

**Entre el “Buen Vivir” y los feminismos. Agencia y
pensamiento comunitario en los grupos femeninos de música
sikuri en Argentina**

Adil Podhajcer

Alejandra Vega

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 2 (2021): 189-217

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Entre el “Buen Vivir” y los feminismos. Agencia y pensamiento comunitario en los grupos femeninos de música sikuri en Argentina

Desde los años 90, el campo de la música andina en Buenos Aires y Jujuy ha incorporado la emergencia de nuevos ensambles sikuris femeninos, desafiando no solo los discursos “originarios” sino también creando “círculos de confianza” a través de sonoridades colectivas performativas. Desde un análisis comparativo, problematizamos acerca de los debates sexo-genéricos actuales entre las mujeres sikuris, vinculados a sus genealogías, sus trayectorias sonoro-musicales y los procesos de producción musical que caracterizan al universo sikuri. Por otro lado, planteamos la relación dialéctica entre los feminismos y el *Sumaj Kawsay* (“Buen Vivir”), como horizontes utópicos re-emergentes y multiontológicos de re-existencia creativa, frente al desarrollismo y las políticas extractivistas estatales. Finalmente, reflexionamos acerca de nuestra Red Latinoamericana de Mujeres Sikuris, como propuesta musical, micropolítica y comunitaria, y apelamos a crear redes similares que incorporen la discusión sexo-genérica, así como los procesos de cambio y transformación social particulares de cada mundo cultural.

Palabras clave: Sikuris, Feminismos, *Sumaj Kawsay*, *Performance*

Between “Good Living” and Feminism. Agency and Community Thought in Sikuri Women’s Music Groups in Argentina

Since the 1990s, new female sikuri ensembles have emerged in the field of Andean music in Buenos Aires and Jujuy, challenging not only “native” discourses but also creating “circles of trust” through collective and performative sound-production. On the one hand, based on a comparative analysis, we problematize the current sexual-gender debates among *sikuri* women. These debates are linked to their genealogies, their sound/musical trajectories and the processes of musical production, which characterize the *sikuri* universe. On the other hand, we understand the dialectical relationship between feminisms and *Sumaj Kawsay* (“Good Living”) as re-emerging and multi-ontological utopian horizons of creative re-existence, in the face of development and state extractivist policies. Finally, we reflect on our Latin American Network of Sikuris Women as a musical, micropolitical and community project, and we appeal to create similar networks that incorporate the sexual-gender discussions, as well as the processes of change and social transformation specific to each culture.

Keywords: *Sikuris*, Feminism, *Sumaj Kawsay*, *Performance*

Introducción¹

La conciencia de género, raza o clase es un logro forzado en nosotras por la terrible experiencia histórica de las realidades sociales contradictorias del patriarcado, del colonialismo y del capitalismo. Y, ¿quién cuenta como ‘nosotras’ en mi propia retórica? ¿Qué identidades están disponibles para poner las bases de ese poderoso mito político llamado ‘nosotras’? ¿Qué podría motivar nuestra afiliación a tal colectividad? (Haraway 1985: 8)

El siku es un aerófono de soplo directo formado por una serie de tubos cerrados atados en forma de balsa, en una o dos hileras. A este instrumento le corresponde el código 421.112.21 según el sistema clasificatorio de Hornbostel-Sachs. Si bien aún hay controversias con respecto a su antigüedad² y su historia milenaria,³ la permanencia de la práctica de su ejecución entre diversos grupos amerindios, así como la dispersión de ejemplares de flautas pánicas de materiales no perecederos (piedra, cerámica o huesos de ave) en la región andina y altiplánica de Bolivia, Perú, norte de Argentina y Chile, han dado fundamento al carácter emblemático de este instrumento en los Andes Centrales. Posteriormente, la práctica asentada en zonas urbanas, reproduce y retoma costumbres que reafirman modos de recrear y recuperar su identidad indígena, así como compartir experiencias comunitarias.

1. En memoria de Cintia Guerra, sikuri, madre y luchadora.

2. Carlos Mansilla Vásquez, “El artefacto sonoro más antiguo del Perú”, *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. 1 (2009): 185-193; M. Alejandra Vega, “Una aproximación a la música de las bandas de Sikus en Tilcara y Buenos Aires”, en *Actas de la Novena Semana de la Música y la Musicología* (Buenos Aires: EDUCA, 2012).

