poder desarrollar el plano macro¹⁷¹. Los integrantes de Arco Iris tienen que vivenciar y sentir lo “comunitario” como propio para poder defender los derechos de los “pueblos originarios”. Es la interiorización de valores (consenso, complementariedad, reciprocidad, entre otros) lo que permite desarrollar estrategias políticas plausibles que posibiliten defender y acompañar, en un entorno urbano, las “luchas” de las comunidades originarias. La dimensión política de la agrupación se configura mediante procesos cotidianos de identificación de los *sikuris* con prácticas y valores andinos en particular, y de los pueblos originarios, en general (plano ontológico de la política). Al entrar en la comunidad, los *sikuris* se reconfiguran como sujetos políticos.

Sol establece una analogía entre la diversidad de edades de los miembros de Arco Iris y la heterogeneidad de edades que presenta una familia. Esta diversidad aporta múltiples estímulos y diferencia a Arco Iris de otros grupos que pueden estar compuestos principalmente por jóvenes/adultos. El vínculo entre los conceptos de “familia” y “comunidad” se interrelacionan y para ello, utilizo las posiciones de Turner (1988). El autor desarrolla dos modelos de interacción humana que utilizan las personas de forma yuxtapuesta: Estructura y *Communitas*. Con la última asociamos una serie de características que los *sikuris* ponen de manifiesto en sus discursos y acciones¹⁷². Varios miembros destacan que al interior de la agrupación operan tratos igualitarios y horizontales. Enrique y otros integrantes también se refieren a los *sikuris* como “hermanos”: “si uno tiene que volver a la cultura de pueblos originarios digamos desde la diversidad no existe ni el blanco ni el mestizo, ni el negro, existen los hermanos”. La *communitas* se presenta a la sociedad como una comunidad sin estructurar o con una diferenciación primaria basada en la autoridad de los ancianos que controlan el ritual. Entre los integrantes de Arco Iris y de otras agrupaciones, el respeto hacia las personas de edad constituye uno de los principales valores andinos. Las personas adultas, principalmente migrantes andinos, son escuchadas porque se las considera depositarias de saberes y prácticas “ancestrales” que no circulan en el medio urbano.

¹⁷¹ Retomando a Segato (2007), argumento que si se establece una disociación entre nivel macro y el micro se genera una apropiación emblemática de los símbolos. Los mismos se politizan porque los interiorizamos y los usamos cotidianamente; no porque le asociamos nuevos significados.

¹⁷² Utilizo el concepto de *communitas* debido a que ciertas características que el autor destaca se pueden observar en la cotidianeidad del grupo. En el apartado siguiente analizaré los factores estructurales.

El borramiento de distinciones sociales es otra característica de la *communitas*. Esto se observa durante las performances musicales¹⁷³, donde las jerarquías y roles sociales que distinguen a grupos y sujetos quedan simbólicamente suspendidas (Turner, 1988). Durante estos momentos las relaciones de parentesco entre Enrique y su familia quedan suspendidas y todos los integrantes pasan a ser *hermanos*. Además, el grupo se homogeniza a través de la utilización del vestuario y de la disposición en círculo en el momento de ejecución musical. Estas situaciones fortalecen los sentidos de “familia” y permiten que la comunidad funcione y opere de forma unitaria. Esta es la característica de totalidad que Turner desarrolla para la *communitas*. Sin embargo, la “familia de instrumentos musicales” también estructura los momentos de la performance, dado que la ronda comienza a “sonar” cuando las jerarquías y los roles musicales están asignados. Por ende, es preciso enfatizar que la performance se alimenta de los valores comunitarios/familiares, expresados anteriormente, y del orden y de los saberes musicales que provienen de la ejecución de la tropa de *siku*.

Los integrantes de Arco Iris se proponen pensar y accionar en función del todo y no de las partes. Nelson evoca este concepto cuando explica cómo se da el trabajo en las comunidades andinas: “en los trabajos comunitarios, todos trabajamos para el bien de todos. Allá por ejemplo si hay un río que hubo mucha lluvia y el río está viniendo para el pueblo no van a decir ah no viene el gobierno no la comunidad, hombres y mujeres agarran palas y van a trabajar porque es para el bien de la comunidad”. Aquí se destaca la idea de un bien colectivo que se construye entre todos y es para todos. En este sentido Nelson explica que la misma situación se aplica a la música ya que “tienes que brindarte a ti como el otro, tiene que ser ida y vuelta. En el instrumento se ve clarito eso si vos sabés tocar tu parte y el otro no sabe no se va a poder cosechar, no hay esa comunicación”.

Lo “familiar” y lo “comunitario” pueden analizarse a través de diferentes situaciones que observé en los ensayos. Varios miembros suelen invitar a parientes cercanos a participar. También sucede la situación inversa: familiares que no ensayan en la agrupación se involucran y colaboran

¹⁷³ En el apartado “Performance musical: La ronda” profundizo en la performance musical como momento liminal donde se internalizan valores, se generan símbolos y se reproducen formas alternativas de comunicación y socialización. Voy a desarrollar la performance musical como espacio de agenciamiento de las subjetividades de los *sikuris*.

con el grupo¹⁷⁴. Los *sikuris* incorporan a los miembros de la agrupación a situaciones y eventos personales como suelen ser los cumpleaños. Un miembro de Arco Iris festejó su cumpleaños durante un ensayo. Esto implicó que mientras ensayábamos algunos preparaban la comida, otros compraban bebidas, otros realizaban música. Para esta ocasión, familiares y amigos del *sikuri* participaron del ensayo. Otra situación personal compartida con la comunidad sucedió durante el lapso de embarazo de una de las *sikuris*. El futuro padre también pertenecía a la agrupación. El proceso de embarazo fue vivido con gran intensidad por todos los miembros, siempre atentos por la *sikuri* embarazada, preguntando por ella cuando se ausentaba, y buscando maneras alternativas de organizarse para darle algún tipo de sustento al niño por nacer (ver página 138). Algunos *sikuris* se dirigían hacia la criatura por venir como “el primer Arco Iris”. El sentido familiar que impregna al grupo también se vive fuera de los ensayos ya que la comunidad comparte diferentes prácticas rituales (en las casas particulares de los *sikuris*), así como diversas actividades lúdicas y sociales mencionadas.

Estructura y jerarquía

Según Turner (1988), el ser humano alterna su comportamiento entre la estructura y la *communitas*. La organización y la toma de decisiones de la agrupación están fundadas sobre jerarquías, roles, normas y relaciones de poder, elementos necesarios para que la *communitas* pueda desarrollarse. Estos aspectos estructurales, así como los patrones andinos de organización y toma de decisiones son reconocidos por los miembros de la agrupación.

Los roles y normas están definidos de forma implícita y las jerarquías internas están basadas en la antigüedad dentro del grupo, la destreza musical, los conocimientos sobre la cosmovisión y el compromiso con la agrupación, entre otros factores. Enrique, Noemí y Yamila (la hija de ambos) son personas importantes en el grupo. También lo son los *sikuris* que hace varios años forman parte del grupo. Cada sujeto tendrá importancia en diferentes aspectos, hay personas que son más escuchadas en lo referente a la parte musical mientras que otros tienen mayor peso en la organización y funcionamiento del grupo.

¹⁷⁴ Familiares de los miembros ayudaron en la confección de los trajes que iban a utilizar los niños de la Fundación Che Pibe para su presentación en el festival juvenil de *sikuris* (*Juchu Wayra*), el cual se realiza todos los años en el mes de noviembre en parque Los Andes en CABA, llevados y acompañados por los Arco Iris.

Para comprender estas diferencias, problematizo la categoría de guía musical (Nelson) y guía espiritual (Enrique). Luego analizaré, los roles de *cañero*, *tesorero* y *comunicador* que con distintos grados de formalidad permiten el funcionamiento de la agrupación. Por último, analizo las formas que tiene la agrupación para tomar decisiones, principalmente a través de la modalidad de asamblea.

Enrique y Noemí, en tanto fundadores del grupo, son personas muy importantes dentro de la agrupación. Fueron ellos quienes convocaron a Nelson para que les enseñe y sea el guía musical. Son *sikuris* que tienen una voz activa dentro de la agrupación, consultados por temas relacionados a presentaciones, aspectos musicales y formas de recaudar dinero, entre otros. Si bien estos temas son puestos a consideración del grupo, su opinión es fundamental a la hora de tomar una decisión. El lugar que tienen al interior de la agrupación está fundado en la presencia continua en los ensayos (los he visto faltar muy pocas veces). Son ellos, generalmente, los que tienen las llaves para abrir el lugar de ensayo y los que traen la tropa de *siku* y los bombos. Enrique y Noemí participan como representantes de la agrupación en distintas reuniones para organizar el *Mathapi* o asambleas generales del Corralón¹⁷⁵. Su liderazgo radica en la solidaridad que expresan respondiendo a las necesidades de sus compañeros, brindando su ayuda cada vez que pueden¹⁷⁶, motivando al grupo a ensayar “con ganas” y a que se solidaricen con diferentes causas sociales. Yamila -aunque es una de las integrantes más jóvenes-, tiene un rol activo dentro de la agrupación, principalmente durante los momentos de ejecución musical. En presentaciones o ensayos en los que Nelson se ausentó, fue la guía musical ejecutando *siku* y bombo y dando distintos tipos de indicaciones.

El liderazgo de Enrique, además de ser el fundador de la agrupación, radica en varios puntos. En primer lugar, el fenotipo “hegemónico” vinculado con lo “tradicional” determina los discursos, las prácticas de los sujetos y las relaciones interpersonales y sociales. Así, ser originario se transforma en un factor de poder. Esto implica que no es lo mismo ser “omaguaca y jujeño”-como Enrique- que “blanco y porteño”. Otro elemento que se constituye en factor de liderazgo es su militancia en distintos espacios indigenistas. En ellos, Enrique se compromete con diferentes “luchas”, difunde diversas problemáticas de pueblos originarios, organiza celebraciones o fechas conmemorativas y

¹⁷⁵ En este punto la participación se amplía a diferentes integrantes que tienen varios años en la agrupación.

¹⁷⁶ Durante mis primeros ensayos, recuerdo el interés de Noemí para que me sienta cómodo o su predisposición para volver a ensayar un tema musical varias veces hasta que lo ejecute correctamente.

socializa con distintos sujetos que pertenecen al campo intercultural de CABA. Los integrantes de Arco Iris como de otras agrupaciones de CABA reconocen el compromiso social y político que Enrique tiene con la temática de pueblos originarios¹⁷⁷. Hay que recordar que, cuando formó Arco Iris, Enrique no sabía ejecutar el *siku*. En este sentido, planteé que formar una agrupación se presentaba como una alternativa a los modelos de participación política en los espacios públicos, permitiéndole generar canales de comunicación y socialización con migrantes y músicos como así también, un marco apto para visibilizar las culturas pre-hispánicas. Estos factores legitiman su posición intra e inter-grupal como un guía político o espiritual. Así lo cuenta en sus propias palabras: “lo decían en la asamblea las personas, Emilio decía nosotros musicalmente lo respetamos a Nelson y nuestro líder musical es Nelson pero nuestro guía político, espiritual sos vos (...)”.

La categoría de guía espiritual/político surgió en las entrevistas y la utilizo para analizar la especificidad de los Arco Iris, donde el funcionamiento de la agrupación se desarrolla a través de dos guías con funciones distintas. Generalmente, el guía musical se caracteriza por ser un hombre adulto migrante andino o su descendiente y es quien posee, dentro del grupo, la mayor destreza en el manejo del instrumento y conoce mejor los diferentes cortes del *siku*, estilos y ritmos, entre otros saberes musicales. Asimismo, tiene que ser capaz de poder transmitir esos conocimientos enseñando cómo ejecutar el instrumento (maneras de sostenerlo, la forma de apoyar el labio sobre la caña, la forma de soplar para “sacar los armónicos”, etc.) e indicando, mediante gestos y palabras, características de la música andina como son los “repiques”, las “acentuaciones” o la manera de construir la melodía. El guía musical realiza los arreglos musicales de los temas y decide quién ejecuta *chuli*, *malta*, *zanka* y bombo¹⁷⁸. Nelson, en ocasiones, explica temas relacionados con la música, transmitiendo otro tipo de saberes (ver capítulo 1). En este sentido, como explica Podhajcer, los guías musicales son “*formadores de legitimidades étnico-culturales definidas dentro de un imaginario social utópico, a partir del cual comunican e imprimen un lenguaje musical, sonoro, y corporal particular*” (2011a: 279). Esto significa que los guías permiten configurar una forma de etnicidad urbana, actuando como un puente con el imaginario social utópico. Durante

¹⁷⁷ Vivian comenta: “si fuera por Enrique vamos a todos lados, vamos a tocar acá vamos allá, pero a todos lados la facultad, che pibe, Enrique se entusiasma”.

¹⁷⁸Estas tareas también son realizadas, en el caso de Arco Iris y otras agrupaciones, por músicos experimentados.

los ensayos Nelson y Enrique comentan diversas situaciones, refiriéndose en pasado¹⁷⁹, sobre cómo se realizaban diversas tareas “allá en la comunidades” o mencionan lo que hacían o pensaban “los abuelos”. En el caso de Arco Iris, los guías ayudan en la conformación de este *otro* indígena urbano porque su saber está legitimado en su origen y en la idea de que muchos de los conocimientos que transmiten son de primera mano (se los transmitió un abuelo) o los observaron ellos mismos.

Los guías permiten configurar formas de sentir, pensar, desear y percibir; es decir modos de subjetivar. Segato (2007) las define como alteridades históricas e identidades políticas. En el caso de los guías Nelson y Enrique, la alteridad histórica es una forma de subjetividad particular que define los modos de sentir, pensar, y percibir que tienen para afrontar su vida diaria. Esta subjetividad está atravesada por sus trayectorias como migrantes, por mundos coloniales y pre-coloniales, y por la internalización de diversas experiencias y campos hegemónicos y contra-hegemónicos. Estas subjetividades son más que la suma de elementos culturales o folclóricos estables, determinan una peculiar relación con el otro. Implican una manera de *ser-para-otro* (Segato, 2007), orientada a través de una filosofía y una serie de valores que determinan maneras alter-nativas de organización e interrelación en relación a la idea de “familia”, “comunidad”, y que configuran la dimensión política de la agrupación.

Las diferencias entre Nelson y Enrique radican en las particularidades de la agrupación. Nelson se ocupa de todo lo referente a la música mientras que Enrique, más allá de la ejecución de *siku*, no opina sobre la temática. Cuando Nelson se ausenta de los ensayos o presentaciones es reemplazado por Yamila, u otro *sikuri* experimentado. La particularidad de Nelson es que el rol de guía musical y la enseñanza del *siku*, se transformaron en su modo de vida y sostén económico. Es decir, los miembros de Arco Iris le pagan por mes un monto de dinero en relación a los ensayos que asiste. Durante nuestras conversaciones, Nelson remarca que es el guía musical de la agrupación aunque aclara que los integrantes de Arco Iris –debido a su experiencia acumulada y la destreza musical que poseen-, pueden “funcionar solos”. La relación de Nelson con la agrupación está marcada por la conjunción de apreciaciones personales, lazos de amistad y la relación económica que tiene con el grupo. Esto determina distancias y acercamientos que se manifiestan en

¹⁷⁹ Recordemos que las narrativas sobre el pasado se constituyen como tales a través de su producción y reelaboración en el presente.

momentos de “aumento de salario”¹⁸⁰, cuando el guía no asiste a los ensayos, o cuando la agrupación, según Nelson, ensaya poco y no demuestra “compromiso con el instrumento”¹⁸¹.

El rol de Enrique, a partir de todo lo expuesto, radica en definir las acciones y sentidos culturales, sociales y políticos del grupo, aunque los sikuris lo asocian con un “guía espiritual”. La palabra *espiritual* podría estar vinculada a la producción de rituales y ceremonias. Sin embargo, en las ceremonias que presencié¹⁸², Enrique no dirigió ningún ritual o ceremonia. Por ende, defino la categoría de guía espiritual a partir de problematizar el rol de Enrique como un formador de legitimidades étnico-culturales (Podhajcer, 2011a), imprimiéndole a la agrupación un lenguaje político determinado. Este se caracteriza por la interiorización de valores y de filosofías, contrarias a la hegemonía estatal y conectadas con los aspectos no materiales de los *sikuris*.

Es necesario analizar los sentidos que Enrique y Nelson le otorgan al concepto de guía, apelando a valores y formas de organización de los Andes Centrales. Sobre el papel del Guía, Nelson me explicaba: “el guía tiene que estar en muchos aspectos, yo estoy en contra del guía y el líder para mí no tiene que haber líderes, tiene que haber guías como hay en las comunidades. En las comunidades son guías no son líderes (...)”. Ante su respuesta, le argumentaba que siempre tiene que haber alguien que dirija y él me explicaba: “es que la dirección no tiene que ser de uno, tiene que ser de todos ahí estamos equivocados, la dirección tiene que ser de todos. El guía es el que tiene que acatar todo lo que dice la comunidad (...)”. Insistía en la dificultad de llevar a la práctica sus palabras a lo que él respondía que en la ciudad es difícil, pero que en las comunidades se logra un consenso comunitario. En la narrativa de Nelson, los aspectos estructurales, las jerarquías y relaciones de poder están determinadas por la apelación a valores comunitarios y a las formas de organización características de los Andes Centrales; siempre difíciles de llevar a cabo en las grandes ciudades. Enrique también relaciona los elementos estructurales que suceden al interior de la agrupación con el imaginario andino:

¹⁸⁰ Con respecto a este tema un *sikuri* me comentaba: “(...)y bueno si cada tanto es como todo ser humano en la vida necesita un aumento y lo charlamos y vemos todos de poner más plata y esas son discusiones que todos los años aparecen y está bien que así sea como cualquier persona (...)Entre que lo charlamos tenemos tiempo de charlarlo, lo definimos, empezamos a juntar la plata pero hay por ahí si un momento donde se puede llegar a tensionar donde él lo plantea insistentemente hasta que le viene el aumento pero digamos no pasa nada (...)”.

¹⁸¹ En un ensayo Nelson manifestaba lo siguiente: “Lo que yo quiero es enseñar sí vos estás pagando quiero que aprendas, no quiero que me vengas a llenar el bolsillo y listo y yo contento y chocho, así está nuestro planeta, así está nuestro planeta. Entonces dignifiquemos lo poco que podemos dignificar”.

¹⁸² Quien se ocupa de oficiar rituales o ceremonias es Mario Barrios, perteneciente al pueblo Coya y miembro de ORCOPO.

“(…) en las bandas de sikuris normalmente hay un guía y yo no digo que este mal que lo haya. Nosotros decimos que los guías salen automáticamente porque son los que más saben, son los que más tienen ahí el conocimiento de la música y un montón de cosas. No es que hay un guía taxativamente esta es la persona entendés, Nelson es el que más sabe porque nos enseñó un montón de música cuando está guía él, cuando no viene él guían otros, pero la comunidad de sikuris la componemos entre todos (…) viste que los mayores en la vida normal de los pueblos originarios son lo que más se escuchan pero porque ellos… uno en el transcurso de la vida va escuchando después se va dando cuenta que aprendiste de la vida y vas hablando lo que aprendiste de la vida”.

Enrique (como lo hace Nelson) reconoce la necesidad de una dirección. Luego, matiza esta afirmación argumentando que las jerarquías son parte de un proceso natural porque los guías, como sucede con los pueblos originarios, son los mayores signados por su trayectoria, definida en “años de vida, de escuchar y aprender más que el resto”. En sus palabras, las jerarquías se establecen de manera armónica siendo parte del devenir natural, y no son una construcción que la comunidad decide por múltiples criterios.