3. El término “milenario” es utilizado recurrentemente en los discursos de los sikuris y de los movimientos de indígenas que intentan recuperar sus derechos en un sentido amplio, a través de su uso se lleva el foco de atención hacia la historia de despojo que comenzó con la invasión española. Se trata de una estrategia que remite la tradición de las flautas a una profundidad histórica al vincularlas con el hallazgo de las primeras flautas pánicas, las “antaras” de Caral, que datan de 2750 a.C. Carlos Sánchez Huaranga, “Los primeros instrumentos musicales precolombinos: la flauta de pan andina o la ‘antara’”, *Arqueología y sociedad*, Vol. 29 (verano 2015): 461-494). Aunque con discontinuidades y en formatos diversos —diversidad que se mantiene entre las flautas pánicas andinas amerindias hasta la actualidad y que también es propia de los sikus—, los ejemplares abarcan un área de dispersión desde Ecuador hasta Chile. Algunos rasgos que caracterizan a la ejecución del siku bipolar de las bandas de sikuris pueden ser rastreados en la cerámica Moche (S II a.C. al VII d.C.), que proporciona una rica iconografía y nos permite conocer en mayor profundidad las performances de las bandas prehispánicas (para un análisis en profundidad de la iconografía de las antaras Moche, ver Daniela La Chioma, “La antara en el arte moche: quitar espacio. Performance y Simbolismo”, 2018, https://www.researchgate.net/publication/334494296_La_Antara_en_el_Arte_Moche_Performance_y_Simbolismo. Última consulta: 5/3/2021). Además de la imposibilidad de reproducir una *performance* con la información que nos puede proporcionar un instrumento aislado, la caducidad de los materiales como la caña dificulta su conservación.

En estos contextos urbanos y en las comunidades indígenas que mantuvieron vigente la tradición de la música sikuri,⁴ este instrumento es de ejecución colectiva. A ello se le agrega lo que Valencia Chacón denominó bipolaridad,⁵ haciendo referencia al modo complementario de ejecución. Esta complementariedad es necesaria por la estructura del instrumento: los grados de la escala (usualmente la de mi menor antigua/sol mayor) se reparten entre dos instrumentos, de tal modo que los tubos contiguos de un siku proceden por intervalos de terceras. Los tubos del par complementario dan las terceras que forman los grados de la escala diatónica. Por esta razón, una melodía requiere de al menos dos sikuris en estrecha colaboración para concretarse. En ese par complementario de instrumentos, uno recibe el nombre de *ira* (el que guía) o “seis” (en referencia a los seis tubos que lo componen); la segunda denominación es más común en Buenos Aires. El otro componente del par complementario es llamado *arca* (el que sigue), o “siete”.

Coloquialmente, los sikuris llaman a esta modalidad de ejecución “tocar contestado”. Como hemos abordado, esta característica permea la mera exigencia técnica de coordinación entre dos individuos, percibiéndose y explicitándose, al menos entre quienes se adhieren a ciertas propuestas del indianismo y el indigenismo, como una metáfora del funcionamiento dualista de las sociedades indígenas antes de la llegada de los españoles a América.⁶ Dentro de la diversidad de posicionamientos, un

4. Los términos *siku* y *sikuri* provienen del aymara. El primero se refiere al instrumento en sí mismo, el segundo significa “ejecutante de siku”. Al incorporarse al español, la palabra *sikuri* suele usarse para denominar también a la flauta pánica.

5. Américo Valencia Chacón, “El Siku Bipolar en el Antiguo Perú”, *Boletín de Lima*, no. Vol. 23 (mayo 1982).

6. Véase de Adil Podhajcer, “Imaginación, creencias y utopías en conjuntos de música andina: Un contrapunto entre Puno (Perú) y Buenos Aires (Argentina)”, *Revista de Estudios Sociales Comparativos*, Vol. 2 (abril 2008): 182-204; “El diálogo musical andino: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de ‘música andina’ de Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú)”, *Latin American Music Review*, Vol. 1 (invierno 2011): 269-293; y “Sembrando un cuerpo nuevo. Performance e interconexión en prácticas musicales andinas de Buenos Aires”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 223 (enero-junio 2015): 47-65. De M. Alejandra Vega, “Una aproximación a las músicas de las bandas de sikus”; “Construyendo el Sumaj Causay: discursos y performances en las bandas de sikus de la Ciudad de Buenos Aires”, en *X Reunión de Antropología del Mercosur* (julio 2013); y “Rebuilding the Pre-hispanic Religiosity in an Urban Area: The Case of the Urban Sikus Bands in Buenos Aires”, *Sociology and Anthropology: Horizon Research Publishing* (HRPUB), Vol. 12 (invierno 2016): 1054-1065. Como han señalado numerosos autores (José María Arguedas, “El indigenismo en el Perú”, *Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, Vol. 55 (1979); Marisol de la Cadena, “¿Son los mestizos híbridos? las políticas conceptuales de las identidades andinas”, *Universitas Humanística*, N° 61 (enero-junio de 2006): 51-84), estos movimientos, al igual que el hispanismo, surgen estratégicamente en un contexto geopolíticamente situado de definiciones del mestizaje y la indianidad peruanas al igual que latinoamericana, abarcando posturas ideológicas de izquierda, como el comunismo y el socialismo, y de derecha de la mano del hispanismo.

significante compartido por gran parte de los sikuris reside en que la complementariedad de la ejecución de la música sikuri es poner en acción la reciprocidad a nivel sonoro, un ejercicio del “Buen Vivir” que proponen como alternativa al modelo individualista de la modernidad occidental que adoptaron las sociedades nacionales luego de los procesos de independización de la corona española y que opera como modelo para organizar la gestión interna de las bandas. La metáfora de la ronda sikuri sintetiza a través de su performatividad una serie de imaginarios utópicos sobre lo “comunitario” y “la ancestralidad”,⁷ definidos así por los y las sikuris y materializados a su vez en y desde los discursos sobre el “Buen Vivir” y el *chacha warmi*. Esta concepción armónica” de complementos, ha sido analizada como diálogo y oposición entre pares, a través del gobierno bipartito Hanan-Hurin establecido por los incas, cuyos bandos se complementaban a través del *tinkuy* o encuentro. Pero el encuentro cultural, económico y cosmovisional se producía a partir de una figura, cuyo rol y representación anterior a los incas lograba mediar entre esta concepción de géneros opuestos: el andrógino.⁸ Según estos estudios, lo andrógino sostuvo los espacios rituales a pesar del coloniaje que pretendió oponerle a la verdadera “civilización evangelizadora” que persiste hasta la actualidad a través de diversas *performances* culturales del mundo andino.

Otro de los rasgos que caracteriza a los ensambles de sikuris de zonas rurales, indígenas y campesinas, lugares de procedencia de las bandas de sikus, es la ausencia de mujeres sopladoras. Numerosas investigaciones han destacado la operatividad que ha tenido la construcción del género como diferenciación social y división sexual en los Andes, tanto antes y durante el Incanato, así como en el colonialismo.⁹ Esta concepción

7. En este artículo aludimos a lo “ancestral” como una categoría nativa y un significante que remite a un origen, a una genealogía, la cual puede estar relacionada al lugar de origen de los antepasados o, por afinidad, sentirse como comunidad de pertenencia. En ocasiones, suele usarse como equivalente de “milenario” y “autóctono”, con sus variantes significativas. Nos interesa dar cuenta de estas tensiones que expresan constantes cambios y fluctuaciones, según los usos y el contexto situado.

8. Giuseppe Campuzano, “Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones... el Museo Travesti del Perú”, *Bagoas*, Vol. 4 (2009): 79-93; Canedo, “Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos”, en *Cosmología y Música en los Andes*, ed. Max Peter Baumann (Madrid: Iberoamericana 1996), 67-83.