He remarcado la dicotomía *communitas/estructura* para analizar diferentes factores que hacen a la organización y funcionamiento de la agrupación. Para desarrollar la relación entre la toma de decisiones y las jerarquías retomo las palabras de Matías:

“(…) las decisiones se toman de manera horizontal y colectiva en asambleas eh… se charla digamos si estamos de acuerdo tocar en tal lado en tal otro, charlamos de punta a punta cada vez que tenemos que organizar un encuentro, digamos nos repartimos los roles de manera consensuada, es decir no hay jerarquías no hay… si bien hay un guía musical que es Nelson y digamos está Enrique que en conjunto con Noemí y su hija, fundadores de la banda digamos, hay un real ejercicio democrático digamos no, y después tiene que ver con lo humano también digamos con sentirse parte de un colectivo de cuando cumple años uno, se lo festejamos, bailamos cantamos (…)”

Matías, argumenta que “no hay jerarquías” pero sí personas importantes en la agrupación como Nelson, Enrique y Noemí. Estos sentidos deben interpretarse teniendo en cuenta que al interior de la agrupación hay distintas personas que ejercen liderazgos por diversas razones. Los referentes de la agrupación establecen un disciplinamiento de carácter comunitario basado en el “consenso” y no en la “imposición” u “obligación”. En su narrativa, vuelve a surgir el factor humano como fundamental para el funcionamiento y organización del grupo. Matías se siente parte de un colectivo con el que entabla particulares relaciones con sus “hermanos”. Eso posibilita sentir al otro como “igual” dentro de una jerarquía comunitaria fundada en valores heredados/implantados de los Andes Centrales.

Según Matías, las decisiones se toman entre todos conversando y escuchando las diferentes opiniones, en el marco de lo que definen como “asambleas”. Las mismas suelen realizarse durante los ensayos, en algún intervalo, y se hacen para definir la organización de un evento, lugares donde presentarse y maneras de financiamiento, entre otras posibles temáticas. Hay asambleas

que son programadas con antelación y otras que surgen por situaciones coyunturales. Entre las primeras, se encuentran las asambleas que el grupo realiza a fin de año para realizar un balance. Las mismas se hacen en la casa de algún integrante, cena de por medio, donde los miembros no sólo conversan y discuten de lo acontecido durante el año sino que refuerzan los lazos de amistad y camaradería. En este tipo de asambleas, hay una persona que toma nota de lo conversado y luego confecciona un documento escrito.

Otras instancias que requieren asambleas, son el Encuentro de *Sikuris* del Corralón y la presentación en el *Mathapi*. El primero es realizado de forma ininterrumpida desde el año 2012 durante el mes de junio para festejar el solsticio de invierno y para recaudar fondos para las actividades de la agrupación. Se realiza en el Corralón de Floresta y durante toda una jornada se presentan las principales agrupaciones de *sikuris* del AMBA junto a grupos de baile y otras manifestaciones artísticas. Este encuentro se caracteriza por ser organizado, gestionado y financiado en su totalidad por los Arco Iris, lo cual involucra preparación de comida para los grupos que participan, la creación de un buffet con alimentos y bebidas para vender al público. Además, se instala un equipo de sonido, se realiza la difusión del evento y el cronograma de actividades, entre otras acciones. La preparación del encuentro necesita de un gran debate, de la selección y de la división de tareas. La agrupación realiza una actividad similar para celebrar el Día de la *Chakana* (3 de mayo). En esta oportunidad, realizan trípticos con información sobre la *chakana*, se presentan agrupaciones de música andina y la actividad finaliza con la realización de una ceremonia.

El *Mathapi* es el encuentro más importante y esperado por las agrupaciones del AMBA. Las distintas agrupaciones seleccionan sus mejores temas o preparan un repertorio musical especial para dicho encuentro. Esto implica varios días de ensayos para organizar la performance: arreglar la forma en la que el grupo va a entrar tocando, practicar coreografías de baile, preparar los instrumentos (afinar la tropa y revisar los bombos), seleccionar el repertorio musical y ensayarlo, realizando los ajustes necesarios. Estos elementos implican a su vez debate y discusión al interior del grupo acerca de cómo se reparte la tropa de *siku* (quién toca *malta*, *chuli* y *zanka*), quién ejecuta los bombos, la disposición de los músicos en la entrada y salida, el orden de los temas musicales, quién va a realizar la presentación del grupo y qué va a decir, entre otros temas.

En las asambleas que presencié los integrantes se disponen de forma circular y emiten sus opiniones en relación al tema abordado. La finalización de las mismas no siempre se resuelve mediante la votación, debido a que en algunos casos, entre todos, llegan a un acuerdo. La asamblea adquiere distintos sentidos según el *sikuri* consultado. Para algunos, las asambleas son engorrosas y largas y defienden formas de decisión más pragmáticas. Por otra parte, opinan que no tienen un carácter comunitario y que la forma correcta de tomar decisiones es mediante el consenso. En cambio, Enrique define que la asamblea es una herramienta que permite desarrollar el pensar comunitario. Es decir, una instancia en la que se va pensando de forma colectiva lo que “a la totalidad del grupo le hace bien para que todos puedan disfrutar y estar mejor”. En asambleas importantes, cuando se debate sobre la ejecución musical, la voz de Nelson y de Yamila es central. Cuando Nelson emite su opinión, generalmente, no se cuestiona lo que dice. Cuando la asamblea se relaciona con temas organizativos e ideológicos, las voces de Enrique y Noemí son importantes. También son centrales las opiniones de los *sikuris* más experimentados. Aunque todos pueden expresarse durante las asambleas, las personas más escuchadas y las ideas que más se debaten y luego se llevan a la práctica, son las de las personas nombradas. No mencionar estos factores sería desconocer las lógicas de funcionamiento del grupo.

Por último, describo brevemente tres categorías nativas que se relacionan con el funcionamiento del grupo: tesorero, comunicador y cañero¹⁸³. El primer ensayo al que asistí, el grupo se reunió en asamblea para debatir sobre estos cargos. El debate no fue muy largo, muchos se quedaron callados. Se terminó eligiendo a las personas que estaban en el puesto desde el año anterior. Los elegidos no hicieron ningún cuestionamiento y se prosiguió debatiendo otros temas. Además, se eligieron suplentes para el puesto de tesorero y ayudante en el caso del cañero.

El tesorero se encarga de llevar las finanzas de la agrupación. El grupo se financia a través de la realización de peñas o distintos eventos y un bufet propio. La recaudación se destina a un fondo común que tiene la agrupación. Luego de cada evento o peña los integrantes de Arco Iris realizan un balance de la actividad y el tesorero detalla ingresos y egresos de dinero. Esto es acompañado de la confección de una planilla de cálculo donde especifica los gastos (dividido por individuo), los ingresos positivos o negativos. El tesorero también recauda el dinero que se le paga a Nelson. Los

¹⁸³ Estas funciones, con otros nombres o características similares, son compartidas por otras agrupaciones del AMBA y proceden de similares estructuras de comunidades en los Andes Centrales.

aportes de dinero no son realizados por todos los miembros de la agrupación y no tienen un carácter obligatorio. En el año que participé, no me pidieron dinero para pagarle a Nelson. Mi hipótesis es que los aportes los realizan los *sikuris* más experimentados. Cuando Nelson necesita ganar más dinero habla primero con el tesorero. Luego este, comenta al grupo la situación, actuando de intermediario entre Nelson y la agrupación. Su rol se vuelve central porque la agrupación se organiza de forma autogestiva.

El comunicador tiene la tarea de manejar las redes sociales, en particular el *Facebook* de la comunidad. Sube fotos e información al sitio y contesta mensajes. También controla el correo electrónico del grupo respondiendo, principalmente, solicitudes para participar en peñas o eventos. Asimismo, es el encargado de transmitir a la agrupación los pedidos de presentaciones y subir al grupo de *google*, un resumen de los temas relevantes. En asambleas importantes el comunicador toma nota de lo discutido. Luego, confecciona un archivo de texto para aquellos individuos que no pudieron asistir a la asamblea¹⁸⁴.

El cañero tiene la función de estar pendiente de la tropa de *siku*, transportarlas y cuidarlas. Al comienzo del ensayo, reparte las cañas, preguntando quién es *ira* y *arca* y viendo quien ejecuta *chuli*, *malta* o *zanka*. Luego, al final del ensayo pide los *siku* a los miembros de la agrupación, se fija de que estén todos y de que no falte ninguno para guardarlos en su estuche. Esta tarea también puede ser realizada por varios miembros de la agrupación. Según los *sikuris* consultados, estos puestos son rotativos y todos los miembros pasarían, en algún momento, a cumplir estas tareas.

Valores tradicionales

Desarrollo, de forma breve, valores que los *sikuris* mencionan en sus narrativas y que guían su accionar con respecto a las formas de socialización, organización y funcionamiento del grupo. Sólo voy a problematizar los valores que aparecen en las voces de los sujetos y que pude observar durante mi trabajo de campo. Los mismos tienen profunda relación con la construcción que ellos hacen de “comunidad” y de “familia”. Esta lista es parcial y limitada pero considero necesario

¹⁸⁴ Vale aclarar que algunas de las tareas aquí nombradas son compartidas con otros miembros, en relación al uso de las redes sociales y contestar solicitudes para que la agrupación se presente en eventos.

describirlos para que no queden en meras abstracciones y las formas de organización y funcionamiento del grupo adquieran complejidad analítica.

Reciprocidad

La reciprocidad es asociada a las formas de realizar diferentes tareas que tienen los miembros, a las maneras de relacionarse intra-grupalmente con otras agrupaciones de *sikuris* y con organizaciones sociales. Utilizo la definición de Alberti y Mayer (1974) que trabajan el concepto en las relaciones de intercambio, en los Andes Peruanos.

“La reciprocidad como el intercambio normativo y continuo de bienes y servicios entre personas conocidas entre sí, en el que entre una prestación y su devolución debe transcurrir un cierto tiempo y el proceso de negociación de las partes, en lugar de ser abierto regateo, es más bien encubierto por formas de comportamiento ceremonial. Las partes interactuantes pueden ser tanto individuos como instituciones” (Alberti y Mayer, 1974: 21).

Los autores definen a la reciprocidad como una forma de intercambio de bienes y servicios característica de las comunidades andinas. Cuando los *sikuris* se refieren a reciprocidad no lo hacen términos mercantiles sino en relación a la realización de “favores”. La definición de Alberti y Mayer enfatiza este aspecto donde la reciprocidad es prestación y devolución, pero sin referencia a dinero o negocios. La reciprocidad se establece porque entre los sujetos que realizan el intercambio priman relaciones comunitarias o de parentesco. Estos intercambios, como definen los autores, están envueltos en un comportamiento ceremonial. Esto implica que los procesos de negociación, y más entre “hermanos”, no se explicitan y no se espera algo a cambio cuando se realiza una acción o servicio. Tampoco se mide, de forma manifiesta, el valor de la prestación/devolución ni los tiempos de reintegro de la acción dada. Es así, que la reciprocidad toma la forma de intercambios simétricos y desinteresados. En el caso de Enrique, utiliza la palabra reciprocidad para describir el siguiente “intercambio” con Nelson:

“Un día fuimos a tocar Marcos Paz y atrás de lo que era el carro del escenario había una bandera de la JP, indudablemente lo había hecho la actividad el municipio de Marcos Paz y nosotros no le íbamos a decir que no porque era invitado y en la cuestión de la reciprocidad nosotros vamos a tocar así no estemos de acuerdo con la política que se esté haciendo, pero teníamos un deber con el hermano que lo habían invitado y fuimos a tocar me entendés”.

Aquí se destacan las palabras reciprocidad y deber. Enrique “encubrió” (comportamiento ceremonial) su desacuerdo de tocar detrás de un símbolo de política partidaria por el vínculo que tiene con Nelson. En este sentido, hay un intercambio basado en una necesidad moral de cumplir

(expresada en la palabra deber) con el compañero de agrupación. En conversación con Vivian, la reciprocidad es asociada al concepto de deuda: “(...) muchas veces vas a escuchar hablar que si tal banda vino a darnos una mano nosotros estamos en... la palabra no es en deuda, es reciprocidad si si una forma de ese estilo (...)”. Como ya describí se realizan intercambios recíprocos entre los integrantes de Arco Iris y los *sikuris* de diferentes agrupaciones. Vivian emplea *deuda*, como la “sensación” que se tiene luego de haber recibido un servicio o bien de forma desinteresada, cuya devolución no fue pautada en tiempo ni valor económico, aunque puede interpretarse como un valor ético. Estos intercambios intra-grupales y entre agrupaciones nunca son unidireccionales, implicando la devolución de los bienes o servicios prestados dentro de un plazo determinado. Los mismos acrecientan los lazos fraternales, que se negocian y se generan en el marco de los distintos eventos. Sin embargo, las disputas y conflictos pueden ser manifiestos si los intercambios son asimétricos.

En las narrativas de los *sikuris* los intercambios recíprocos se asocian con formas de trabajo comunitario que se realizan en los Andes. Sol menciona el *ayni*, un sistema de trabajo entre los miembros de una comunidad. *Ayni* implica la ayuda mutua entre los miembros de una familia o comunidad para diversas tareas. No hay negociación o pedido explícito, sino la expectativa de que cuando se lo requiera se devolverá de forma simétrica el trabajo brindado. Una forma similar de organizar el trabajo fue realizada por los integrantes de Arco Iris. Varios miembros de la agrupación contribuyeron con tareas de construcción y remodelación de la casa de Nelson. Los *sikuris* me explicaron que Nelson consiguió los materiales y ellos hicieron revoques de paredes y el basamento de parte del patio. Este tipo de actividades fueron definidas por los propios sujetos como *ayni*.

La reciprocidad forma parte de los sentidos que los sujetos atribuyen a la idea de comunidad. Como señala Marcel Mauss, estos intercambios no sólo abarcan la dimensión económica sino también emocional, debido a que consolidan dos tipos de vínculos entre *sikuris*: por un lado, son vínculos culturales porque reproducen formas de trabajo y saberes alternativos a los de las grandes ciudades y, por el otro, vínculos políticos debido a que los sujetos interiorizan filosofías que son contrarias a los patrones hegemónicos y que los sujetos utilizan en su organización cotidiana. Como expresa Mauss, los intercambios recíprocos expresan *fenómenos sociales totales* (en Alberti y Mayer, 1974).

Consenso

El consenso es una forma de tomar decisiones donde, mediante diferentes estrategias persuasivas, se trata de convencer al grupo sobre una determinada posición. La búsqueda de consenso es inclusiva porque busca que toda la agrupación acuerde sobre un determinado tema. La construcción de consensos busca mantener la unidad grupal incluyendo a todos en la toma de decisiones, lo que puede llevar a negociaciones largas y arduas (Zalles, 2007). Algunos *sikuris* asocian el consenso con lo comunitario, estableciendo una sinonimia mientras que otros, describen cómo el grupo se organiza a través del consenso. Por ejemplo, acerca de la elección del nombre de la agrupación, Nelson decía “*está bien no lo tome en consenso, no fue comunitario (...)*” y Matías explicaba que ellos se reparten “los roles de manera consensuada”. Se establecen consensos al interior del grupo, aunque también se efectúan asambleas donde se realizan votaciones. En la votación, se prioriza una posición mayoritaria. En este sentido, hay un reducido grupo de personas que no fueron incluidas en la toma de decisiones (Zalles, 2007).

Relación con organizaciones sociales: el caso de la Fundación Che pibe

En este apartado describo los vínculos que la agrupación establece con organizaciones sociales y culturales, principalmente el trabajo que algunos miembros de la agrupación realizan con la Fundación Che Pibe¹⁸⁵. He observado que parte de las relaciones que Arco Iris establece con distintas organizaciones es coyuntural. Para ejemplificar, durante el primer semestre del año 2011 se realizó en Avenida 9 de Julio y Lima (en la “plazoleta” que se forma entre ambas calles) esquina Avenida de Mayo, el primer “acampe” de *Q’oms* pertenecientes a la Comunidad La Primavera, asentados en la actual provincia de Formosa. En mis visitas al acampe, advertí la presencia de Enrique, Paris, Noemí, Matías y otros *sikuris* experimentados. Su participación era confirmada, también, por fotos publicadas en diferentes redes sociales y páginas web¹⁸⁶. Los miembros de Arco Iris ayudaban a los *Qom* en la organización del acampe, consiguiendo diferentes objetos de uso cotidiano como así también alimentos. Además, Enrique y otros *sikuris* participaban en los

¹⁸⁵ Vale aclarar que las actividades en la fundación se realizan en días de la semana por la tarde y muchos *sikuris* no pueden participar porque trabajan.

¹⁸⁶ Realizo esta aclaración porque sólo asistí al acampe en cuatro o cinco oportunidades. Por ende, la presencia continua de estos *sikuris* era confirmada por distintos sitios web que describían lo que pasaba en el acampe.

momentos donde los *Q'oms* cortaban la Avenida 9 de julio en señal de protesta o marchaban a la Casa de Formosa. En estas marchas “espontáneas” también asistían *sikuris* de otras agrupaciones y miembros de diferentes organizaciones indigenistas. La participación de los integrantes de Arco Iris se completa con diversas presentaciones en el acampe y en diferentes eventos realizados con el fin de difundir la problemática o generar recursos económicos para mantenimiento, comida, o traslado de algunos *q'oms*.

La presencia continua de diferentes miembros de Arco Iris permitió construir, al interior del campo *sikuri* porteño, una imagen de “agrupación politizada” y una identidad étnica no sólo basada en la música sino en la “lucha” y “solidaridad” para con “los pueblos originarios”. El acampe *Qom* permitió que sujetos con diferencias sociales y culturales se unan, en el espacio público, en torno a una misma demanda. Es así que la experiencia del acampe fortaleció, al interior del campo *sikuri*, una identidad heterogénea pero atravesada por historias similares de opresión y subalternización. Además, el acampe fue el punto de partida para la construcción o consolidación de redes de acción y comunicación por fuera de los eventos clásicos de las agrupaciones de *sikuris*. Las acciones e involucramiento con diferentes causas y organizaciones sociales/culturales implicaron disensos y consensos al interior del grupo. La decisión de participar o involucrarse en una actividad nunca fue homogénea. Durante el segundo acampe que los *Q'oms* realizaron en el año 2015 en CABA, la decisión de “acompañar” fue discutida y las opiniones heterogéneas. La presencia, con fines electoralistas, del candidato presidencial Mauricio Macri (hoy actual presidente) en el acampe en noviembre del 2015, produjo discusiones sobre la continuidad de apoyo y ayuda, entre los integrantes de los Arco Iris y otras agrupaciones de *sikuris* y organizaciones indigenistas. Esta situación se tradujo en la pérdida de legitimidad del dirigente *qom* Félix Díaz, quién encabezó el acampe durante el año 2011.

El vínculo con la Fundación Che Pibe se relaciona con los comienzos del grupo, con sus objetivos y su postura política como agrupación. Asimismo, la descripción del trabajo que los integrantes de Arco Iris llevan a cabo con la fundación permite ver cómo se ponen en acto varios de los puntos antes analizados, en relación al funcionamiento del grupo, a los valores que utilizan, a lo “comunitario” y “familiar” y a la dimensión política del grupo.

El Movimiento de Trabajadores Excluidos (MTE) y La Fundación Che Pibe son organizaciones que trabajan en la zona de Lomas de Zamora, al sur del AMBA. Como describí, luego del 2001 Enrique comienza a participar de asambleas y organizaciones populares del Conurbano Sur, desarrollados sobre todo en Villa Fiorito e Ingeniero Budge. Según sus palabras, el primer lugar en el que se presentó Arco Iris fue en Ingeniero Budge, donde tocaron en una actividad organizada por una biblioteca popular. Entonces, describiré brevemente ambas organizaciones y luego los contactos que mantienen con Arco Iris.

El MTE es una organización social que nace en el año 2002 y que nuclea a militantes y cartoneros del AMBA, especialmente de Lanús y Lomas de Zamora. Surge después de la crisis social y económica del 2001, como una herramienta que permite a los cartoneros organizarse contra la precariedad laboral de su oficio, la falta de derechos y la “lucha” contra las mafias que controlan el negocio de la basura. Con los años, fueron organizándose y los cartoneros mejoraron sus condiciones de trabajo debido a que optimizaron el sistema de logística, consiguieron uniformes apropiados, una guardería donde dejar los niños y el reconocimiento de jubilación y obra social. Actualmente, realizan trabajos de concientización sobre la separación responsable de residuos. Los trabajadores del MTE están nucleados en la “Cooperativa de Trabajo Amanecer de los Cartoneros” que cuenta con una comisión directiva elegida por todos los miembros del MTE. En la calle, los cartoneros están organizados a través de cuadrículas donde trabajan 60 personas. Cada trabajador es dueño del material que recicla y puede venderlo de forma libre¹⁸⁷.