9. Irene Silverblatt, *Moon, Sun, and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987); Arlette Gautier, “Mujeres y colonialismo”, en *El libro negro del colonialismo. Siglos XVI al XXI: Del exterminio al arrepentimiento*, dir. Marc Ferro (Madrid: La Esfera de los Libros, 2005); Campuzano, “Andróginos, hombres vestidos de mujer”; Henry Stobart, “In Touch with the Earth? Musical Instruments, Gender and Fertility in the Bolivian Andes”, *Ethnomusicology Forum*, Vol. 17 (diciembre 2008): 67-94.

múltiple del mundo, la dualidad complementaria del mundo andino, puede ser definida como una plenitud ontológica y política que incluye la transgeneridad, a través de la circulación entre géneros y asociada a una negociación constante en busca de los ideales de la igualdad social, relaciones utópicas que se reactualizan frente a procesos de explotación, discriminación racial y desplazamientos migratorios forzados.¹⁰ Según documentaciones recientes en algunas regiones del altiplano, el siku es concebido como un instrumento masculino, de tiempo seco, cuya ejecución por parte de una mujer ocasionaría en ella infertilidad o imposibilidad de amamantar. Más allá de esto, la violación de este tabú no se limitaría a un perjuicio individual, proyectándose a los fenómenos climáticos y produciéndose una alteración en la distribución de la precipitación normal, ya que el siku “atrae los vientos”, provocando así un desequilibrio climatológico perjudicial para toda la comunidad.¹¹ En cambio, en numerosas regiones andinas, el canto de la mujer es especialmente valorado, debido a su especial participación en determinadas estaciones de siembra así como su alteración de las materialidades visuales de los paisajes, en un proceso complementario con otros poderes masculinos que trasciende el análisis sexo-genérico.¹² La complementariedad y reciprocidad se entienden como un juego de oposiciones, un equilibrio circular que debe sostenerse en las actividades cotidianas, entre ellas mantener ciertas interdicciones correspondientes a la condición de hombre (*chacha*) y de mujer (*warmi*). En otro orden, algunos autores mencionan la prohibición de prácticas musicales de flautas de pan durante gran parte del proceso colonial, el cual perduró luego del imperialismo industrial desde 1840.¹³ Con esta mención, aludimos a los procesos de racialización musical, que un interlocutor recuerda en tiempos más recientes:

10. Rita Segato, *La guerra contra las mujeres* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2016).

11. Gerardo Fernández Juárez, “La ‘mujer intérprete’. Lo público y lo privado en el altiplano aymara de Bolivia”, *Anthropologica*, Vol. 15 (marzo de 1997): 173-194; y Vega “Una aproximación a la música de las bandas de Sikus en Tilcara y Buenos Aires”.

12. Stobart, “In Touch with the Earth?”.

13. Nicolas Slonimsky, *Music of Latin America* (Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1945) y Dale Olsen, *Music of El Dorado: the ethnomusicology of ancient south american cultures* (Orlando: University Press of Florida, 2002), entre otros, mencionan distintos hechos de destrucción de instrumentos por parte de jesuitas, así como la orden del arzobispo de Lima en 1614 de destruir y confiscar instrumentos indígenas y el castigo y escarnio público de quienes poseyeran instrumentos prohibidos.

el siku —la música autóctona— siempre era música de indios, no sé si hoy por hoy se manejan con esos códigos, pero siempre era la música de los indios, la más baja, no te permitían que lo tocaras porque los sikus los tocaban los indios. La historia es que con los sikus allá en Bolivia en el año 65, tampoco había tropas así de sikuris, yo me acuerdo en la peña Naira (yo recién estaba haciendo mis primeros pasos), venían tropas de sikuris pero que eran netamente de los campesinos, es decir, no había ciudadanos, como ves vos hoy en día. En esa época eran autóctonos que se venían de río abajo, del Altiplano....¹⁴

Acusados de “borrachos” y de llevar una “vida ligera”, los indígenas y mestizos que optasen por practicar estas músicas, eran discriminados y señalados, incluso por sus propias familias, sobre todo en las ciudades como La Paz, de donde proviene Walter. Esta construcción conjunta de interdicciones es utilizada como una operación moralizante que reestructura los principios míticos implicando, como veremos, a las relaciones de género, así como su cruce con las variables de raza, etnicidad y clase social.

Teniendo en cuenta el modo en el que se concibe la reciprocidad y las relaciones *chacha-warmi* con procesos de rearticulación específicos de los espacios comunitarios, es sugestivo que haya sido en contextos de migración a las ciudades, entornos donde las luchas feministas han logrado una mayor flexibilización de los roles de género, cuando surgen las primeras mujeres sikuris. Paralelamente, el fortalecimiento de los movimientos de inspiración indianista y las migraciones potenciaron el interés en la práctica sikuri. En este sentido, numerosos estudios han destacado la importancia de la pervivencia, la recuperación y la creatividad de prácticas musicales de matrices indígenas frente a los desplazamientos migratorios, sobre todo en Argentina, país que emerge de un genocidio originario.¹⁵ Los procesos de invisibilización de la cuestión indígena ligado al país con una idea de nación homogénea y blanca, dista mucho de su realidad actual, transcultural e intercultural. Por tanto, la reemergencia indígena en los últimos veinte años, demuestra la necesidad de comprender estos procesos de interculturalidad desde la relación y comunicación entre distintos grupos, que

14. Walter Rojas, guía musical oriundo de La Paz, Bolivia, quien migró en la década del 70 a Buenos Aires. Entrevista por Adil Podhajcer, 2008.

15. Diana Lenton et al., “Huellas de un genocidio silenciado: los indígenas en Argentina”, *Revista Sociedad Latinoamericana*, Vol. 6 (abril 2015): 119-142, <http://hdl.handle.net/11336/52773>.

involucran conflictos, negociaciones y disensos, a diferencia de la no cuestionada “convivencia cultural” y posición relativista adoptada muchas veces por las posiciones multiculturalistas.¹⁶

Finalmente, nos interesa destacar que ambas autoras de este artículo somos sikuris e investigadoras, cualidad que nos caracteriza desde hace más de veinticinco años. En los últimos años, Adil Podhajcer viene trabajando distinto tipo de participaciones performáticas y colaborativas, organizando congresos y eventos junto a sikuris investigadores/as, que en su conjunto comprenden abordajes teórico-metodológicos de “*performance-investigación*” desarrollados dentro del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance.¹⁷ Las teorías de la *performance* permiten una mayor comprensión de los vínculos entre los distintos lenguajes estéticos y los modos en que éstos favorecen la construcción de identidades sociales, así como la transformación de los sujetos que los practican. Por su parte, Alejandra Vega viene investigando, soplando y ascendiendo al Abra de Punta Corral junto a la Banda Nuestra Señora de Fátima, del norte argentino (NOA), con quienes también transita y cosecha intensos lazos de amistad y hermandad. En ambos casos, venimos reflexionando cómo en las prácticas sikuris femeninas, a través de los distintos campos de actuación y sus contextos diferenciales, las mujeres adquieren nuevos roles que buscan revertir y subvertir desigualdades de género, en un proceso de descolonización del saber-hacer-sentir-pensar en comunidad y creando círculos de confianza que las fortalece. Particularmente observamos cuestionamientos a las dicotomías político/espiritual, naturaleza/cultura y hombre/mujer, así como los intentos por subvertir la oposición tajante y dicotómica universalismo-liberal/esencialismo-étnico que sigue de cerca Aída Hernández Castillo junto a las reivindicaciones de mujeres comunitarias y

16. Ulf Hannerz, “The World in Creolisation”, *Africa*, Vol. 57 (abril 1987): 546-559; Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Ciudad de México: Paidós, 1991); Boaventura De Souza Santos, “Hacia una concepción multicultural de los derechos humanos”, *Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales*, Vol. 31 (marzo 1997): 3-16, Slavoj Žižek, “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional”, en *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, ed. Frederic Jameson y Slavoj Žižek (Buenos Aires: Paidós, 1998), 137-188; Rita Segato, “Identidades políticas/alteridades históricas: Una crítica a las certezas del pluralismo global”, *Anuario Antropológico*, Vol. 97 (abril 1999): 161-196; Eduardo Grüner, *El fin de las pequeñas historias* (Ciudad de México: Paidós, 2002); entre otros.