La Fundación Che Pibe surge a fines de los '80 por el trabajo conjunto de vecinos de Villa Fiorito y estudiantes de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora. En un principio, el objetivo fue brindar asistencia social a los niños y jóvenes del barrio atravesados por situaciones de calle, problemas de violencia familiar, vulnerabilidad de sus derechos alimenticios y otras situaciones. En la actualidad, la fundación cuenta con un jardín materno-infantil al que concurren 100 niños; con una Casa del Niño, al que asisten 200 chicos de entre 6 y 12 años en contraturno escolar; y con la Casa del Joven, formada por chicos desde los 13 años. Con los niños y jóvenes realizan múltiples tareas como contención, apoyo escolar, educación sobre higiene y alimentación, actividades para los padres y excursiones¹⁸⁸.

¹⁸⁷ <http://www.cartoneando.org.ar/quienes> (Consultado el 18-01-16).

¹⁸⁸ <https://fundacionchepibe.wordpress.com/acerca-de/>. <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-139820-2010-02-08.html> (Consultado el 16-01-16).

El vínculo entre la Fundación y el MTE surge en el 2009 con la creación de una guardería llamada “El Amanecer de los Pibes”, la cual brinda asistencia a 145 niños en su mayoría, hijos de trabajadores nucleados en la cooperativa “El Amanecer de los Cartoneros”. Este convenio dependía del gobierno de la Ciudad, denunciado en sucesivas oportunidades por el incumplimiento en el pago de los salarios docentes. Por ende, la guardería sigue adelante por el esfuerzo de los integrantes de la fundación y los trabajadores¹⁸⁹.

El principal vínculo de Arco Iris es con la Fundación Che Pibe a través de las actividades que los *sikuris* realizan con los niños. El trabajo con la fundación es valorado por los *sikuris* como una labor social y política que diferencia al grupo de otras agrupaciones de *sikuris*. Según Nelson, “*la comunidad no es solamente vivir sino hacer algo en común es que algo hagas en tanto para el bien del otro como para tu bien eso es lo que se recalca mucho en las comunidades por ejemplo acá se hacen... para los chicos por ejemplo como van para los chicos de che pibe van todos se juntan, les explican, están trabajando en comunidad por ahí no todos pero están haciendo esa actividad comunitaria...*”. Aunque Nelson no participa de las actividades, demuestra la importancia que se le otorga al trabajo con la fundación y cómo se conecta con el imaginario utópico andino.

Los miembros de Arco Iris asisten una vez por semana a la fundación para realizar distintas actividades con los niños. La agrupación trabaja principalmente con los niños del jardín (entre tres y siete años), porque los educadores acompañan su propuesta. Debido a su corta edad es difícil enseñarles a tocar el *siku*. Sin embargo, los *sikuris* han pasado por las diferentes aulas tocando y los niños escuchan y se interesan por la música. Además realizan diferentes actividades lúdicas donde les muestran los diversos cortes de *siku*, llevan los bombos y les enseñan a tocarlos, cantando junto a los niños “Cinco Siglos”. Proponen a los niños ubicarse en ronda, les enseñan a girar y les muestran las *chaschas*¹⁹⁰ (con imágenes de cabras les explican que son sus pezuñas y les cuentan su procedencia). Durante las actividades introducen a los niños en los principales conceptos de la cosmovisión andina. Les explican que para tocar el *siku* se necesitan dos personas (dualidad) y les enseñan a bailar en círculo (circularidad del tiempo/espacio)¹⁹¹. Asimismo, chicos

¹⁸⁹ <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-139820-2010-02-08.html> (Consultado el 16-01-16).

¹⁹⁰ Instrumento de los Andes Centrales compuesto de una pulsera de tela que tiene incrustadas una serie de pezuñas de cabra disecadas.

¹⁹¹ Los *sikuris* me comentaron que intentaron llevar el “taller” a la casa del niño donde hay chicos más grandes que ya pueden tocar el *siku*. Noemí contaba que, en una oportunidad, brindaron el taller en la casa pero no resultó, “los chicos iban y venían y los docentes no cooperaban”. Además, al ser pocos los *sikuris* que pueden concurrir a la fundación, es difícil sostener el taller en dos

y maestros cantan “Cinco Siglos” y en el patio izan la *Wiphala*. El trabajo que los miembros de Arco Iris hacen con los niños es respaldado por otras actividades que la fundación realiza, ayudando a la revalorización de las culturas originarias. La fundación festeja el 19 de abril (Día del Indio Americano) en donde realizan múltiples actividades que involucran, entre otras acciones, la creación de instrumentos originarios y la narración de leyendas¹⁹². La mayoría de los niños que asisten al jardín son hijos de cartoneros nucleados en el MTE y, según los *sikuris*, muchos son descendientes de pueblos originarios. Las actividades que realizan los integrantes de Arco Iris y la fundación se encauzan en un proceso de auto-identificación, ayudando a la visibilización de una cultura y de una “historia negada”.

Los integrantes de Arco Iris promueven la participación de los niños de la fundación en el *Juchu Wayra*¹⁹³ (encuentro de bandas infantiles y juveniles de *sikuris*, canto con caja y danzas) organizado en Parque Los Andes, CABA, en donde todos los años, en el mes de noviembre, participan diferentes agrupaciones de *sikuris*. En los meses previos al encuentro, la agrupación discute los modos y condiciones de participación. Se debaten posturas ideológicas sobre la necesidad de que los niños conozcan y participen de otro tipo de actividades. En los ensayos previos Noemí enfatiza la necesidad de que participe toda la agrupación porque el día del evento un grupo cuida a los niños, algunos arreglan los trajes que van usar los chicos y otros preparan los alimentos que todos van a compartir. También se discute y organiza el financiamiento y traslado de los chicos y sus familiares. La preparación para el evento implica que algunos *sikuris* se encarguen de hablar con la fundación y gestionar los permisos para que los niños puedan participar.

En la preparación para el *Juchu Wayra*, se utilizan las redes de parentesco de la comunidad. Familiares de los *sikuris* ayudan a conseguir la materia prima para los trajes y otros ayudan en su confección. Los miembros de la agrupación y sus familiares también se encargan de realizar instrumentos (pequeños bombos) y obsequios a modo de recuerdo para los niños.

espacios. Noemí comentaba que tenían ganas de poder formar dos grupos de *sikuris* que se intercalen cada 15 días, de modo que un grupo realice actividades en el jardín y otro en la casa del niño.

¹⁹² <http://agassaganup.wordpress.com/tag/lanus/> (Consultado 15-01-16)

¹⁹³ *Juchu* es una palabra Quechua que significa Niño y *Wayra* es palabra Aymara que significa viento. El evento es organizado desde el 2005 por el Centro Cultural Autóctono Wayna Marka. <http://centroculturalautoctonowaynamarka.blogspot.com.ar/2012/11/un-evento-musical-juchu-voz-quechua.html> (consultado el 21-01-16)

El día del evento múltiples actores comparten la actividad. Algunos de los *sikuris* van preparando los trajes a los niños, las *sikuris* realizan trenzas a las niñas, otros cuidan que ningún chico se aleje. También participan de la jornada las maestras y los familiares de los niños. Todos juntos comparten bebidas y alimentos. La presentación de los niños se realiza junto a los *sikuris* que tocan en ronda algunos temas musicales mientras los niños alrededor cantan y golpean sus “bombitos”.

Por último, las relaciones entre los miembros de Arco Iris y la fundación también se concretan en el apoyo de los *sikuris* a múltiples actividades de la fundación (Arco Iris toca en los lugares que la fundación solicita) como la fundación contribuye con la organización del *Mathapi*, por ejemplo consiguiendo micros para el traslado de las agrupaciones que, en una ocasión, venían del exterior.

Narrativas en torno a la política, el gobierno y el Estado

Sol describe la relación entre manifestación cultural y práctica política estableciendo sus alcances concretos y prácticos. Sus palabras permiten complejizar las miradas de los *sikuris* sobre la política y lo político (Mouffe, 2011):

“(...) las manifestaciones culturales también son un modo de lucha no, ósea entendiendo las manifestaciones culturales por ahí si hablamos de lo musical, de lo artístico... son expresiones culturales y que a veces como que no se tiene en cuenta o sea lugares de lucha, hay lugares más institucionalizados y más vinculados a la política propiamente dicha, política a todo nivel. También hay lugares de lucha que están vinculados a la manifestación artística a la manifestación cultural y de golpe tocar un instrumento aunque fuese sólo eso, de golpe tocar un instrumento que te lleva a pensar o al que no lo conoce, lo lleva a cuestionarse que están tocando de dónde viene eso bueno y de golpe te pones a bucear y bueno viene de las culturas andinas y las culturas andinas cómo vivían. Ósea es también un modo de lucha. Lo podría decirlo un escritor ósea me parece que la manifestación artística también es un modo de lucha y aunque a veces, no es el caso de la comunidad sikuris del arco iris puntualmente pero aunque no estuviese directamente vinculada a un movimiento político o a una....También es un modo de lucha también es un modo de manifestar otros modos de vida, otro modo de llamar la atención de poner en valor.... de poner en valor otros modos que usualmente no se ven otros valores que por ahí en el sistema capitalista en la opresión sean subordinados, sacarlos a la luz a través de la música.”

Ella destaca la “cultura” como herramienta de transformación y de “lucha”. Además, expresa que la manifestación cultural es parte de la práctica política (con distintos grados de institucionalidad) aunque muchos así no lo consideren. En sus palabras, la manifestación artística no está al servicio de la política partidaria (ejecutar melodías para visibilizar un conflicto o expresar una ideología). Sol señala cómo la manifestación artística (no sólo la música), posibilita la interiorización de saberes y valores, permitiendo aprehender y cuestionar una determinada

realidad¹⁹⁴. El *siku*, para muchos porteños y bonaerenses, fue la puerta de entrada a la cultura y cosmovisión de los Andes Centrales. Esto permite visibilizar y “poner en valor” otros modos de vida. Retomando a Mouffe (2011), las palabras de Sol destacan la dimensión ontológica (“lo político”) de la política porque los sujetos a través de la música conocen otros valores y modos de vida instituyéndose colectivamente como comunidad. La música es un factor central en los procesos de etnificación de muchos porteños porque permite a los sujetos construir nuevas identificaciones. Los valores tradicionales andinos, una vez interiorizados, organizan la coexistencia interna y externa del grupo (plano óptico-“la política”). Es decir, los valores comunitarios determinan jerarquizaciones, formas de interacción y acción entre *sikuris*.

Enrique define la identidad política de la agrupación de la siguiente forma:

“nosotros creemos en realidad que uno debe generar los espacios porque normalmente a veces todos pensamos que vamos a reclamar al gobierno y tal vez no se puede reclamar siempre uno también tiene que construir, lo que nosotros estamos haciendo desde arco iris de alguna manera es una posición política que no está de acuerdo con todo lo que sería el resto de las políticas partidarias porque no son las mismas que nosotros estamos pregonando una política horizontal, no es una política horizontal la del gobierno ni los partidos son políticas más bien verticalistas, dictatoriales no existe la democracia en ningún partido ni en ningún estado del mundo. Entonces lo que uno no puede es ponerse a reclamar permanentemente, hay que empezar a construir desde arco iris de alguna manera es una construcción (...)

Sus palabras marcan distancia con el Estado y sus agentes. En concordancia con los espacios del Corralón que se definen autogestivos, Enrique señala que la agrupación es una construcción política cuya identidad es contraria a la de los gobiernos o partidos políticos. Plantea que estos son verticalistas y dictatoriales en oposición a Arco Iris que tiene un carácter horizontal. La agrupación no se queda inactiva “reclamándole al gobierno” sino que genera sus propios espacios. Esta narración y la de Sol concuerdan con la definición de *sikuri* dada al comienzo del capítulo. El *sikuri* no se define por su destreza musical sino por su compromiso y voluntad para saber-hacer. En este sentido, construye y transforma de forma concreta¹⁹⁵ sin la necesidad de recurrir al Estado, logra cierta autonomía por fuera de los canales clásicos de participación política de la sociedad civil.

En el marco teórico utilice un interrogante de Segato (2007) (ver página 20) para problematizar la distancia auto-impuesta de la agrupación para con el Estado, el gobierno y los partidos políticos. Reelaboro el interrogante a partir de las palabras de Matías, el cual contaba que el rechazo de

¹⁹⁴Al ejecutar el *siku* por primera vez, uno se pregunta de dónde viene el instrumento, quiénes y cómo lo ejecutaban.

¹⁹⁵ Los *sikuris* saben la dificultad que conlleva una transformación profunda totalmente por fuera del Estado. Sin embargo cuando menciono “transformación concreta” por fuera de partidos políticos o gobierno, hago referencia al trabajo que realizan con la Fundación Che Pibe.

Enrique y otros hermanos originarios, con respecto a Estados y Gobiernos se debe a que los pueblos originarios “fueron excluidos de la fundación de Argentina finalmente digamos no, de la constitución argentina no se los incluyó como resultado y lejos de incluirlos se los persiguió”. La intransigencia hacia los gobiernos, los partidos políticos y los Estados radica en que las poblaciones originarias, han sido excluidas históricamente de “la política” y si lo estuvieron, fue desde una posición subordinada. Los postulados de Enrique son aceptados por Matías y otros *sikuris*. Además, la distancia con la lógica estatal y con la política partidaria es compartida por varios miembros de la agrupación, sean estos porteños, bonaerenses o migrantes andinos.

En los ensayos y durante las charlas cotidianas los sujetos definen la identidad político-cultural de la agrupación. Un extracto de mis anotaciones de campo en el que se discutía la participación del grupo en el Encuentro de *sikuris* de Rosario, permite entender cómo se ponen en juego los diversos sentidos en relación a lo estatal y al gobierno.

“Luego de ensayar se mencionó el tema del Encuentro de Rosario. Matías T preguntó si el evento estaba “bancado” en parte por la municipalidad de Rosario; “que eso le hacía un poco de ruido, en relación a la independencia que tienen los sikuris de acá”. Además, tocar en el monumento a la bandera le pareció raro.

Josué dijo que estaba de acuerdo con lo que Matías opinaba y mencionó que en el encuentro del año pasado había libertad para decir lo que cada grupo quería. Ejemplo de ello fue una señora que tocó y menciono las estrofas del himno “libertad, libertad, libertad” para argumentar que los pueblos no tenían esa libertad. Emilio dijo que las bandas tocaban ahí porque ahí es donde la banda de Rosario ensaya. Noemí comentó que conocía a alguien que participaba en la organización y le decía que la municipalidad otorgaba fondos y daba libertad para actuar; “los dejaban hacer”. En relación al financiamiento municipal del evento alguien comentó: “al final es la plata de todos”. Una *sikuri* mencionó que tocar en el monumento a la bandera no iba en contra de los pueblos originarios. Emilio agregó que el sol de la bandera es Inca; yo dije que en el himno había estrofas que mencionaban a los Incas pero que el presidente Roca las quitó. Sin embargo Matías dijo algo acerca de la bandera y Emilio explicó que es un signo que divide a los pueblos. Matías planteó finalmente que la forma de organizar el evento está en contra de lo autogestivo”.

Arco Iris y otras agrupaciones sustentan un discurso y una práctica que se caracteriza por manejarse con recursos propios y organizarse sin necesidad de recurrir a instituciones o agentes estatales. El extracto muestra las posiciones de sujetos acerca de la adhesión o no a encuentro de *sikuris* financiado por el Estado. Para algunos, todos formamos parte del Estado (“al final la plata es de todos”) mientras que otros rescatan la importancia de incluir simbólicamente a las poblaciones originarias en el proyecto de Nación (“Emilio agregó que el sol de la bandera es Inca”). Así, en primer lugar, las distintas miradas son el producto de las trayectorias individuales de cada *sikuri*, de su origen social y su adscripción étnica, entre otros factores. Por el otro, los momentos de discusión y debate permiten observar las diferentes posiciones ideológicas y sus

contradicciones, ubicándose en o distanciándose de las hegemónicas y las subalternas. Finalmente, la agrupación optó por participar del Encuentro de Rosario.

Capítulo 6. Los espacios de producción musical

En este capítulo, analizo los diferentes ámbitos donde la performance se realiza. Describo el ensayo como el espacio donde sucede el proceso de enseñanza y aprendizaje. Luego, examino las justificaciones de los músicos en torno a “la ronda” y reflexiono sobre ella, a partir de dos formas básicas de interacción humana: *communitas* y estructura (Turner, 1988). Analizo las narrativas de los integrantes de Arco Iris sobre las sensaciones y experiencias que tienen sobre dicha práctica musical y, través del concepto de reflexividad, estudio cómo la performance es constitutiva de la identidad del grupo. Por último, analizo, a través del concepto de performance cultural, la presentación de Arco Iris en el *Mathapi Apthapi Tinku*.

Proceso de enseñanza-aprendizaje: el ensayo

En este apartado describo el proceso de enseñanza y aprendizaje que los integrantes de Arco Iris llevan adelante durante sus ensayos. Si bien Nelson es quién se encarga de transmitir los saberes musicales (relacionados con el canto y la danza) y dar indicaciones, también participan del proceso los referentes, músicos experimentados y la agrupación en general. En los ensayos se configura la dimensión óptica y ontológica de la agrupación: se crean y alimentan los vínculos entre compañeros, se organiza el funcionamiento del grupo, se forjan los posicionamientos políticos y se transmiten, por parte de los referentes, saberes tradicionales y cosmología andina.

Las principales presentaciones públicas en las que participan las agrupaciones de *sikuris* del AMBA, comienzan con una acción ritual o ceremonia ejecutada por algún referente o guía (migrante andino o descendiente) para agradecer o pedir permiso a la “pachamama” para realizar el evento. Vale aclarar que en los ensayos, al ser espacios reservados sólo para los *sikuris*, también operan pequeñas acciones rituales cuya finalidad principal es fortalecer los lazos entre integrantes y configurar la identidad del grupo. Las acciones rituales pueden ser “*challar*” una tropa nueva de instrumentos o agradecer a la “madre tierra” y a “los ancestros”, coincidiendo o no, con fechas del calendario andino (21 de junio, 3 de mayo, 21 de diciembre, entre otras). Dependiendo de las particularidades de cada situación, se realiza un *apthapi* (en aymara significa “juntarse y compartir” y es definido por lo *sikuris* como un momento donde se comparten alimentos y

bebidas) y se agradece por el encuentro, por la tropa nueva o por el hijo que acaba de llegar. Estas acciones se realizan en el lugar de ensayo aunque también en otros espacios y están dirigidas por los referentes o el guía¹⁹⁶.

El proceso de enseñanza/aprendizaje se realiza de forma oral, no sólo para enseñar aspectos musicales sino también en temas relacionados con la danza y el canto. La mayoría de las indicaciones o directivas no están mediadas por la escritura. Durante los ensayos, Nelson y los referentes dan diferentes indicaciones enfatizando en la importancia de escuchar. En los ensayos, me decían que sea paciente y pueda escuchar las melodías, a mis compañeros, a mi “yunta” y a las indicaciones de Nelson. Algunos de los *sikuris* usaron sus teléfonos celulares para grabar los ensayos con la finalidad de escuchar las melodías en sus casas y practicar. La escucha y las indicaciones del guía musical pueden estar acompañadas de hojas donde figuran las notas musicales de las melodías (de cualquier manera lo presencié en un solo ensayo). La agrupación tiene digitalizado los principales temas que tocan con sus respectivas notas musicales, divididas en *Arca e Ira*.