17. Silvia Citro, Adil Podhajcer, Luz Roa y Manuela Rodríguez, “Investigar desde la performance. Un abordaje comparativo del teatro etnográfico y las intervenciones performáticas participativas”, *Antropología Experimental*, Vol. 20 (abril de 2020): 13-24, <https://doi.org/10.17561/rae.v20.02>.

pertenecientes al EZLN.¹⁸ En el caso que planteamos, esta búsqueda se expresa en la complementariedad a través del instrumento, desplegando prácticas creativas sonoro-musicales en la esfera pública.

Resultado de devenires compartidos, en 2020 hemos conformado la Red Latinoamericana de Mujeres Sikuris, que tiene como objetivo reafirmar el rol de la mujer sikuri a través de las experiencias compartidas, apelando a una mayor igualdad de género y concientización social, a través de la organización y difusión de eventos. Sobre esto volveremos hacia el final del trabajo.¹⁹

Mujeres sikuris: debates y trayectorias sonoro-musicales

Primeramente, vale mencionar que la concepción dialógica del desplazamiento y el modo de ejecución sikuri dependen de muchas variables que no solo pertenecen a lo musical, sino también a determinados gestos y usos del cuerpo. En estas apropiaciones corporales de las músicas se producen reelaboraciones entendidas como traducciones culturales de tradiciones relocalizadas. Estas se suceden en los movimientos, en las formas de tocar, como el modo de “soplar la caña”, en la mirada con la pareja y el grupo y en la fuerza o energía en la ejecución. Esta concepción de “complementariedad” en el conjunto, que depende siempre de la respuesta y pregunta del/los otro/s, se construye en la acción misma de la práctica, que Voloshinov denomina como “la percepción activa del discurso ajeno”, la que concentra algunas tendencias del diálogo, como la orientación, la elaboración y la vivencia del mismo, que se suceden socialmente y acordes al contexto.²⁰

Existe en este tipo de ejecución un amplio despliegue de eficacia en la que la destreza musical y su efectividad tienen un rol primario en la formulación de los discursos. Asimismo, durante la intensificación del diálogo musical, la repetición de la frase musical, contribuye a crear un “exclusivo espacio perceptivo” que permite la experiencia del *flow* del evento y reafirma, actualizando, la unidad musical principal.

18. Aída Hernández Castillo, “Re-pensar el multiculturalismo desde el género. Las luchas por el reconocimiento cultural y los feminismos de la diversidad”, *Revista de Estudios de Género. La ventana*, Vol. 18 (diciembre, 2003): 9-39.

19. Coordinadoras: Juliana Rumaldo Rumi (Buenos Aires, Argentina), Adil Podhajcer (Buenos Aires, Argentina) y Alejandra Vega (Buenos Aires, Argentina). Co-coordinadoras: Judith López Uruchi (Bolivia), Mariela Loreto Pizarro Sipa (Brasil), Nirvana Sinti (Colombia), Almendra (Chile), Gloria Machaca (Jujuy, Argentina), Se origina en la Mesa de Mujeres Sikuris del III Congreso Internacional de Sikuris (2019).

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

Por estas razones, la repetición no es la reiteración de la unidad semántica, sino su reformulación, lo que permite que cada “parte” de la melodía sea única e irrepetible. En este sentido, la música anula el tiempo cotidiano para crear una nueva dimensión temporal, siendo su articulación acústica un elemento clave y de poder para la estructura performática. Estas características, propias de la interpretación del siku en las bandas, pasaron a ser también patrimonio de las mujeres al acercarse al instrumento en momentos y circunstancias diversos, que varían de región en región.

En Perú las mujeres comenzaron un largo proceso de legitimación como sikuris en la década del 80;²¹ en Lima, en las denominadas “bandas metropolitanas”,²² vinculadas principalmente a espacios universitarios de izquierda, en los cuales se propone una equiparación en los roles de género como supuestamente propone su ideología. En ese período, el debate sobre la legitimidad de la incorporación de mujeres a las bandas enfrentaba a las llamadas bandas metropolitanas con las “bandas regionales”, formadas por migrantes de zonas rurales afincados en Lima, que sostenían una postura esencialista e intentaban replicar todas las características de las agrupaciones indígenas incluyendo la estricta segregación de las mujeres, que acompañan a las bandas como bailarinas. Sin embargo, en los últimos años han surgido dos agrupaciones únicamente integradas por mujeres, *Cori Warmis* en Lima, y *Jallalla Warmis* en Arequipa,²³ a las que se suma el colectivo “8 de agosto”.