La oralidad de los ensayos está justificada en el carácter tradicional que dicha forma representa para las comunidades de los Andes Centrales. Nelson argumenta: “prefiero lo oral porque es la tradición que viene de los abuelos aparte lo oral no lo puedes borrar, eso te queda”. Según Nelson, la música *sikuri* no es occidental, por lo cual es difícil adaptar un método de escritura europeo. Así mismo, explica que no sabe leer ni escribir música, razón por la cual pone énfasis en el carácter oral del proceso de enseñanza-aprendizaje de Arco Iris. Nelson argumenta que si supiera escribir usaría partituras pero de todas formas “la partitura te condiciona porque la música autóctona, la música popular en este caso tiene unas cadencias que la escritura no te lo da, te condiciona y aparte otra cosa que no te acelera el oído vos estás leyendo lo que estás... pero no estás escuchando”. Resalta que los métodos de escritura no pueden plasmar fielmente las melodías y por ende, es necesario “escuchar”. Asimismo, si se utiliza una hoja o una partitura, el músico se concentra en mirar el papel y no en escuchar. Esta posición se contrapone a la de aquellos grupos que ensayan con partituras u hojas con las notas musicales. Esta forma de aprender no es vista

¹⁹⁶ Luego de agradecer, el oferente ofrenda alimentos o bebidas, si la ocasión lo exige y los demás miembros, dispuestos en círculo, comparten sus sensaciones, emociones y agradecimientos. La acción finaliza cuando toda la ronda se manifestó.

como una práctica “originaria” por los referentes y el guía de Arco Iris, siendo parte de las lógicas occidentales de enseñanza de la música clásica europea.

Nelson enseña a los miembros de Arco Iris temas de diferentes estilos musicales, que son de su autoría. Para componer utiliza un aparato de grabación en el que registra sus melodías. Con respecto a la creación de melodías dice que a él “las melodías se le vienen”. Puede crear la melodía y luego la letra o el proceso inverso. El guía musical explica que luego de tantos años de tocar esta música: “yo tengo la métrica de lo que es los *italaques*, los *k’hantus* tantos años de tocarlos entonces vos sabes cómo es (...)”. Nelson aclara que hay un contexto para la producción de melodías, relacionado con determinados momentos y lugares. Explica que la creación es más fácil de lograr en lugares alejados de la ciudad durante el atardecer o por la noche, momentos en los que “el sereno cae”. En la ciudad, para Nelson, los *sikuris* producen melodías de tal forma que tergiversan el proceso “natural” por el que tiene que pasar una canción. Argumenta que en Bolivia se producen melodías en conexión con un entorno natural y en un tiempo determinado, siendo la música una parte de estos “procesos naturales”. En los mismos, los músicos funcionan como intermediarios entre “la naturaleza” y los hombres. Deducimos que en la última etapa de dichos procesos los músicos además son los encargados de “transcribir” el tema y mostrarlo a la comunidad. La creación de la melodía tiene un fuerte contenido ritual con una serie de pasos y momentos:

*“Los *sikuris* son los que hacen la música, la música no está hecha por hacer, tiene todo un contexto profundo digamos, el tipo va a un lugar donde la naturaleza le transmite la melodía, no es que el tipo a ver... “se me ocurrió ahora”, no es como en la ciudad. Nosotros agarramos, allá está el sereno, generalmente van de noche en lugares donde dicen que hay eco, challan a los instrumentos, los hacen dormir ahí y ellos están ahí velando toda la noche hasta que les llegó la tercer nota suena el instrumento como él lo tocó, van agarran después van al agua y el sonido del agua le va pasando la melodía y esa melodía la pasa a la comunidad”.*

El proceso de enseñanza musical, aunque dependa de la variedad y estilo del *siku* a soplar tiene varios puntos en común. Una vez distribuidas las cañas y elegido el estilo y la melodía a ejecutar (a cargo de Nelson y los músicos experimentados), en los casos en que el tema no es conocido por nadie, el guía ejecuta *ira* y *arka* juntas. En otras situaciones, la melodía se oye mediante algún dispositivo. Los músicos escuchan atentamente y empiezan acompañar a Nelson en la ejecución. El guía indica lo que sería una interpretación adecuada de la melodía y algunos músicos realizan preguntas sobre la estructura melódica del tema. Como indica Schechner (2000), una de las funciones del ensayo es simplificar las acciones, hacerlas lo más claras posibles para el momento

de la actuación. El guía tiene que simplificar la melodía para volverla enseñable y, si no es conocida, divide y subdivide el tema en varias partes: Empieza a ejecutar lentamente una porción del tema varias veces, incrementando la velocidad a medida que los *sikuris* lo acompañan en la ejecución. Algunos le preguntan sobre determinada parte y para ello tararean (sin consultarle por determinada nota musical), mientras otros músicos repiten la melodía, tarareándola. Nelson pregunta si todos aprendieron, y con la misma lógica, pasa a la siguiente parte del tema. Esta forma de enseñar se repite para toda la estructura del tema. Durante la enseñanza, enfatiza en “escuchar bien” el tema y en que cada músico escuche a su pareja. A su vez, efectúa indicaciones a la percusión y, de ser necesario, frena la ejecución para realizar una corrección. El tema es ejecutado en su totalidad en varias oportunidades. En el caso de que no haya una interpretación adecuada, Nelson hace tocar una por una a todas las parejas para dar indicaciones más precisas. En este sentido, otra función importante del ensayo como indica Schechner (2000) es hacer que cada músico actúe (ejecute) su parte con el máximo de claridad. Las indicaciones de Nelson son variadas: sobre las características musicales del tema puede corregir formas de ejecución, composición melódica, armonía y otros elementos que hacen a la estructura estilística. A los músicos les indica que escuchen la melodía y que “sientan” el instrumento. Nelson realiza comentarios y da pautas más precisas en relación a la ejecución correcta del *siku*, como por ejemplo no alejarse de las cañas para evitar perderse, aprovechar cuando la pareja está soplando para respirar, “atacar” correctamente la caña con el labio, la necesidad de “sacar los armónicos” para que la caña vibre, entre otras. Asimismo, Nelson especifica indicaciones para *arcas* o *iras*: “las *arcas* tienen que esperar al segundo toque del bombo para soplar” o “las *iras* tienen que tocar la caña vibrándola y alargándola porque sino genera un hueco”. Las pautas también abarcan la forma adecuada de cantar y de danzar.

Durante los ensayos, se producen intervalos y son aprovechados por algunos para descansar y tomar algo, mientras que otros siguen practicando y le preguntan a Nelson, o conversan de varios temas. En estos intervalos, dos o tres parejas forman pequeñas rondas y repasan lo aprendido, mientras los bombos se dejan de lado. Los *sikuris* se explican entre ellos las partes de la melodía tarareando, por ejemplo: “es tarara pasa acá (indicando con el dedo la caña)”. Durante la ronda, los músicos se concentran en escuchar a su pareja. Siempre que la ejecución grupal se interrumpe, las parejas (*ira* y *arca*) tocan cerca y suave entre ellos, dándose indicaciones. Estas precisiones

marcan que los procesos de enseñanza/aprendizaje tratan de ser colectivos no habiendo un único depositario del saber¹⁹⁷.

Por último, vale destacar que los ensayos permiten re-presentar el pasado en dos dimensiones. La primera es aquella en la que los músicos repiten el trabajo de ayer en el ensayo de hoy, para una futura presentación (Schechner, 2000). La segunda dimensión es cómo la música, en el espacio del ensayo, hace presente y produce memoria acerca de las comunidades y de un tiempo pasado idealizado. La enseñanza y aprendizaje de música habilita otros conocimientos como son la descripción y puesta en acto de rituales, formas de organización y socialización, principios y reglas, entre otros. En síntesis, los valores que aquí problematizo fueron interiorizados y puestos en práctica por porteños y bonaerenses por el trabajo colectivo realizado durante los ensayos.

Performance musical: La ronda

En este apartado, analizo la performance de los Arco Iris, refiriéndome a los momentos en que los *sikuris* están ejecutando sus melodías en ronda (de forma genérica “la ronda”). Durante la misma se produce una combinación de música, danza y discurso. Describo la estructura general de la ronda y las justificaciones para esta particular disposición (cosmología andina y música, entre otras). Luego, analizo los sentidos de los integrantes con respecto a la ronda y su relación con los diferentes valores y conceptos que fui explorando a lo largo del capítulo. Asimismo, caracterizo la performance para complejizar la configuración política del grupo y destacar cómo en ella se produce una síntesis de estructura y *communitas* (Turner, 1988).

Justificaciones en torno a la ronda

Los diferentes momentos de ejecución musical (ensayos o presentaciones) de las agrupaciones de *sikuris* en CABA son en ronda. Las parejas de ejecutantes (*ira* y *arca*) de *malta*, *chuli* y *zanka* se acomodan una al lado de la otra formando un círculo. La percusión en ocasiones se dispone en el interior de la ronda (esto sucede principalmente cuando alguien ejecuta el redoblante) o se acomodan entre los *sikuris* que forman el círculo¹⁹⁸. Esta estructura se repite para las distintas

¹⁹⁷En los ensayos a los que asistí fueron varios los *sikuris*, más allá de Nelson, que me daban indicaciones, sugerencias, me marcaban errores y me ayudaban para que lo pudiera ejecutar correctamente una melodía. En más de una oportunidad, pedían volver a repetir el tema para lo pudiera ejecutar nuevamente; siempre bien predispuestos ante mis inquietudes y respetando mis tiempos.

¹⁹⁸ Los ejecutantes de bombo también tocan *siku* por ende se acomodan en el círculo al lado de su pareja.

variedades de *siku*. Esta disposición tiene múltiples justificaciones dependiendo de las voces de los *sikuris* o de posiciones académicas. Algunos *sikuris* explican que la ronda “contiene” el sonido y los músicos se escuchan mejor entre sí. Esto permite mejorar la ejecución de las melodías. El círculo posibilita que un músico pueda ver lo que un compañero ejecuta en el caso, por ejemplo, de que el primero se pierda u olvide parte del tema. Esta modalidad específica de ejecución musical de los grupos *sikuris* se vuelve central en el proceso de aprendizaje de las personas que recién se inician.

La disposición de los *sikuris* en ronda es justificada por los músicos porque esa forma era la que utilizaban “los abuelos”, en las comunidades de los Andes Centrales. La ronda es vista como una forma tradicional de ejecución y es asociada a la cosmología andina a través del simbolismo asociado al círculo. Este último reflejaría el orden concéntrico del sujeto andino que vive en comunidades, relativamente homogéneas, basadas en relaciones comunitarias donde existiría “una forma de democracia y gerontocracia”. El círculo se relaciona con una serie de conceptos asociados a figuras concéntricas que expresan la totalidad del cosmos (término que en Quechua se designa como “*Pacha*”), espacio y tiempo sin comienzo ni fin. Otras explicaciones aducen que para la simbología andina, el cosmos está compuesto de tres círculos (mundos) *Uku Pacha*, *Kay Pacha* y *Hanan Pacha* donde el tiempo y el espacio fluye (Florencio Caero, 2000; Sánchez Huaranga, 2013). Estos elementos forman parte del imaginario que circula entre las agrupaciones y que determinados *sikuris* reproducen de forma esencialista.

Cada *sikuri* tiene diversas explicaciones sobre el porqué se toca en ronda. En el caso de Arco Iris, problematizo la visión de Nelson por ser el guía musical de la agrupación. Él relaciona la ronda con la *chakana*: “nosotros, al hacer el círculo, estamos haciendo la medida geométrica de acá que es la *chakana* que es el cuadrado y el círculo, en el círculo está el cuadrado”. La *chakana* es una cruz escalonada (con doce puntas) con un centro circular. A su vez, la cruz está contenida dentro de otro círculo. Es definida como la cruz andina o cruz del sur. En eventos como el *Mahtapi* las agrupaciones tocan en círculo sobre una *chakana* dibujada en el suelo. Los *sikuris* consultados consideran a la *chakana* como un ordenador de los conceptos matemáticos, religiosos, filosóficos y sociales del mundo andino. Nelson describe que en la circularidad de la ronda, se establecen relaciones recíprocas de “ida y vuelta” y lo asocia con el aprendizaje: “todo circular y nosotros vamos a llegar a eso como los chicos van a llegar a nosotros, todo circular y nosotros también aprendemos de los chicos”. Esta frase se interpreta a partir de la “complementariedad”. Es decir,

en el círculo uno aprende del compañero y de esta forma se define como persona y *sikuri*, a partir del otro y sus conocimientos. Nelson explica el tema de la complementariedad y el círculo a partir de la relación *ira* y *arca*: “*ira* también es aquella persona que va adelante está conduciendo y *arca* es el que va apoyando eso (...) es un círculo...”. Dice que la ronda permite que todos los *sikuris* se “vean a la cara”. Esto posibilita formas inclusivas de relacionarse basadas en un diálogo sincero: “Otra cosa que te muestra la ronda es vernos de frente, nos vemos a los ojos entonces cuando vos te ves a los ojos y te hablas con la verdad vas a tener fijo a los ojos, ahora si vos estas mintiendo te va a esquivar entonces eso también nos enseña (a) hablar con la verdad, a escuchar al que está al lado nuestro, ayudar al que está al lado nuestro”. Desde la perspectiva de Nelson, la disposición de los *sikuris* en ronda evitaría comportamientos deshonestos y la posibilidad de “ver cuando alguien miente”. Es así que el hablar con la “verdad” fomentaría relaciones horizontales y tratos más igualitarios.

En relación al círculo, Nelson argumenta que en la filosofía andina cada elemento del cosmos tiene su opuesto. El círculo vendría a expresar la totalidad (cosmos/*pacha*) en la que todos somos parte de algo “superior”; siendo el círculo una metáfora de ello: “*El círculo tiene que ver con eso, giramos a la izquierda giramos a la derecha, somos opuestos dentro de la filosofía andina siempre el que va tiene que venir, siempre estamos opuesto. Todo el cosmos es eso por eso acá hay plantas machos plantas hembras, nuestro planeta, la familia*”. Por último, retoma la relación entre círculo, la “familia” y el desarrollo de una persona¹⁹⁹ que pasa por diferentes etapas: “*Entonces te decía que dentro de la filosofía originaria no había dioses, es mentira cuando lees en un libro que dice los dioses acá no se veía sino familias, el padre sol, la madre tierra, la hermana luna, ¿no?, o sea, (en) esa filosofía estaba la familia, ese pensamiento es el circular cuando vos naces no corres, primero gateas, después te paras...*”. Los sentidos que Nelson describe son parte de un conjunto de significados que algunos *sikuris* poseen y otros van incorporando. La ejecución del *siku* en ronda genera una síntesis; momento liminal de gran intensidad (tiempo presente) en la que los músicos experimentan no sólo música, sino emociones, sensaciones (imaginan/crean un tiempo pasado) y la posibilidad de producir nuevos símbolos (tiempo futuro).

¹⁹⁹ Durante una presentación de Arco Iris relacionada con el tres de mayo (Día de la *Chakana*), Nelson tomó el micrófono y describió la relación entre la concepción filosófica de lo andino y algunos conceptos de la biología: “(...) *ffjense que nosotros tocamos en círculo, no es por darle la espalda sino que el círculo significa la circularidad de la vida, nosotros tenemos conciencias de acuerdo a nuestro proceso de vida entonces esa circularidad también el crecimiento del ser humano como visto como materia, crecemos nos reproducimos y volvemos a la pacha*”.

Communitas y estructura en la ronda.

Turner (1988) definió a la *communitas* como una forma de interacción humana atravesada por una serie de características: totalidad, homogeneidad, suspensión de jerarquías y roles sociales, entre otras. La performance musical permite vivenciar/reproducir estas características. El círculo es definido como una totalidad compuesta por los músicos que participan de la performance. Hay una frontera establecida entre la totalidad (los actores) y los espectadores. La homogeneidad se “lograría” por la utilización del vestuario, que no siempre se usa, y la concepción de hermandad entre los músicos, minimizando las diferencias entre *sikuris*. Durante la ronda, los *sikuris* perciben la suspensión de jerarquías y roles sociales por la disposición en círculo de los músicos; una forma de distribución en la que son “todos iguales”²⁰⁰. Además, la performance musical de Arco Iris se caracteriza por no tener ejecuciones solistas. La melodía se construye de forma colectiva y dual (técnica de diálogo musical) siendo todos los músicos necesarios e importantes.

Turner (1988) plantea que la *communitas* se alterna con otro modelo de interacción: la estructura. En este sentido, los factores estructurales también se encuentran en la ronda sin que esto implique una contradicción. Aunque la ronda es percibida por los músicos como un lugar donde operan relaciones horizontales, también priman relaciones asimétricas, roles establecidos y normas pautadas. El guía musical y los *sikuris* experimentados determinan una disciplina musical, bajo la lógica de relaciones comunitarias, antes, durante y después de la performance. Al comienzo, Nelson junto a los músicos experimentados, reparten la tropa de *siku* y deciden quién ejecuta *chuli*, *zanka* y *malta*. También pueden elegir o recomendar los temas a ejecutar. Ellos son los que ejecutan el bombo y tocan *zankas* o *chulis*; el resto *malta*. Esto implica que la distribución de los instrumentos no es azarosa, dado que las *zankas* y *chulis* ya fueron repartidas antes de comenzar la ejecución.

Nelson y otros *sikuris* experimentados, instituyen por su mayor conocimiento y experiencia con el instrumento y los estilos musicales, los parámetros estéticos con los que se juzga una interpretación musical. Durante los ensayos, pueden parar una interpretación para indicar formas de ejecutar el instrumento o interpretar un estilo musical. Además, comienzan la ejecución o dan la pauta para comenzar (dependiendo del tema o estilo musical). La performance, acorde al contexto de ejecución, no es lineal ya que tiene diversos momentos. La ejecución misma de un

²⁰⁰Los músicos enfatizan en que en la ronda todos se pueden mirar a los ojos.

tema musical tiene un inicio, cambios de intensidad, momentos instrumentales o de canto y un final. Mediante gestos, palabras o señales, los principales *sikuris* señalan los cambios en las melodías. En la ronda, durante la ejecución musical se establecen roles con funciones definidas que como los aspectos musicales y lingüísticos, son negociados a través de las relaciones de poder que hay entre los *sikuris*. En estas negociaciones de sentido, se establecen juicios de valor y diversas visiones del mundo andino.

Narrativas de la experiencia

La performance es una combinación de música, danza y discurso cuya combinación potencia la experiencia de los sujetos generando empatía y “ganas de volver”. La performance musical disciplina a los cuerpos (Citro, 2011a), los vuelve dóciles y sumisos ante la danza y la música. En un ensayo, varios *sikuris* le decían a un nuevo integrante: “El *sikuri* es un viaje de ida”. “Es así el *siku* es una elección agarran esto y no lo sueltan nunca más. Cuando escuchen un grupo tocar no le van a dar los pies para querer tocar”. En la producción de estas experiencias la música se vuelve central. Como expresa Citro (2011a) en su estudio de performances rituales entre poblaciones rurales *Q’oms* de la provincia de Formosa, la música tiene una función indexical ya que permite traer al presente el pasado imaginado por los sujetos. Funciona como canal privilegiado para que los *sikuris* experimenten valores y conceptos que provienen o son heredados de los Andes Centrales.

Soplar las cañas durante un largo periodo de tiempo junto a la danza y el baile se vuelve una combinación que, dependiendo de las características físicas de cada músico, puede generar hiperventilación²⁰¹ produciendo un estado de euforia en el cuerpo²⁰². Los cinco sentidos se agudizan, las sensaciones y emociones se magnifican. Las performances musicales que generan cambios de estados físicos y emocionales están relacionadas con ejecuciones extendidas en el tiempo: algunos ensayos²⁰³, eventos o presentaciones considerados importantes por la agrupación. Cada *sikuri* experimenta algo distinto en la ronda, involucrando emociones y estados

²⁰¹ La hiperventilación es un incremento excesivo del ritmo respiratorio.

²⁰² El estado de euforia se puede potenciar por la ingesta de bebidas alcohólicas.

²⁰³ Los ensayos de Arco iris duran entre dos y tres horas. En la mayoría de los ensayos que asistí se realizaban ejecuciones musicales que eran interrumpidas para dar pautas e indicaciones, siendo menos “comprometidas” desde lo físico y emocional.

corporales. Por ende, analizo las narrativas de Nelson y Enrique sobre lo que les sucede cuando participan de una performance musical:

"(...) solamente disfruto estar tocando en grupo (...) vibrar lo mejor posible porque el círculo tocar con tu par tiene una vibración y a veces hasta me pasa hasta escuchar hablar lo que está al frente del otro así en voz baja porque estás en esa vibración yo cuando empiezo a tocar mucho por ejemplo mi cuerpo empieza a vibrar, viste hay un juego que vos haces con el coso... mi cuerpo parece que estuviera elevado milímetros del suelo, me pasa eso y a veces me vienen a consultar y me viene un nudo acá (señala su garganta) que me dan ganas de llorar..." (Nelson)

"Es como una cuestión de revivir todo lo que es tu vida misma no. No sé si le pasa a todos pero a mi si me pasa, vos fijate cuando yo toco ahí o toco en cualquier lado termino re transpirado pero porque... yo bailo mucho, canto con energía, toco el siku lo más, lo mejor que puedo. Estoy viviendo lo que sería el círculo, la familia, la energía porque esto del círculo me lo había explicado un hermano viste vos pensás que estás tocando siku únicamente en una ronda, no. El siku es transmisión de energía, es entender lo que significa una comunidad de sikuris es una cosa muy profunda. Nosotros estamos uno al lado del otro, estamos escuchando dualidad, complementariedad, estamos haciendo horizontalidad. Estamos tocando unos siku que tienen energía, pero muchísima energía porque tu siku lo estamos tocando nosotros pero cuanto tiempo tarda ese siku, esa caña en crecer..." (Enrique)

Durante la performance, la música tiene el poder para influir en la corporeidad de los performers y producir diferentes movimientos corporales y estados emocionales (Citro, 2011a). Las palabras de ambos indican las significaciones construidas durante el proceso musical, donde actúan variables sensoriales y emotivas. Nelson dice que disfruta tocar en grupo y Enrique explica que baila, canta y toca con "energía". Las narrativas de ambos demuestran "la eficacia ritual" de la performance por que posibilita vivenciar experiencias que trascienden la rutina de todos los días. Para complejizar estas narrativas, retomo el concepto que aborda Podhajcer (2015) sobre la ronda como icono de lo comunitario. En el capítulo 1 señalo las posiciones de la autora sobre la iconicidad de la ronda y en este caso, las narrativas demuestran cómo la construcción de la música en la performance produce intersubjetividades ancladas en la "utopía andina". Nelson expresa que la ejecución es dual y tocar con "tu par" genera una vibración (producto de la forma de soplar y respirar a través de la caña) y la agudización de los sentidos, lo que le permite poder escuchar lo que hablan los *sikuris* ubicados enfrente. Por ende, la ronda genera una (...) *interconexión corporal y musical donde se teje la intersubjetividad* (Podhajcer, 2015:61). La ronda "le imprime" a la ejecución colectiva de la música múltiples significantes indexicales que, combinados con valores y discursos del mundo andino, provocan efectos concretos en los cuerpos. Las palabras de Nelson describen su estado corporal cuando ejecuta el *siku* en ronda durante un largo periodo de tiempo. Aclara que no le sucede siempre, pero en determinadas oportunidades su cuerpo empieza a vibrar hasta tener la sensación de estar levitando unos milímetros por arriba del suelo. El cuerpo de

Nelson se compromete emocionalmente durante la performance al punto de tener un “nudo” en la garganta y ganas de llorar. El factor emotivo habilita modos de subjetivar, determinadas relaciones intra-agrupación y permite la construcción de agencia de los *sikuris*. En este sentido me acerco a la posición de M. Rosaldo cuando dice: *“Los sentimientos no son sustancias a ser descubiertas en nuestra sangre sino prácticas socialmente organizadas por historias que nosotros actuamos así como contamos”* (1984: 91). La emoción “surge” en la performance; en tanto práctica y experiencia colectiva. La ejecución en ronda habilita modos de subjetivar que conectan a los sujetos con determinadas emociones asociadas a las ideas de “comunidad” y de “familia”.

La performance para Enrique implica una exigencia física y corporal de baile, canto y danza. Expresa el esfuerzo en términos de energía, la cual tiene diversas connotaciones: la energía física que requiere soplar y danzar y la que transmiten los compañeros al tocar, y que se potencia por la disposición en ronda. El canto y la ejecución colectiva contagian produciendo un mayor esfuerzo físico. El “estar uno al lado del otro” como dice, es lo que potencia valores como “dualidad” y “complementariedad”. Durante la performance, Enrique *siente* esos valores que los define en términos de “escuchar”. Las palabras de Podhajcer, sobre la relación cuerpo y ronda, permiten complejizar el análisis: *(...) el cuerpo no se enfrenta a un universo por explorar, sino que está enlazado al mundo. De manera que la performance musical permite que algunos sujetos se apropien de determinadas experiencias vinculadas con su historia (...)* (2015: 61). La “energía” que percibe Enrique se produce en y desde los cuerpos, a través de una intersubjetividad que es construida colectivamente. Esta subjetividad comunitaria que la ronda produce, conecta a Enrique con flujos de energía que lo ‘enlazan’ con objetos y experiencias personales. En este caso, la performance tiene el poder de conectar al sujeto con un pasado que evoca la relación de la caña con un entorno natural, con la madre tierra. Para ello, hace “presente” un mundo “pasado” que permite que estas realidades y la performance, se fundan en una misma corriente existencial (Citro, 2011a)

Performance y reflexividad

Las performances son prácticas donde se negocian sentidos y donde se producen relaciones de poder. Además, está orientada a una audiencia y en ese sentido expresa (como oculta) juicios de valor, imaginarios, símbolos y valores. Esta capacidad ha sido estudiada por Richard Bauman (2006), Víctor Turner (2002) y Richard Schechner (2000) como *reflexividad* y, en el caso de la performance, me permite dar cuenta cómo la ronda se vuelve constitutiva en la configuración política del grupo.

El concepto de reflexividad señala cómo en la performance, a través de los diferentes códigos (discurso, música, danza, canto y vestuario), se estructuran juicios de valor e imaginarios sobre la propia práctica *sikuri*. Es así que la performance permite objetivar muchas de las conductas que los sujetos realizan. Si bien lo que sucede en la ronda le permite a los sujetos poder pensarse como sujetos históricos, la reflexividad es el producto de la misma dinamicidad de la performance. En otras palabras, la intersubjetividad planteada en el apartado anterior es la que posibilita la reflexividad como proceso y práctica. La producción musical con sus jerarquías y roles establecidos produce y transforma, en última instancia, juicios de valor, opiniones y discursos sobre la práctica *sikuri*. Lo que los sujetos dicen, por ejemplo, durante sus presentaciones se afirma en la ronda. Por ende, la reflexividad es un proceso de introspección así como acción en movimiento; son cuerpos y subjetividades interrelacionadas. Así lo define Podhajcer: *“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 y nuevas pautas y estrategias para conservar su especificidad”* (2015:51).

Uno de los objetivos de la agrupación en la Fundación Che Pibe es difundir, a través de la música, las prácticas y saberes de los pueblos originarios. En las performances que realizaban con los niños (*Juchu Wayra*) o en las oportunidades en las que tocaron en la Fundación hacían uso de lenguajes verbales y no verbales (gestos corporales y comportamientos musicales) para producir identificaciones tendientes a que los chicos se empiecen a reconocer como descendientes de pueblos originarios²⁰⁴. La performance es productora de identidad, legitimando parámetros culturales que contradicen la hegemonía del Estado. Aquí el lenguaje es más que comunicación, es

²⁰⁴ Con respecto a los niños de la fundación y el trabajo que Arco Iris realiza, un *sikuri* se expresa: *“Los chicos van escuchando, de a poquito conocen las cosas, se van reconociendo porque la mayoría son de pueblos originarios, a pesar de que a sus papás les fue negados poder tener la herramienta cultural”*. <http://agassaganup.wordpress.com/tag/lanus/> (Consultado 15-01-16)

poder y sabiduría entendiendo por estos, el agenciamiento con saberes alternativos, o la posibilidad de establecer posicionamientos ideológicos a partir de la música. De esta manera, la ronda reviste un carácter ontológico (Turner 1988) y se vuelve herramienta política por la forma de socializar la música y el tipo de interacción que genera la ronda. Asimismo, la performance en el espacio público pone a disposición de la audiencia conocimientos, sonidos y saberes que permiten y contribuyen a la difusión y revalorización de la cultura de los pueblos originarios.

La performance configura la dimensión política de la agrupación porque es constitutiva de la identidad del grupo. La ronda tiene un valor ontológico porque modela y transforma el ser; inscribe conocimiento en el grupo y en los sujetos (y en sus cuerpos). Como vengo describiendo y analizando, el conocimiento que inscribe se relaciona con maneras de socialización planteadas por los *sikuris* como formas alternativas de relacionarse en la ciudad, teniendo un carácter no conflictivo, inclusivo y horizontal.

Este apartado demuestra, a través del concepto de reflexividad, que la performance es constitutiva de la identidad del grupo porque al ser movimiento, conjunto de acción y conciencia, logra que se establezcan juicios de valor (negociados y disputados), se interioricen gramáticas (reglas y normas que los *sikuris* utilizan en el funcionamiento del grupo) y se transmitan valores y saberes culturales (“tradicionales” y “alternativos”). En la performance, y a través de ella, los *sikuris* se conocen mejor a sí mismos porque pueden examinar sus propias conductas. Además, la ronda dispone a los sujetos a mantener una atención “especial” a través de una interacción “distinta” que permite establecer diálogos mediante discursos verbales y no verbales (corporales) que posibilitan conocer al otro en lo musical.

Evento musical: *Mathapi*

En este último apartado describo la performance desarrollada por los miembros de Arco Iris durante el *Mathapi Apthapi Tinku* (Mathapi) del año 2014, el encuentro más importante para las agrupaciones de CABA. La presentación en este encuentro implica la organización de la agrupación durante varios ensayos, en múltiples aspectos. Para desarrollar este apartado describo las características del *Mathapi* y utilizo el concepto de Performance Cultural (Singer, 1972).

El *Mathapi* es un encuentro que se organiza en la Ciudad de Buenos Aires en la primera quincena del mes de agosto, desde el año 2005 de forma ininterrumpida. El evento es organizado,

gestionado y financiado en su totalidad por las agrupaciones de *sikuris* que participan. A lo largo de los años, se ha realizado en distintos espacios públicos de CABA: Parque Avellaneda, Parque los Andes y en Parque Chacabuco. En cada edición del encuentro, el número de agrupaciones creció, volviéndose necesario una mayor organización. El evento comenzó con dos jornadas hasta llegar en los últimos años a realizarse durante tres días. No sólo tocan distintas agrupaciones sino que se han agregado charlas debate sobre la temática *sikuri*, presentación de documentales y libros, entre otras actividades (dependiendo de cada edición). El evento se organiza a lo largo del año, a través de distintas reuniones en las que participan miembros de las diferentes agrupaciones. Se ha establecido, en las últimas ediciones, que sólo pueden participar del evento las agrupaciones que asistan con regularidad a las diferentes reuniones de organización²⁰⁵. En las mismas se realizan actas que luego circulan por las redes sociales. El evento se organiza a través de la formación de comisiones que se encargan de múltiples tareas: Logística, sonido e iluminación, Higiene, Prensa y difusión, Programación, Feria, alojamiento y víveres, Tesorería y Formación. Cada comisión está formada por miembros de distintas agrupaciones. La organización del evento cuenta con distintas normas y reglamentos a cumplir. Cada agrupación que participa completa una ficha de inscripción con sus datos, breve reseña histórica, estilo musical que presenta y cantidad de integrantes. Las normas a cumplir se relacionan con el cumplimiento del horario de presentación, que la presentación no se exceda los 20 minutos, entre otras. Asimismo, los feriantes²⁰⁶ tienen un reglamento y hay distintas disposiciones internas para que el evento pueda realizarse sin mayores inconvenientes. La forma de financiar el *Mathapi* es a través de rifas que las agrupaciones tienen que vender y de la realización de peñas donde se recauda a través del cobro de una entrada y de la venta de bebidas y alimentos.

El *Mathapi* es un espacio de socialización para los diferentes miembros y representantes de las agrupaciones de CABA. A través de las diferentes reuniones, el campo *sikuri* porteño se va configurando en y a partir de la organización del evento. Las relaciones al interior del campo se van consolidando por los consensos y disputas²⁰⁷ que se dan al interior de la organización. A

²⁰⁵Una *sikuri* que participa de la organización me explicaba que durante el año son cinco o seis personas y cuando se aproxima la fecha del evento aparecen la mayoría de los representantes de las agrupaciones.

²⁰⁶ En el evento hay una serie de puestos destinados a la venta de artesanías, que se distribuyen para cada agrupación.

²⁰⁷ Las relaciones no son armónicas al interior del campo y las presentaciones durante el *Mathapi* también son instancias donde las agrupaciones se disputan la hegemonía del espacio público y del “saber andino” (Podhajcer, 2011b). En los primeros *Mathapis* se producían disputas en la grilla de presentación. El evento comienza al mediodía y cada agrupación tiene veinte minutos para tocar. Ciertas agrupaciones se disputaban los horarios centrales para ejecutar, donde hay más público presente. Producto de estas

medida que el evento fue creciendo y mayor cantidad de agrupaciones participaban, las diferentes reuniones para preparar el evento abarcaban temas y problemáticas que excedían al evento mismo. Esta situación es el producto de diferencias ideológicas entre las agrupaciones y visiones distintas sobre los objetivos y funciones de un grupo de *sikuris*. En las reuniones para organizar el *Mathapi* del año 2014 había interés de que se forme un espacio inter-sikuri con múltiples objetivos:

“(...) que tengamos una agenda anual de todos los eventos de las diferentes bandas, de los eventos en que se pueden sumar todas las bandas, se propone como muy importante, difundir todos los acontecimientos de las comunidades originarias, reflatar el calendario de eventos para los sikuris, es decir este espacio inter-sikuri debe funcionar todo el año ya que hay infinidad de situaciones que nos atraviesan, además de lo antes expuesto, hay eventos de formación, congresos etc. Por lo cual debemos intensificar la comunicación inter-sikuris.”²⁰⁸

En el año 2014, Matías era el que mayor presencia tenía en las diferentes reuniones del *Mathapi*. También han asistido Enrique, Noemí, Paris y otros miembros. Durante los ensayos, Matías u otro *sikuri* contaba lo charlado en la reunión, la agrupación debatía y proponía distintas posiciones que luego se llevaban a la próxima reunión. Las reuniones del *Mathapi* se realizan en distintos lugares, alternando entre los espacios de ensayo de las agrupaciones. Este ha sido el caso de Arco Iris, que ha cedido su lugar de ensayo para distintas reuniones. Durante el año 2014, Arco iris se hizo cargo de la comisión de Formación para visibilizar distintas problemáticas relacionadas con los pueblos originarios. En la primera jornada (viernes), que consistió en el *apthapi*, la recepción y bienvenida a los grupos de las distintas provincias del país y del exterior, proyectaron un documental. Luego, para las jornadas del sábado y domingo realizaron un material de difusión (tríptico) con información sobre el Malón de la Paz²⁰⁹, el cual era repartido entre las agrupaciones y el público presente. Asimismo, Arco Iris realizó una exposición de fotos e información sobre el Malón de la Paz, la Masacre de Rincón Bomba²¹⁰, los desalojos y represión que sufren distintas comunidades y las empresas multinacionales que contaminan y destruyen el medio ambiente (en

tensiones, en las últimas ediciones, los horarios de presentación se sortean durante las dos jornadas en las que se presentan las agrupaciones.

²⁰⁸ Información obtenida del Acta de la 4ª reunión de *sikuris* pro 10º *Mathapi*, realizada el 29 de junio de 2014.

²⁰⁹ El Malón de la Paz fue un grupo de 174 Kollas que realizó una travesía de 2000 kilómetros hasta llegar a Buenos Aires para reclamarle al gobierno de Perón mejores condiciones laborales, que no usurpen sus tierras, entre otros pedidos. Recibidos por el presidente con promesas de cambios, los maloneros fueron reprimidos y obligados a subir a un tren rumbo al NOA. (Información obtenida del tríptico). Es para destacar que en Parque Los Andes hay una escultura y placa que conmemora aquellos sucesos.

²¹⁰ Entre el 10 de octubre y el 5 de noviembre de 1947 la gendarmería nacional masacró a más de mil pilagás en el paraje Rincón Bomba cerca de la población de Las Lomitas actual provincia de Formosa (Información obtenida de la muestra realizada).

este caso, Chevron²¹¹ y Monsanto). Miembros como Enrique²¹² ayudaron a gestionar los permisos con las autoridades del gobierno de la ciudad para que el evento se pueda realizar, mientras que Paris estuvo a cargo de los equipos de sonido durante las tres jornadas. La organización del Mathapi pone en movimiento a todos los integrantes de Arco Iris y en este caso, haciéndose cargo de la comisión de formación, se legitima frente a las demás grupos como una agrupación con un compromiso con temáticas sociales y políticas, que exceden la ejecución musical. Arco Iris configura su identidad dentro del campo *sikuri* porteño visibilizando y denunciando las problemáticas que atraviesan las poblaciones originarias.

Con respecto a la performance musical, Arco Iris y las demás agrupaciones preparan sus mejores melodías, presentan nuevos repertorios y estilos musicales y estrenan temas propios al igual que trajes y danzas. Es una ocasión, para presentar un espectáculo a sus pares y curiosos, razón por la cual despliegan diferentes estrategias para disputar un capital simbólico intra e inter-*sikuri*, de prestigio y honor. En este caso, Arco Iris ensayó un repertorio musical especial para la ocasión durante más de un mes. Además, acompañó la ejecución musical con movimientos coreográficos. Durante los ensayos se exigía a los músicos compromiso, que practiquen en sus casas y que no falten. El día de la performance musical no se redujo al momento de tocar sino que implicó una jornada para “compartir” y “trabajar”. La mayoría de los *sikuris* se juntó varias horas antes para armar la exposición de fotos, cuidar el puesto de la feria²¹³ y cada uno de los integrantes llevó alimentos y bebidas para compartir.

Analizo la presentación de los Arco Iris a través del concepto de performance cultural creado por Milton Singer en 1972 para examinar las representaciones públicas en la India. Las mismas podían abarcar espectáculo, ritual, ceremonia, teatro, música y se caracterizaban por ser actividades programadas en un espacio y con un tiempo determinado, en el que uno o varios actores actuaban para la audiencia. A través de los aportes de Bauman (2006) y Bauman y Stoeltje (1988) examinaré las características de la performance cultural.

El evento se desarrolló en un playón rectangular ubicado en el fondo del parque, lindero a uno de los paredones perimetrales del Cementerio de la Chacharita. En el centro del playón estaba

²¹¹ Chevron es una compañía petrolera estadounidense acusada por distintos movimientos ambientalistas de contaminar el medio ambiente, mediante la técnica conocida como *fracking* (fractura hidráulica de la tierra para obtener gas y petróleo no convencional) (Idem).

²¹² Enrique posee “contactos” en el área de Derechos Humanos del gobierno de municipal de CABA.

²¹³ Arco iris tenía a su cargo un puesto donde había diferentes libros a la venta, principalmente de Fausto Reynaga.

dibujada en el piso, una *chakana*. Las agrupaciones hacían su entrada por un arco construido para la ocasión colocado a un costado (decorado con plantas, *whipalas* y motivos andinos). En fila, cruzaban el arco y se dirigían hacia la *chakana* ubicándose en círculo alrededor de ella. En el centro de la *chakana*, estaba ubicado un pequeño recipiente con brasas despidiendo humo, junto a diferentes ofrendas como hojas de coca y bebidas alcohólicas. Alrededor del playón estaban ubicados los puestos de la feria. La gente circulaba entre los puestos y el playón, evitando pasar por encima de la *chakana*. El público en general y miembros de distintas agrupaciones también estaban en los espacios verdes que bordean el playón. La performance cultural siempre se desarrolla dentro de un espacio definido simbólicamente y materialmente (Bauman, 2006). Los *sikuris* pueden tocar en un escenario distante de la audiencia o sin escenario, donde la distancia con el público es mínima. El límite espacial de la performance *sikuri* también está dado por la ronda; sólo forman parte de ella quienes ejecutan un instrumento. Durante las presentaciones, el público se ubica alrededor de la ronda, baila y se mueve pero siempre por fuera del círculo. Es interesante destacar que en este caso el espacio de ejecución musical es un espacio *sagrado* marcado con una *chakana*, donde se realizan ofrendas. La *chakana* forma parte de la cosmología andina y tiene distintas significaciones para los *sikuris*. El espacio para las presentaciones está delimitado: existe un lugar de entrada, el espacio de ejecución musical y el de retiro.

Arco Iris se presentó el sábado 16 de agosto en el bloque B²¹⁴. A medida que se aproximaba la hora de la presentación, los integrantes se iban juntando a un costado del playón detrás del puesto que estaba a su cargo (allí ponían sus bolsos y objetos). Las mujeres se empezaron a cambiar poniéndose polleras de colores, camisolas blancas y realizándose trenzas. Los hombres estaban vestidos con camisolas blancas, pantalones y *jeans* oscuros. También se repartieron sombreros y serpentinas de todos colores (algunos se las ubicaban alrededor del cuello y otros las guardaban para tirar en el momento de la presentación). Estos elementos son los que Bauman y Stoeltje (1988) denominan códigos visuales permitiendo captar la atención de la audiencia. Las polleras con los colores de la *Whipala* y las serpentinas que se usan en los carnavales a lo largo del corredor andino, son vehículos que codifican información y por ende evocan múltiples respuestas.

²¹⁴ El cronograma de las presentaciones de los dos días, en la edición 2014, estuvo dividido en tres bloques (A, B y C). Arco Iris tocó en el bloque B, de 15:20 a 18:20 hs.

Mientras los integrantes se cambiaban, un *sikuri* acomodó en el piso, sobre un aguayo²¹⁵, las tropas que se iban a utilizar. Además, desplegaron bebidas y alimentos (frutas, sándwiches, empanadas, etc.) que los distintos integrantes trajeron para compartir. Un integrante ofrecía hojas de coca y con un pedazo de Palo Santo²¹⁶ prendido, esparcía el humo entre los integrantes. El palo santo no se apagaba por ende, comentaba: “el abuelo no se quiere ir”. El grupo no repasó los temas, aunque algunos *sikuris* ensayaron brevemente una parte de una de las melodías.

Estas performances públicas son temporalmente limitadas, con un inicio y un final. Por ende, había un cronograma de actividades a seguir, que las distintas agrupaciones tenían que respetar. Si un grupo llegaba tarde podía perder el momento de ejecución. En este sentido, como en toda performance, hay una utilización y planificación estructurada del tiempo. Cuando una agrupación estaba tocando alrededor de la *chakana*, la próxima ya se ubicaba detrás del arco dispuesta a salir cuando se lo indicaran, bajo la modalidad de topamiento²¹⁷.

Cuando estábamos próximos a tocar nos ubicamos detrás del arco. Nos dispusimos en dos filas una de *arca* y otra de *ira*; éramos alrededor de 24 *sikuris*. El guía (a cargo del bombo) y los referentes, daban las últimas indicaciones al grupo. Cuando nos indicaron, atravesamos el arco ejecutando nuestras cañas y nos pusimos en ronda alrededor de la *chakana*. En uno de los temas, ingresó al centro de la ronda un músico que ejecutó el redoblante. Esta es una elección cuidadosamente programada debido a que el momento mismo de la ejecución es planificada. Previamente, en los ensayos se define el tema con el que se inicia la presentación y entra la agrupación, el instante en el que un músico pronuncia un breve discurso, el momento de salida, y la última melodía, en caso de que la audiencia lo requiera.

Bauman y Stoeltje (1988) señalan que el tiempo toma una dimensión particular porque visiones del pasado, presente y futuro se combinan de múltiples maneras. Durante el lapso que dura la performance cada *sikuri* experimenta física y emocionalmente cosas diferentes. Las experiencias vividas en la performance se construyen a partir de “(...) *la tradición, lo conocido y la relación*

²¹⁵ Es una tela de múltiples colores y diseños usada en los Andes Centrales con distintos usos, tradicionalmente se la usaba como tela para cargar diferentes elementos. En la actualidad tiene diferentes usos estéticos y decorativos.

²¹⁶ El Palo Santo o *Bursera graveolens*, es una especie de la familia de las Burseraceae, que crece en bosques secos en gran parte de América tropical de la costa pacífica de Sudamérica. Son árboles, que alcanzan un tamaño de 4–10 m de alto, corteza lisa, gris, no exfoliante. Diversos pueblos de América del Sur utilizan el humo y el aceite del árbol con distintos usos y fines. Fuente: Wikipedia.

²¹⁷ Se define como la situación en la que dos o más grupos ejecutan sus melodías en forma simultánea. Durante el *Mathapi*, cuando un grupo promedia la ejecución de su último tema comienza a ejecutar la agrupación que sigue mientras que la primera lentamente empieza a retirarse. Durante unos minutos se superponen las melodías de ambas agrupaciones.

familiar del presente y el pasado; sin embargo, lo nuevo y diferente debe ser integrado para asegurar la fascinación y excitación” (Bauman y Stoeltje, 1988:7). El tiempo en el que se extiende la performance, veinte minutos, genera estados reflexivos sobre la práctica *sikuri* y los objetivos de la agrupación, así como para consolidar los lazos entre los integrantes de la comunidad. Es para destacar que en la performance participaron miembros que no asisten con regularidad a los ensayos y que tocan en otras agrupaciones. Luego del último tema, la agrupación se retiró de la *chakana* concluyendo la melodía a un costado del playón. Al finalizar, los músicos se saludaron y abrazaron entre todos. Había *sikuris* emocionados hasta las lágrimas. Los cambios en los estados emocionales de los integrantes son una característica de las performances culturales. Según Bauman y Stoeltje (1988), este tipo de actuaciones cautiva y mistifica porque generan un cambio en el marco de percepción semiótica de la vida cotidiana. Lo que sucede en la performance difiere a la realidad mundana ya que la ronda combina experiencia e ideología con una acción simbólica de relevancia para el campo *sikuri* porteño. Por ende, músicos y público en general participan de una actuación que intensifica la experiencia y el disfrute de todos.

La performance cultural vuelca en imágenes, símbolos y acciones las ideas de las personas sobre determinadas realidades. En este sentido, la actuación de Arco Iris y de las demás agrupaciones es un tipo de discurso primario, desplegando gramáticas que los *sikuris* interiorizan y que el público general conoce (Bauman, 2006). Es así que la presentación de Arco Iris se transforma en instrumento reflexivo de expresión cultural. Luego de la presentación en el *Mathapi*, los integrantes intercambiaron opiniones y sensaciones sobre el encuentro. Muchos destacaban la alegría y la buena presentación, otros señalaban que estos eventos se transforman en instancias de aprendizaje. Estos aprendizajes se relacionan con la vivencia de muchas de las categorías aquí analizadas y con la posibilidad de vivenciar aquellos valores promulgados en ensayos y conversaciones. También tienen la oportunidad concreta de trabajar en forma conjunta, “descubriéndose” desde otras dimensiones. Con respecto a las sensaciones luego de tocar en el *Mahtapi*, un *sikuri* expresaba:

“De alguna manera muy dentro mío sentí algo diferente en esta actividad y me llenó de alegría y aprendizaje. Ver los apthapis comunarios que realizaba cada grupo por su parte, ver la ropa y el desplazamiento de cañas, bombos, alegrías, ritmos, sonidos, bailes, esfuerzo trabajo y más (...) me llena de alegría el compromiso y labor que realizó el grupo para esta actividad que es de todos y creo que nuestra por cada lado. Todos nos complementamos, el documental, el apthapi, y una alegría ver los frutos del trabajo comunitario grupal y familiar como lo somos como es Arco Iris. Aprendí algo más, y veo que la muestra y difusión del Malón de La Paz ya estará rodando por algún colegio y /o lugar para difundir”.

Conclusiones

En la investigación procuré indagar y profundizar acerca de la construcción política de la Comunidad *Sikuris* del Arco Iris, con el objetivo de reflexionar acerca de la conformación de su identidad, vinculada con prácticas y saberes “andinos” presentes en la Ciudad de Buenos Aires. Me propuse problematizar estos aspectos por fuera de los espacios institucionales “clásicos”, como el sindicato, la fábrica o el partido político. Los trabajos académicos que investigan estos espacios, dependiendo la temática, examinan las representaciones de los sujetos acerca de “lo estatal” o “lo político”, el tipo de relaciones que mantienen con el Estado y sus agentes, las prácticas que realizan, las formas de organización y los mecanismos de participación. Además, indagan en las trayectorias de los referentes, en la construcción histórica de los distintos espacios y en los vínculos entre organismos estatales y organizaciones sociales y políticas, entre otras. Si bien la presente investigación indagó en estos aspectos, su relevancia radica en dar cuenta de su vínculo con un tipo de expresión artística que combina músicas, danzas y discursos.

Los integrantes de Arco Iris, y de otras agrupaciones de CABA, se configuran como sujetos políticos en y a través de la performance *sikuri*. La ronda es constitutiva de la identidad del grupo porque define la estructura y jerarquía musical de la agrupación. Además, la ronda es un signo que permite establecer “relaciones de semejanza” entre valores como “dualidad” o “reciprocidad” y la posibilidad de conocer al otro a partir de lo musical. La práctica musical se transforma en un icono de lo comunitario donde, a partir de la construcción colectiva de la música, se producen intersubjetividades ancladas en la “utopía andina” (Podhajcer, 2015). Como remarca Citro para el caso de los jóvenes de poblaciones originarias del Chaco Argentino, la música constituye “(...) un recurso cultural polifacético que les ha permitido recrear y legitimar para sí un rol específico en el ámbito socio-comunitario y, en los últimos años, proyectarse en el contexto más amplio de sus relaciones interculturales” (2005: 339). La investigación de esta expresión estético-artística musical fue central para entender cómo los porteños, bonaerenses y migrantes realizan y entienden la práctica política.

El análisis de las prácticas musicales permitió comprender las correlaciones históricas que conformaron el campo *sikuri*, así como las coyunturas y conflictos actuales que lo atraviesan y le dan forma. Ejemplo de ello, es la descripción de temas musicales surgidos al interior del campo *sikuri* porteño. El tema musical “Cinco Siglos” que se populariza en la manifestación del 12 de

octubre de 1992, o durante el primer acampe qom en CABA, en el año 2011, en donde los *sikuris* ejecutaban melodías del “repertorio popular andino” con letras adaptadas para la ocasión; algunas se siguen utilizando en la actualidad. Por último, el abordaje de las prácticas musicales consistió en el análisis y descripción de las distintas variedades de *siku* y de los estilos que se ejecutan, de las narrativas sobre la definición de *sikuri* y los sentidos que los sujetos despliegan en la relación entre cosmología andina y performance musical.

La hipótesis planteada en la introducción, daba cuenta de la existencia de un vínculo, específico de CABA, entre la práctica musical *sikuri*, la “lucha” y la política. Así, a partir de los relatos de los miembros de Arco Iris y de otras personas que pertenecen al campo *sikuri*, arribé a comprender las correlaciones entre los discursos indigenistas, los posicionamientos étnicos sobre el rol del Estado y las formas de participación en el espacio público por parte de los primeros *sikuris* y conjuntos en CABA. Por otro lado, la descripción analítica de los flujos migratorios, me permitió reconstruir el campo *sikuri* respecto de los vínculos de las agrupaciones con sus lugares de origen, con los estilos y los géneros musicales que abordan y, finalmente, con los lugares de ensayo y espacios públicos de CABA donde realizan encuentros y ceremonias. Esta descripción me condujo a indagar acerca de las trayectorias personales de los referentes de Arco Iris, lo que posibilitó la construcción - dentro del campo *sikuri*-, de los antecedentes político-culturales. En efecto, hemos analizado cómo estos últimos nos permitieron rastrear las conexiones entre migrantes, porteños y bonaerenses en la conformación de organizaciones indigenistas (como AIRA y el Centro *Kolla*), así como el surgimiento de los primeros talleres de enseñanza-aprendizaje de instrumentos andinos por los grupos *Mitimaes* y *Ollantay*. Se formaron espacios de encuentro, de aprendizaje y socialización, que, con avances y retrocesos, fueron dando forma al mundo intercultural porteño.

El vínculo entre los *sikuris* y la “lucha” política se pone en evidencia durante el quinto centenario del Genocidio Americano. Para ello, analicé las narrativas de algunos sujetos que estuvieron en la organización de la “Comisión por el no festejo del V centenario de la conquista de América” así como las notas de los principales periódicos, con el propósito de examinar el tipo de cobertura que se había realizado sobre aquel evento, en contraste con los festejos oficiales. El 12 de octubre de 1992 significó un momento decisivo para la visibilización de los *sikuris* en el espacio público de la CABA, dado que se produjo un gran acto de reivindicación colectiva que, en el

presente, es evocado como el inicio de los *sikuris* en Buenos Aires. Según el relato vívido de sus participantes, el evento facilitó la organización de los *sikuris* en un cuerpo colectivo (aunque incipiente y heterogéneo) con los mismos objetivos y reclamos. El mismo implicó la necesidad de consensuar un repertorio musical (cuando se crea “Cinco Siglos”) para ejecutar públicamente, crear material de difusión y desarrollar ensayos intergrupales. Asimismo, la “comisión por el no festejo” profundizó los contactos entre los *sikuris* y distintas agrupaciones indigenistas y movimientos que apoyaban los reclamos y derechos de los pueblos originarios. En efecto, hemos dado cuenta de qué manera el “12 de octubre” de 1992 fue el antecedente para visibilizar y legitimar otras alteridades, en particular la del *indio* como sujeto político en la ciudad.

La agrupación Arco Iris, retomando a Mouffe (2011), proporciona a sus integrantes, sean porteños o migrantes, una identidad colectiva que da sentido a sus experiencias cotidianas. Interpretan en y a través de la agrupación, música, saberes y formas de socialización y organización propias del mundo andino en la ciudad de Buenos Aires. Esto fue planteado a partir del análisis de las narrativas sobre el concepto de “comunidad” y las prácticas implicadas, así como en las acciones y sentidos en torno al concepto de familia. Estos elementos se interrelacionan con la fundamentación conceptual del origen del grupo, cuando se constituyen como comunidad en el medio urbano, y a partir de lo cual se definen como una “alternativa” a los patrones hegemónicos de las grandes ciudades. Esta “alternativa” se construye en los imaginarios y prácticas provenientes de los Andes Centrales, en donde también he observado la configuración de una etnicidad característica de CABA. El *otro* aborígen que se desarrolla en la ciudad y con el que Arco Iris se identifica, es central en la configuración política porque se produce en y a través de símbolos que transmiten valores y expresan filosofías contrarias a la hegemonía del Estado. La agrupación se construye como un grupo politizado por fuera de las prácticas estatales, cercana a distintas organizaciones sociales e indigenistas. Esta distancia con el Estado, fue comprobada a través del lugar que eligieron para realizar sus ensayos, de las formas en que el grupo se organiza y financia, y de las narrativas de los músicos y referentes en torno a la cuestión indígena.

A lo largo de estas páginas, comprobé que la configuración política trasciende los ensayos y las presentaciones, alcanzando otras esferas de la vida de los *sikuris*. Por un lado, he destacado cómo la subjetividad y la agencia de los sujetos es interpelada y transformada en y por la agrupación. Arco Iris les brinda a los migrantes un marco para la acción social, dado que construye canales de

comunicación y redes de contención. En el caso de los porteños, la comunidad permite encauzar búsquedas personales que se relacionan con formas alternativas de socialización, de organización y de interacción con el entorno urbano. Por el otro lado, he remarcado cómo algunos *sikuris* han transformado su cotidianeidad a partir del ingreso a la comunidad, ampliando su red de “hermanos”. La “transformación” de porteños y bonaerenses, se vuelve explícita a través de diferentes marcas en el cuerpo. Es decir, varios miembros de Arco Iris se han tatuado diferentes motivos relacionados con la cultura y cosmovisión de los Andes Centrales (*chakana*, *siku*, entre otros). La inscripción ontológica se materializa en el cuerpo a través de diferentes símbolos que visibilizan la posición identitaria de los sujetos. En este sentido, el cuerpo es “*una forma particular de experimentar la posición en el espacio social*” (Bourdieu, 1986:184). Vale mencionar que durante el trabajo de campo y en el proceso posterior de escritura, fui relacionándome con migrantes y militantes indigenistas, interiorizándome de prácticas y saberes andinos y ampliando mis conocimientos sobre el *siku* y sus estilos y géneros musicales. Esta tesis transformó mi propia subjetividad, materializándose en mi cuerpo a través de un tatuaje relacionado con la cultura de los Andes Centrales. Si bien no me detuve en este aspecto, puede ser motivo de futuras investigaciones.

Planteado este panorama, me propuse resaltar aspectos de la práctica política que trasciendan los espacios musicales, como ser aquellos pertenecientes a la “vida privada” de los *sikuris*. Para ello, examiné el vínculo entre maneras tradicionales de “organización andina” y los espacios familiares evidenciado en la organización de eventos y en la realización de ceremonias en los ámbitos privados del hogar. La relación entre “lo político” y “lo cotidiano”, fue señalada a través de la construcción de procesos identitarios donde los sujetos interiorizaban prácticas, saberes y valores (de los Andes Centrales en particular y de los pueblos originarios en general). El primer paso para configurarse como sujetos políticos es “vivenciar” e interiorizar saberes y valores para luego, “denunciar, reivindicar y luchar”. Así, deduje que la política implica un proceso de identificación que deriva en la toma y defensa de un posicionamiento político-cultural.

La configuración política de la agrupación se produce en el trabajo de difusión cultural que realizan los integrantes de Arco Iris. El mismo abarca las performances musicales donde a través de la música, el vestuario, los bailes y el discurso, informan sobre la cultura de los Andes Centrales, denuncian diferentes problemáticas relacionadas con las poblaciones originarias y, en términos

generales, ayudan al proceso de visibilización de este grupo social. Ejemplo de ello es su participación en la comisión de formación del Mathapi del año 2014 y el trabajo con la Fundación Che Pibe. Estas acciones, son posibles gracias a los contactos que los miembros de Arco Iris poseen con múltiples organismos y organizaciones sociales. La agrupación se relaciona con el MTE y la Fundación Che Pibe, con los grupos y organizaciones que forman parte del corralón y con agrupaciones indigenistas (miembros de Arco Iris participan de las mismas). Asimismo, algunos integrantes participan de otras agrupaciones de *sikuris* ampliando las redes de vínculos y contención. Los contactos con estos grupos son variados y responden a las trayectorias personales de los referentes, a los objetivos y posicionamientos político-culturales de los miembros de Arco Iris y a determinadas coyunturas.

Demostre la compleja sumatoria de prácticas y sentidos, provenientes de los lugares más disimiles, que intervienen en la politización de los *sikuris*. La agrupación combina elementos provenientes del sistema político moderno como la asamblea, la votación, los puestos con renovación anual y la participación en marchas asociadas con la historia política y social reciente de la Argentina, con formas de acción y pensamiento relacionadas con los pueblos originarios: conmemoraciones y festejos, valores como “dualidad” y “complementariedad”, relaciones recíprocas intra e intersikuris y ceremonias.

Señalé la centralidad de la performance musical para la comprensión de la dimensión política de la agrupación. Citro, Aschieri y Mennelli describen que “(...) muchas de las expresiones afro y amerindias, se centran en prácticas de interacción corporal grupal que otorgan un papel relevante a la improvisación o la expresión de la emoción, y sus movimientos se asocian con la energía, descarga y liberación. Estas significaciones posibilitan que estas prácticas se integren estratégicamente a las luchas político-identitarias de grupos marginalizados, o sean reapropiados por aquellos que buscan alternativas político-ideológicas al individualismo capitalista, a la manera de utopías liberadoras e igualitarias” (2011b: 123). Las palabras de las autoras complejizan la dimensión política de la agrupación, al poner el acento en cómo la performance habilita modos intersubjetivos de interacción basados en un imaginario donde se combinan elementos etnicizados en y desde CABA, con visiones que definen a Arco Iris como una “forma distinta de estar en el mundo”. Las significaciones producidas en la ronda, que dependen de la combinación y negociación de los elementos formales, de la estructura y la estética musical, permiten que los

sikuris construyan sus posicionamientos identitarios e ideológico-políticos. La problematización de la performance residió en el estudio de los momentos de ensayo donde el proceso de enseñanza y aprendizaje es central y luego, a través de la descripción del Mathapi, analicé la actuación de la agrupación como *performance cultural*. La ronda me permitió observar la tensión entre la estructura y la *communitas*. Es decir, reflexioné sobre discursos y acciones de comunitarismo, relaciones horizontales e inclusivas y también, las jerarquías, los roles y las relaciones de poder al interior de la ronda. Destaqué cómo la performance habilita modos reflexivos de socialización, a partir de la interiorización de gramáticas, la objetivación de conductas y la transferencia de sentidos, lo cual le permite a los *sikuris* ser críticos de sus propias acciones. En la performance y a través de ella, los *sikuris* se conocen mejor a sí mismos.

En síntesis, esta investigación propuso un caso de estudio novedoso o poco explorado hasta el momento en la antropología política. Esta tesis demuestra que el entrecruzamiento de actividades sociales no niega la especificidad de lo político sino que permite entender la pluralidad de significaciones que los sujetos le atribuyen al concepto de política. Por otro lado, se trata de un aporte a los estudios sobre prácticas culturales urbanas, en donde he observado un tipo de práctica musical dinámica y en plena vigencia, dentro del espacio público de CABA. Finalmente, sostengo que esta tesis manifiesta los distintos modos de “hacer política”, entre los cuales las agrupaciones de música tradicional en CABA adquieren una especificidad con respecto a otros de la ciudad y de otras ciudades de los Andes Centrales. Seguramente, podrá ser un punto de comparación para investigadores de otras latitudes.

Queda pendiente profundizar aspectos musicológicos y cosmológicos que la agrupación utiliza y pregona, ampliar el análisis sobre la producción de ciertas ceremonias del calendario andino, y complejizar las trayectorias migrantes de otros integrantes. Para la problematización de las configuraciones en torno a lo político se entretajan múltiples aspectos que son difíciles de abarcar en su totalidad siendo uno de ellos el *género*, como productor de tensiones, negociaciones y disputas.

Bibliografía:

Alberti, Giorgio y Enrique Mayer

1974 "Reciprocidad Andina: ayer y hoy". Alberti, Giorgio y Enrique Mayer (comp.). En: *Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos*. Perú: IEP ediciones, Pp.13-33.

Alucin, Silvia Vanesa y Gabriela González Zilli

2013 "La mirada etnográfica sobre lo político: algunas consideraciones teórico-metodológicas". En: *Pensar. Epistemología y Ciencias Sociales*, Rosario: Editorial Acceso Libre, N° 8, ISSN N°: 1852-4702.

Anderson, Benedict

1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Balbi, Fernando Alberto y Mauricio Boivin

2008 "La perspectiva etnográfica en los estudios sobre política, Estado y gobierno". En: *Cuadernos de Antropología Social*, Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, N° 27. Pp. 7-17, ISSN: 0327-3776.

Barragán, Fernando

2003 *La ejecución y enseñanza de los instrumentos étnicos como recuperación de la identidad*. Buenos Aires: CAMU.

Barragán, Fernando

2005 *Sikuris urbanos, adaptación de una complementariedad en la ciudad (sondeo y seguimiento)*, mimeo.

Barragán, Fernando y Pablo Mardones

2015 *Che Sikuri*. Buenos Aires, mimeo.

Bauman, Richard y Beverly Stoelje

1988 "The Semiotics of Folklore Performance". Sebeok, Thomas y Jean, Umiker-Sebeok (Eds.). En: *The Semiotic Web*, Berlín- Nueva York-Amsterdam, Mouton de Gruyter.

Bauman, Richard

2006 *Serie de Folklore. Actuación (Performance)*. Benedetti, Cecilia y Carolina Crespo (trad.). Fernández, A. Stella (rev.). Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Benencia Roberto

2011 "Participación de los inmigrantes bolivianos en espacios específicos de la producción hortícola en la Argentina". En: *Política y Sociedad*, Madrid: Universidad Complutense, Vol. 49, Nº 1, Pp. 163-178, ISSN 1130-8001.

Blache, Martha

1991 "Folklore y nacionalismo en la Argentina. Su vinculación de origen y su desvinculación actual". En: *Runa. Archivos para las Ciencias del Hombre*, Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Vol. 20, Nº2, Pp. 69-89. ISSN 0325-1217.

Bolaños, César

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

1986 "Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo". Wright Mills, C. et al. (comp.). En: *Materiales de sociología crítica*. Madrid: Ed. La piqueta, Pp. 183-194.

Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant

1995 "La lógica de los campos". En: *Respuestas por una antropología reflexiva*, México: Grijalbo, Pp. 63-99.

Briones, Claudia

1998 *La Alteridad del "Cuarto Mundo": una deconstrucción antropológica de la diferencia*. Serie Antropológica. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Campbell, León

1990 "Ideología y faccionalismo durante la gran rebelión". Stern, Steve (Comp.). En: *Resistencia, rebelión y conciencia campesina en los Andes. Siglo XVIII al XX*. Lima: IEP, Pp. 118-140.

Canedo, Walter

1996 "Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos." Baumann, Max P. (Ed.). En: *Cosmología y música en los Andes*, Madrid: Iberoamericana, International Institute for Traditional Music, Pp. 67-83.

Canelo, Brenda

2006 "Migrantes del área andina central y Estado porteño ante usos y representaciones étnicamente marcados de espacios públicos. Ciudad de Buenos Aires, Argentina", *Informe final del concurso: Migraciones y modelos de desarrollo en América Latina y el Caribe*, Buenos Aires: CLACSO.

Canevaro, Santiago

2008 "Migración, crisis y permanencia de la migración peruana en Buenos Aires. Trayectorias laborales e identidades sociales de mujeres en el servicio doméstico", ponencia presentada en el *IX Congreso Argentino de Antropología Social*, Posadas, Universidad Nacional de Misiones, 5 al 8 de agosto.

Cerrutti, Marcela

2005 "La migración peruana a la Ciudad de Buenos Aires: su evolución y características. Población de Buenos Aires". En: *Revista semestral de datos y estudios demográficos*, Buenos Aires: Dirección General de Estadística y Censos, Vol. 2, Nº 2, Pp. 7-28. ISSN: 1668-5458

Citro, Silvia

1999 "La multiplicidad de la práctica etnográfica: Reflexiones en torno a una experiencia de campo en comunidades Toba". En: *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Vol. 18, Pp. 91-107. ISSN 0570-8346.

Citro, Silvia

2005 "Ritual y espectáculo en la música indígena: El caso de los jóvenes toba del Chaco argentino". En: *Latin American Music Review*, Texas: University of Texas Press, Vol. 26, Nº 2, Pp. 318-346. ISSN: 0163-0350.

Citro, Silvia

2011a. "La eficacia ritual de las performances en y desde los cuerpos". En: *ILH*, Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catarina, Vol. 13, Nº 1, Pp. 61-93. ISSN 2175-8034.

Citro, Silvia, Patricia Aschieri y Yanina Mennelli

2011b. "El multiculturalismo en los cuerpos y las paradojas de la desigualdad poscolonial". En: *Boletín de Antropología*, Medellín: Universidad de Antioquia, Vol. 25, Nº 42, Pp. 102-128. ISSN: 0120-2510.

Cooley, Timothy J.

1997 "Casting Shadows in the Field: An Introduction". En: *Shadows in the Field*, New York: Oxford University Press, Pp. 3-19.

De Jager, Juan E.

2009 *Sikus bipolares y dualismo andino, ¿dos caras de la misma moneda?*, Buenos Aires: FFyL-UBA, mimeo.

De la Cadena, Marisol

2008 "La producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿De una antropología andinista a la interculturalidad?". Degregori, Carlos Iván y Pablo Sandoval (Ed.). En: *Saberes Periféricos. Ensayos sobre la antropología en América Latina*, Lima: IEP-IFEA, Pp. 107-152.

Florencio Caero, M.

2000 “Tradición” y “Modernidad” en la música “andina”. En: Serie etnomusicología boliviana, La Paz: *Boletín del INIAN-MUSEO*. Instituto de Investigaciones Antropológicas/Museo Arqueológico-UMSS, mimeo.

García Canclini, Néstor

2004 *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

García, Miguel

2007 “Los oídos del antropólogo. La música pilagá en las narrativas de Enrique Palavecino y Alfred Métraux”. En: *Runa. Archivos para las Ciencias del Hombre*, Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Vol. 27, Pp. 49-68. ISSN: 0325-1217.

Gavazzo, Natalia

2004 “Identidad boliviana en Buenos Aires: las políticas de integración cultural”. En: *Theomai*, Buenos Aires: Red Internacional de Estudios sobre Sociedad, Naturaleza y Desarrollo, Nº. 9. Pp. 25. ISSN: 1666-2830.

Gavazzo, Natalia

2014 “La nación en la región: Las migraciones hacia la Argentina en el contexto sudamericano. Un enfoque antropológico y desde los derechos humanos”. En: *Derechos Humanos y Políticas Públicas. Manual*, Barcelona: Red de Derechos Humanos y Educación Superior, Universitat Pompeu Fabra, Pp. 309-342.

Gledhill, John

2000 *El poder y sus disfraces. Perspectivas antropológicas de la política*, Barcelona: Bellaterra.

Grimson, Alejandro

1999 *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires*, Buenos Aires: Eudeba.

Grimson, Alejandro

2006 “Nuevas xenofobias, nuevas políticas étnicas en la Argentina”. Grimson, Alejandro y Elizabeth Jelin (Comp.). En: *Migraciones regionales hacia la Argentina. Diferencia, desigualdad y derechos*, Buenos Aires: Editorial Prometeo, Pp. 69-97.

Guber, Rosana

1991 *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la Antropología Posmoderna*, Buenos Aires: Legasa.

Ingold, Tim

2012 *Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía*, conferencia pronunciada en la Universidad Nacional de General San Martín, Buenos Aires, 25 de octubre, mimeo.

Jensen, Florencia y Gimena Perret

20112 "Migración chilena a la Argentina: Entre el exilio político y la migración económica-cultural". En: *Revista Sociedad & Equidad*, Chile: Universidad de Chile, Nº 2, Pp. 143-162. ISSN 0718-9990.

Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe

1987 *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI.

Langevin, André

1990 "La organización musical y social del conjunto de kantu en la comunidad de Quibaya (provincia de Bautista Saavedra), Bolivia." En: *Revista Andina*, Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", Vol. 8, Nº1, Pp. 115-137.

Lenton, Diana

2015 "Notas para una recuperación de la memoria de las organizaciones de militancia indígena". En: *Identidades*, Comodoro Rivadavia: Revista del Instituto de Estudios Sociales y Políticos de la Patagonia, Año 5, Nº 8, Pp. 117-154. ISSN 2250-5369

López, Laura

2006 "Candombe y procesos de identidad de descendientes de africanos en Buenos Aires". Maronese, Leticia (Comp.). En: *Temas de Patrimonio Cultural 16 Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*, Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Pp. 175-184

Loza, Daniel Duarte y Magalí Francia

2012 "Entre la manipulación y la resistencia. Tango y folclore como sobrevivientes de la dictadura cívico-militar", ponencia presentada en las *VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes.

Machaca, Antonio

2011 *Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral*. Tilcara, Jujuy.

Mardones, Pablo

2010 *Volveré y seré Millones. Migración y Etnogénesis en Buenos Aires*. Tesis de Magíster en Políticas de Migraciones Internacionales, Buenos Aires: Organización Internacional para las Migraciones-Universidad de Buenos Aires.

Mardones, Pablo

2011 "Enterrados lejos de casa. La celebración del Aya Markay Quilla (día de los difuntos) en el Cementerio de Flores de la Ciudad de Buenos Aires", ponencia presentada en la *IX Reunión de Antropología del Mercosur*, Curitiba, Brasil, 10 al 13 de julio.

Margiolakis, Evangelina

2011 “Cultura de la resistencia, dictadura y postdictadura”, ponencia presentada en *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 10 al 12 de noviembre.

Martínez, Bárbara y Adil Podhajcer

2014 “La presentación en el campo: género, políticas de poder y reflexividad”. En: *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, Brasil: Universidade Federal da Paraíba- Grupo de Estudo e Pesquisa em Sociologia da Emoção, Vol. 13, Nº 39, Pp. 323-335. ISSN 1676-896

Matossian, Brenda

2008 “Expansión urbana y conformación de barrios populares en San Carlos de Bariloche: el rol de las redes sociales de migrantes chilenos”, ponencia presentada en *III Jornadas de Historia de la Patagonia*, San Carlos de Bariloche, 6 al 8 de noviembre.

Mouffe, Chantal

2011 *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Pereyra, Brenda

2000 “Los que quieren votar y no votan: El debate y la lucha por el voto chileno en el exterior”. En: *Cuadernos para el Debate*, Buenos Aires: IDES, Nº 9, Pp. 1-29.

Podhajcer, Adil

2008 “Imaginación, creencias y utopías en conjuntos de música andina: Un contrapunto entre Puno (Perú) y Buenos Aires (Argentina)”. En: *Revista de Estudios Sociales Comparativos*, Identidades, religiosidades y cambio social en América Latina, Colombia: GESC (Grupo de Estudios Sociales Comparativos), Vol. 2, Nº2, Pp. 182-204.

Podhajcer, Adil

2011 a. “El diálogo musical andino: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de “música andina” de Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú)”. En: *Latin American Music Review*, Texas: University of Texas Press, Vol. 32, Nº 2, Pp. 269-293. ISSN: 0163-0350.

Podhajcer, Adil

2011 b ““Sólo hacemos lo musical”: Modos y sonidos en ensambles de música andina”, ponencia presentada en el *X Congreso Argentino de Antropología Social*, Buenos Aires, UBA, 29 de noviembre al 2 de diciembre.

Podhajcer, Adil

2015 “Sembrando un cuerpo nuevo. Performance e interconexión en prácticas musicales “andinas” de Buenos Aires”. En: *Revista Musical Chilena*, Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Año LXIII, Nº 223, Pp. 47-65. ISSN: 0717-6252.

Prieto, Adolfo

1988 *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

Quijano, Aníbal

2014 "El "movimiento indígena" y las cuestiones pendientes en América Latina". Clímaco, Danilo Assís (Ed.). En: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, Buenos Aires: CLACSO. Pp. 635-663.

Ratier, Hugo

1975 *El cabecita negra*, Buenos Aires: CEDAL.

Rivera Cusicanqui, Silvia

1984 *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhechwa 1900-1980*, La Paz: Hisbol- CSUTCB.

Rivera Cusicanqui, Silvia

2007 *Violencia e Interculturalidad: Paradojas de la etnicidad en la Bolivia de hoy*, Taller Violencia e Interculturalidad, mimeo.

Rodgers, Dennis

1997 "Haciendo del peligro una vocación: La antropología, la violencia y los dilemas de la observación participante". En: *Revista Española de Investigación Criminológica*, España: Sociedad Española de Investigación Criminológica, circulación restringida, sin datos. ISSN 1696-9219

Rosaldo, Michelle

2011. "Hacia una antropología del yo (*self*) y del sentimiento". En: *Fichas del Equipo de Antropología de la Subjetividad. Antropología de las Emociones*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Sánchez Hauringa, Carlos Daniel

2013 *La flauta de Pan Andina: Los grupos de Sikuris metropolitanos. Estudio sobre los conjuntos de zampoñas, sikuris limeños, urbanos o metropolitanos*, Lima: Fondo editorial de la UNMSM.

Schechner, Richard

2000 *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires: Libros de Rojas, UBA.

Segato, Rita

2007 *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*, Buenos Aires: Prometeo libros.

Singer, Milton

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

Turino, Thomas

1990 "Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography". En: *Ethnomusicology*, Illinois: University of Illinois Press and Society for Ethnomusicology, Vol. 34, Nº 3, Pp. 399-412. ISSN: 0014-1836.

Turino, Thomas

1992 "Del esencialismo a lo esencial: Pragmática y significado de la interpretación de los sikuris puneños en Lima". En: *Revista Andina*, Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", Vol. 10, Nº 2. Pp. 441-456. ISSN: 0259-9600.

Turner, Víctor

1988 *El Proceso Ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

Turner, Víctor

2002 "La antropología del performance". Geist (comp.). En: *Antropología del ritual*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Pp. 103-144.

Valencia Chacon, Américo

1989a "El siku altiplánico: perspectivas de un importante legado musical precolombino". En: *Conservatorio*, Perú: Escuela Nacional de Música, Nº 2, Pp. 13-22.

Valencia Chacon, Américo

1989b *El siku altiplánico. Estudio de los conjuntos orquestales de sikus bipolares del altiplano peruano*. Habana: Casa de las Américas.

Victoriano, Marta Irurozqui

1992 "¿Qué hacer con el indio? Un análisis de las obras de Franz Tamayo y Alcides Arguedas". En: *Revista de Indias*, España: Instituto de Historia (CSIC), Vol. 52, Nº 195-196. ISSN 0034-8341.

Williams, Raymond

1977 *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires: Península.

Wolf, Eric

1980 "Relaciones de parentesco de amistad y de patronazgo en las sociedades complejas". Baton, Michael (Comp.). En: *Antropología social de las sociedades complejas*. Madrid: Alianza Editorial, Pp. 19-39.

Zavaleta, René

2009 *La autodeterminación de las masas*. Tapia, Luis (Comp.). Bogotá: Siglo del Hombre Editores y CLACSO, P. 396.

Zalles, Jorge

2007 "La importancia y el real significado del consenso". En: *Revista del Colegio de Jurisprudencia*, Ecuador: Universidad San Francisco de Quito, Nº 10, Pp. 43-51.

Anexo

Artículo de la revista El Porteño, julio de 1984, sobre la agrupación de *sikuris* *Markasata*, en la que participó Nelson. Imagen obtenida de: <https://es.scribd.com/document/52783304/porteno31-2>. Fecha de consulta: julio 2015.

Markasata en Buenos Aires

Que la música andina y todo lo que huele a raíces, a partir de Malvinas, es consumido indiscriminadamente, es sabido. Y también es sabido que esa - - avidez no siempre es sincera. La Comunidad Markasata de Bolivia recorre otros canales. Su trabajo independiente lleva ya varios años, están abocados en la tarea de rescatar las propias formas de expresión y el contenido social de lo que fue el Tawantinsuyo. Markasata ('de nuestro pueblo', en aymará) tiene su sede en La Paz y es un grupo formado por alrededor de 35 jóvenes quechuas y aymaras de los departamentos de Potosí, Oruro y La Paz. La delegación llegada a Buenos Aires, en los primeros días de junio estuvo formada por nueve de sus integrantes, encargados del aspecto musical y de efectuar los primeros contactos en vista a un futuro intercambio con grupos de Argentina. De aquí partieron a Ecuador y Perú con la misma tarea. En los medios corrientes tuvieron mayor repercusión de la esperada, recorrieron invitados varias emisoras radiales dejando grabaciones y se presentaron en cinco oportunidades en la Universidad de Belgrano y en el teatro de Luz y Fuerza. Para los que no hayan podido escucharlos, vuelven en octubre. **Daniel Otero**



Nombre de Eduardo Rey, Cochabamba 726 (1150) Capital, y antes del ser publicada, con vigencia, para el mes siguiente.

El Porteño, Julio 1984 - 79

Artículos periodísticos sobre la cobertura de la contra-marcha del 12 de octubre de 1992 organizada por la comisión por el “No Festejo del Quinto Centenario de la Conquista de América”. El primero pertenece a Página 12 mientras que el segundo al diario La Nación. Hemeroteca del Congreso de la Nación. Fecha de consulta: enero 2015.

Marcha de resistencia indígena

Unas 4000 personas marcharon ayer por las calles de la Capital Federal en repudio a los festejos oficiales por el quinto centenario del descubrimiento de América al ritmo del Jacha Malikú, luego de participar de un espectáculo musical del que formaron parte decenas de grupos aborígenes. El acto y la movi- zación, organizados por la “Comisión por el no festejo del V Centenario” — formada por distintas entidades — convocaron a una heterogénea cantidad de público, que desde cerca del mediodía comenzó a cantar y bailar al ritmo de unas cuarenta comunidades de todo el país que pisaron el escenario ubicado en 9 de Julio y Estados Unidos. Decenas de banderas acompañaron a la manifestación con consignas tales como “500 años de resistencia al colonialismo salvaje. 90 millones de hermanos masacrados” o “Fuera la nazi iglesia del Estado. 500 años de autoritarismo. Déspota y asesina”, alzadas tanto por jóvenes de Salta con zapatillas de marca, como por otros de La Plata con adornos aborígenes. Las actividades comenzaron el domingo con algunos números artísticos, siguieron durante la noche con fogones y mateadas, y en la tarde de ayer tuvieron su punto culminante con el acto y la marcha. La columna, que se extendió por unos 300 metros, partió a las 19,30 por 9 de Julio hasta Avenida de Mayo, llegó a Plaza de Mayo y retomó hacia el Congreso, donde finalizó. La participación de la gente, que superó los cálculos y las expectativas de los organizadores — estimaron que 20.000 personas acompañaron rotativamente al festival —, estuvo dada además por la realización de pintadas alusivas estampadas sobre el piso por los chicos que en gran número estuvieron junto a sus padres en la fiesta anti-festejos. “Estoy a favor de los indios”, se pronunció el pequeño Facundo con tiza en el asfalto, mientras que otra pintura, que ya incluía gráficos y todo, fue titulada “Sopa de Solis” por los jóvenes artistas. Puestos de venta de revistas, afiches, alimentos regionales, escuditos, remeras y esculturas de metal y todo lo relacionado con los movimientos indigenistas sirvieron como marco para la jornada, en la que el loco se transformó, ya entrada la noche, en protagonista esencial. Largó la marcha, y unos cien sikus y varios bombos comenzaron a sonar, mientras la letra del Jacha Malikú ganaba las calles. “Cinco siglos resistiendo/ cinco siglos de coraje/ manteniendo siempre/ la esencia./ Es tu esencia y es semilla/ está dentro nuestro/ por siempre./ Se hace vida con el sol/ y en la Pachamama florece”, fue lo cantado por los emotivos participantes de todas las edades que le dijeron “no a los festejos oficiales” que conmemoraron la llegada de los españoles a estas tierras.



país
 minado Foro
 ón histórica
 rrimiento de
 elebraron en
 ron encabe-
 llo Alak.
 ntativas de
 celebraron
 reuniones
 udad.

lizo en la
 ral de con-
 rrimiento,
 nes alegó-
 le estable-
 ó los fes-
 tación y



Los manifestantes inician la marcha en la 9 de Julio
 (Foto de Rafael Vohal)

Marcha de rechazo por el Descubrimiento

Por la arteria más española de la ciudad de Buenos Aires, la Avenida de Mayo, un poco más de 4000 personas, entre miembros de comunidades indígenas, estudiantes universitarios y militantes políticos, marcharon ayer en rechazo a los numerosos festejos por el V Centenario del Descubrimiento de América.

Los actos de "Resistencia y Reflexión de Indios, Negros, Criollos e Inmigrantes, a 500 años de la Conquista" comenzaron el domingo último y finalizaron ayer con la marcha que se inició en la avenida 9 de Julio y Estados Unidos, intersección donde se ubicó el escenario, siguió por la avenida de Mayo hasta la Plaza de Mayo y, de vuelta, finalizó frente al Congreso.

Entre sikus y quenas

Con máscaras, vestidos tradicionales, antorchas, banderas precolumbinas y la música característica de quenas, sikus y bombos, los manifestantes enarbolaron numerosos estandartes: Agrupación Quechua-Aymí, Movimiento por la verdadera Historia, Centro Kolla, Foro 500, Mujeres de la Tierra, Línea Fundacional de las Madres de Plaza de Mayo, Gays por los Derechos Civiles, Asociación Cultural José Martí, entre otros.

Durante los dos días de reunión, por el escenario desfilaron numerosos conjuntos musicales (se esperó infructuosamente el show de Víctor Heredia), coros, bandas de sikuris, grupos de teatro (actuó la actriz mapuche Luisa Calcumil) y cuerpos de danzas autóctonas y folclóricas.

A los costados del escenario se montaron varios puestos de artesanías indianistas y autóctonas y se expendieron comidas regionales, tales como los quesillos con arroppe al plato, variados tipos de locro y dulces, entre otros productos.

Jacha Malkin, en homenaje a la Pachamama, fue la canción predilecta que entonaron las numerosas familias que conformaron la manifestación. También hubo tiempo para los tradicionales cantos: "No queremos más conquista, no queremos más saqueos, por una América unida, conquistada por los pueblos".

Un momento de incertidumbre se vivió cuando la columna arribó a la Plaza de Mayo y algunos manifestantes incitaron para proseguir la marcha hasta la exposición América 92. Sin embargo, el grupo retomó por la avenida de Mayo rumbo al Congreso.

El subcomisario Oscar Díaz expresó a LA NACIÓN: "Fue una marcha tranquila y, por suerte, no tuvimos inconvenientes".

José Luis Olivero

Homenaje en el teatro

Adhesión: al escenario con la Sinfónica y el Círculo Nacional, se recordó el comercio de la identidad americana hace 500 años desde la llegada de los europeos al nuevo continente.

El Teatro Nachbergó anoche a fuertemente de la actualidad de los actos realizados Quinto Centenario de América.

El acto fue organizado por el Círculo Nacional y el Teatro Nacional por los 500 años que preside el comercio. Antonio uno de los palcos, acompañado de la sala, acompañó de Cultura de Castañera de sus actores de teatro.

Identidad y

Salonia iniciaron el escenario, recordó "el comercio de la identidad, que hace 500 años".

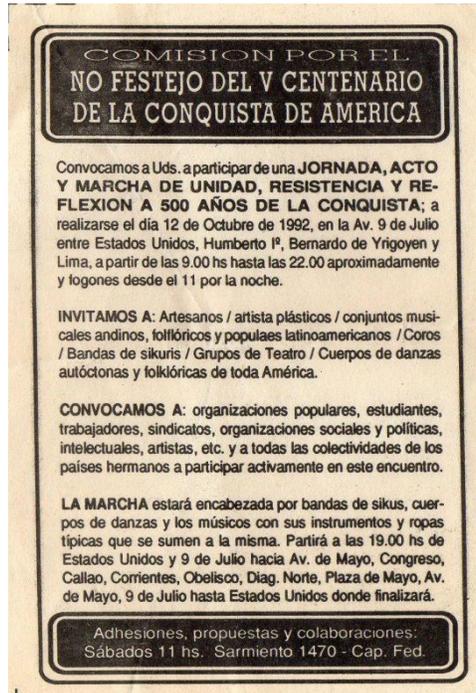
Luego de iniciaron la Sinfónica y el maestro Raúl Polifónico del maestro rindieron entre dos.

La Orquesta programó conocido cluyó las encuentras Virtú María Lera precoce el acontecimiento en el teatro Nachbergó.

América

En la actualidad del comercio que los confor toria A rias cor ha me

Volante creado para convocar a las actividades del 11 y 12 de octubre de 1992 por el no festejo del quinto centenario de la colonización de América. Obtenido de la red social *Facebook*. Fecha de consulta: septiembre 2013.



Bombos utilizados por Arco Iris. En la imagen de la derecha se pueden observar “las cajas” que utilizan para ejecutar los *Suri Siku*. Imágenes cedidas por Arco Iris.



En la imagen se observan las dos tropas *siku* 440 que poseen Arco iris, compuestas por *chulis* (abajo a la derecha), *maltas* (arriba a la derecha) y *zankas* (a la izquierda). Registro personal: agosto 2014.



Tropa de *Suri Siku* que posee Arco Iris. Imagen cedida por la agrupación



Ejecución de *Jacha siku* durante la presentación en una edición del Mathapi. Imagen cedida por la agrupación.



Flayer para convocar a los sikuris a participar de la marcha del '24 de marzo. Obtenido de la red social Facebook. Fecha de consulta: marzo 2014.



Cartel tipo “pasacalle” que los Arco Iris mandaron a realizar y lo utilizan en distintas marchas y manifestaciones sociales. Registro propio: octubre 2014.



Marcha del 12 de octubre de 2014. En las manifestaciones miembros de distintas agrupaciones marchan y en determinados lugares del recorrido, cruces de avenidas generalmente, se forma una gran ronda donde las personas que ejecutan bombos (referentes) se ubican en el centro rodeados por los *sikuris*. Registro propio.

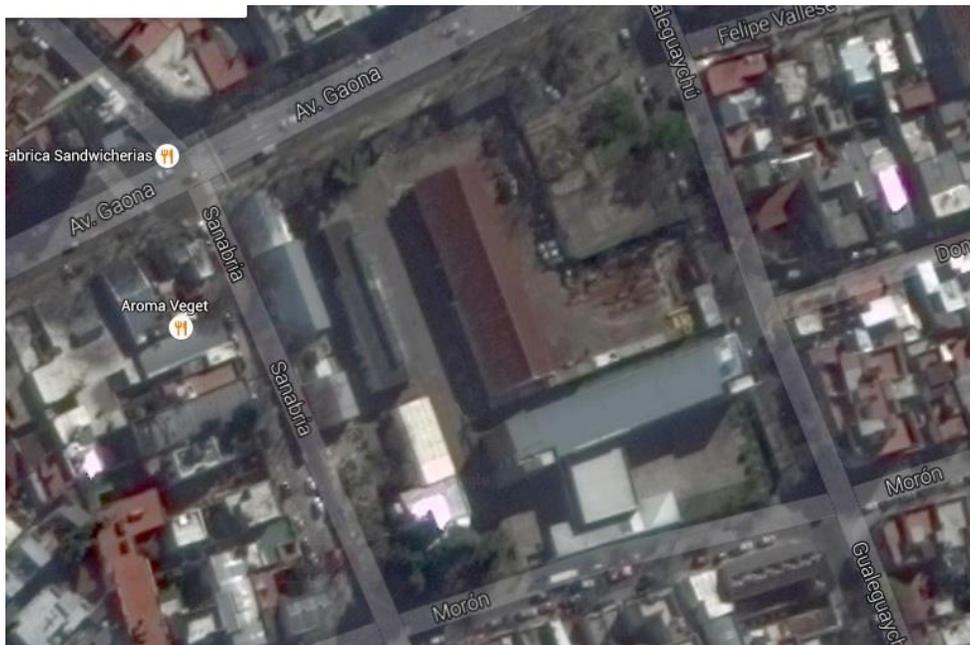


MÚSICA, POLÍTICA Y COSMOVISIÓN EN LAS BANDAS DE *SIKURIS* DE BUENOS AIRES

Marcha del 12 de octubre de 2014. Durante el recorrido, mientras se marcha, los ejecutantes de bombo se concentran todos juntos y los *sikuris* los rodean. Registro propio



Imagen satelital del Corralón de Floresta. El predio comprende las calles Sanabria, Av. Gaona (sobre la misma se encuentra la entrada principal), Gualaguaychú y Morón (también hay una entrada por dicha calle). Imagen obtenida a través de la aplicación Google Earth. Fecha de consulta: marzo 2016.



Entrada principal del Corralón, sobre Av. Gaona. Imagen obtenida de la página de Facebook que posee el Corralón. Fecha de Consulta: abril 2016.



Espacio semi-techado que antecede al lugar donde ensaya Arco Iris, se observan murales relacionados con *sikuris* y temáticas de pueblos originarios. En dicho espacio se desarrolla el Encuentro de *sikuris* del Corralón. Imagen obtenida de la página de Facebook que posee el Corralón. Fecha de Consulta: abril 2016.



Espacio donde ensaya Arco Iris. Imagen obtenida durante la edición 2015 del Encuentro de *Sikuris* del Corralón. Registro Propio: julio 2015.



Miembros de Arco Iris junto a niños y docentes de la Fundación Che Pibe. Imagen cedida por los Arco Iris.



Arco Iris junto a los niños de la Fundación Che Pibe durante la presentación en el *Juchu Wayra* del año 2013. Imagen cedida por Arco Iris.



Tríptico creado por la agrupación Arco Iris para repartir en un evento organizado por ellos para celebrar el día de la *Chakana*. Registro propio: mayo 2014.

CHAKANA ILLA
HANAN PACHAMANTA KANCHARISHIANKI
KAY NUNAMAN HAYKUMUSHIANKI
QOYLLORITI HINA
QHAMPAS QHAWAWASHIANKI
HAMPISPAYOQ NUNAYATAY

KAY PACHANTA PURISHIANKI
KAWASSHIANKIRUNAKUNAQ UHUMPI
RIPHIPISHIAN AYACHAN QHASQOMAN
LLOQSINMANCHU QHAWANAYKIPAQ

UKHU PACHAQ KAUSASHINKITAPIS
AMARU HINA... MANA NUNANCHU
LLOQININTAQ UYANPAMPAMTAQ CHURAN
MUCH' ÁSKA MASKAMUSHIANKU KAY UKHU
PACHAMANTA.

LUZ CRUZ DEL SUR
DESDE EL UNIVERSO VAS ALUMBRANDO
ESTÁS ENTRANDO EN MI ALMA
COMO LA ESTRELLA RESPLANDECE EN LA NIEVE
TU TAMBIÉN ME ESTÁS MIRANDO
ALIVIANDO Y DÁNDOLE ALIMENTO A MI ALMA

POR ESTA TIERRA VAS CAMINANDO
DENTRO DE TODOS LOS SERES HUMANO VIVES
LATES Y TE MUEVES EN LA CARNE QUE CUBRE MI
PECHO
QUERIENDO SALIR PARA MIRARTE

DESDE DENTRO DE LA TIERRA ESTÁS VIVIENDO
LA SERPIENTE NO QUIERE LEVANTAR SU ROSTRO
POR SENTIRTE CERCA
TE BESA, ACARICIÁNDOTE... PARA ENTRAR EN LA
TIERRA
HACIA TU ENCUENTRO.

Katia Gibaja

**3 de mayo:
"Día de la chakana"**

CHAKANA - PUENTE SUPERIOR
CHAKAY = Cruzar - NA = "Lo que hay que ..."
CHAKANA = Puente
CHAKA = Cruce - HANAQ = Lo Superior
CHAKANA = Cruce a lo Superior

La chakana indica las cuatro estaciones del año y los tiempos de siembra y cosecha. Algunos pueblos andinos celebran el día 3 de mayo como el día de la chakana, porque en este día, la Cruz del Sur asume la forma astronómica de una cruz perfecta y es señal del tiempo de cosecha.

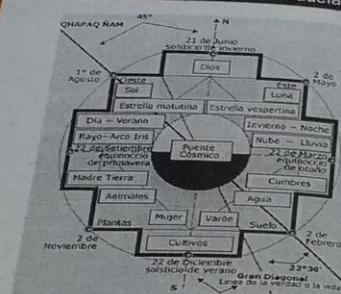
Vista del cielo del hemisferio austral, cuyo eje visual y simbólico lo marca la constelación de la Cruz del Sur, llamada Chakana en la antigüedad, y cuyo nombre se aplica a la Cruz Escalonada Andina, símbolo del Ordenador o Viracocha

Comunidad Sikuris del Arco Iris

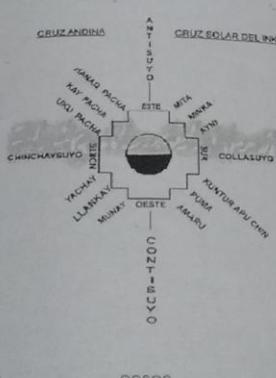
Nos podés encontrar en:
El Corralon de Floresta, ubicado en Avenida Gaona al 4660 de la Ciudad de Buenos Aires, es un espacio público que fue recuperado por y para los vecinos en el año 2005.
Nos juntamos todos los domingos de 19 a 21 horas.

CONTACTOS
Facebook: Comunidad de Sikuris del Arco Iris
Correo: comunidadsikurisdelarcoiris@gmail.com

... desde épocas muy tempranas existía un culto sofisticado a la Cruz del Sur y un conocimiento matemático y astronómico adelantado... (Carlos Milla Villena 1983: "Génesis de la Cosmovisión Andina")



Los escalones inferiores e internos corresponden al "Mundo Real", así entonces, la escala de la izquierda comprende las normas de conducta y los principios básicos de la relación humana y la escala derecha significa el orden jerárquico inalterable de la relación política, social y religiosa. La Chakana siendo el Símbolo más importante y antiguo de la Cultura Andina aparece en los grabados Chavin, en las estelas de piedra Tiawanako, en los tejidos Wari, en los cerámicos Nasca, en los bordados Inka... etc., hoy en día se pueden hallar en las vasijas medicinales de los Paqos de nuestro medio. De este modo podemos afirmar que este instrumento no solo tiene connotaciones simbólicas sino que ocupa una significación mucho más amplia en la vida de los pueblos andinos que inexplicablemente ha sido negado en los textos educativos. La Chakana también encierra una profunda relación entre el hombre y el mundo espiritual permitiendo ordenar los pensamientos en la búsqueda del contacto con las vibraciones del Cosmos.



El mismo evento astronómico para toda la humanidad, en diferentes épocas y distintos pueblos tuvieron asociaciones distintas unidas a la cultura y al contexto donde se generaron, explicaciones diferentes de un mismo concepto... Chakana es el nombre con que se conoce al Símbolo polisémico más importante y antiguo de la Cultura Andina; es una figura geométrica que fue usada como Ordenador de los conceptos matemáticos y religiosos, filosóficos, sociales, del mundo de nuestros antepasados. Consta de cuatro escalones de tres peldaños, dos superiores y externos y dos inferiores e internos colocados de manera simétrica mientras que en la parte central tiene inscrita un círculo dividido en dos partes iguales. Los peldaños externos superiores corresponden a la representación del "Mundo ideal", la escalera derecha comprende la Teoría Cosmogónica mientras que la izquierda explica la Teoría de los tres mundos (Hanaq Pacha, Kay Pacha, Ukhu Pacha).

El conocimiento que dió origen a la Chakana, se remonta a las observaciones astronómicas realizadas por el hombre andino; los estudios realizados a este respecto así lo demuestran, por tanto estamos en la capacidad de afirmar que la constelación de la Cruz del Sur ejerció una influencia en el imaginario andino de modo que, mientras que la estrella Polar guió el desarrollo de la civilización occidental individualista, la Cruz del Sur proyectó su energía en la mentalidad andina de manera comunitaria. Por lo tanto, La Cruz Escalonada realiza el principio armónico andino contenido en el simbolismo de la Cruz del Sur, lo que demuestra que efectivamente fue utilizada como Símbolo Ordenador del mundo andino. Una prueba de influencia astronómica sobre la cultura andina se halla en el geoglifo estelar encontrado en Chao, Trujillo, que representa a la Cruz del Sur hecha en piedra con la forma exacta de esa constelación durante el solsticio de invierno que tiene una antigüedad aproximada de 2000 A.C.

Fuentes: Carlos Milla Villena
Jacinto E. Córdova Guimaray. *Flexiones y posposiciones en el quechua Ancash-Huaylas*
Intisunqu Waman: *Tradición y Modernidad, una perspectiva amerindia*

Mathapi 2014. *Chakana* dibujada en el suelo, las agrupaciones se presentan alrededor de ella. En el centro de la *chakana* un pequeño recipiente con brazas despidiendo humo, junto a diferentes ofrendas como hojas de coca y bebidas alcohólicas. Registro propio: agosto 2014.



Mathapi 2014. Diferentes puestos con artesanías rodean el playón central donde las agrupaciones se presentan. Registro propio: agosto 2014.



Mathapi 2014. Muestra sobre el Malón de la Paz realizada por los Arco Iris. Estaba ubicada a un costado de la Chakana. Registro propio: agosto 214.



Mathapi 2014. Los Arco Iris reunidos ultimando detalles, momentos antes de realizar su performance. Registro propio: agosto 2014.



Mathapi 2014. Los Arco Iris, en el “punto de partida” comenzando su performance. Registro propio: agosto 2014.



Mathapi 2014. Los Arco Iris durante su performance. Registro propio: agosto 2014.