Por otra parte, en La Paz, Bolivia, las mujeres sikuris en la escena musical boliviana surgen tempranamente en la década del 60, a partir del trabajo pedagógico y musical de las “Hermanas Tejada”, pioneras en difundir la música aymara en contextos

21. Sánchez Huaranga, “Los primeros instrumentos musicales precolombinos”.

22. Aunque existen discusiones en torno a la validez de esta clasificación, en Perú se denominan “bandas metropolitanas” o “sikuris metropolitanos” a las agrupaciones que nacen en Lima, formadas por limeños, “bandas regionales” a las que están conformadas por migrantes de la sierra afincados en Lima, y representan el lugar de origen de los migrantes, y “bandas o sikuris altiplánicas” a las de los ámbitos rurales donde habían nacido.

23. Originada en sus inicios en la comunidad LGTB, vienen realizando convocatorias desde el 2014, con una primera participación en 2015 como Mujer sikuri, Mujer Expresate con Arte, y luego en 2016-17 creando vínculos con mujeres lesbianas y compañeras de colectivas feministas con el nombre de Awqa Sisa Warmi Sikuris hasta el nombre actual Jallalla Warmis sikuris (comunicación personal con Nathaly Gonzales, fundadora y directora desde los inicios). Además, así se expresan en su página de Facebook: “Somos Jallalla Warmis Sikuris de Arequipa Perú. Somos un grupo de Mujeres diversas en nuestras profesiones, lenguaje, orientación sexual, cultura, país, creencias y que coincidimos en el respeto de nuestros derechos humanos como mujer a ser libres, a que nosotras podamos decidir y expresarnos libremente. Nos empoderamos a través de la música y nuestras raíces quechua y aymaras, recordando a nuestras ancestas y ancestros. También en el respeto a la madre tierra; Pachamama. Y buscamos la coherencia en nuestros principios y actos”.

urbanos adversos de violencia racial pero también de identificaciones indígenas y nacionales a través de la música comunitaria. Este proceso da origen, en 1980, al Taller de Música Popular Arawi.²⁴ En esos años, las estigmatizaciones también arrojan una desigualdad estructural y el anquilosamiento de los roles de género: las mujeres sikuris son calificadas como las transgresoras de la cultura”, “marimachos” y “qachoqaras”,²⁵ entre otros descalificativos.

En el caso de Argentina, la tradición de las bandas de sikuris es más reciente y está relacionada con la migración desde Bolivia y Perú. En el caso jujeño, de mayor profundidad histórica, las primeras bandas, formadas por migrantes bolivianos, se organizaron a partir de 1930 para acompañar a la peregrinación al santuario de Nuestra Señora de Copacabana en Punta Corral, en Tumbaya, Quebrada de Humahuaca.²⁶ La peregrinación fue tornándose más masiva hasta que en 1972 se produjo un desdoblamiento definitivo que dio origen a la peregrinación al Abra de Punta Corral, santuario al que se accede ascendiendo desde Tilcara. La importancia de esta última fue creciendo gradualmente hasta transformarse en la más multitudinaria de las dos, y la mayor reunión de bandas de sikus del país. En el presente coexisten las dos peregrinaciones, cada una a un santuario diferente, llevando su imagen correspondiente en el marco de las celebraciones católicas de Semana Santa. Como toda manifestación de devoción del catolicismo andino, es fácilmente observable la incorporación de elementos de la religiosidad prehispánica, tales como las libaciones a la Pachamama en lugares predeterminados o la acumulación de piedras en forma de apachetas en los calvarios donde se producen los relevos de quienes transportan la imagen, así como ciertos aspectos “dionisiacos” propios de los complejos festivos sobre los que se asentaron las celebraciones cristianas de gran importancia para la memoria sensorial de toda esa región norteña.²⁷ En este marco tradicional de exclusión de las mujeres del rol de intérpretes de siku surgió, ante las reiteradas negativas de los hombres de incorporarlas como sikuris a sus agrupaciones, en 1996, la primera banda de mujeres de Argentina: la Banda Femenina Nuestra Señora de Fátima.

24. Judith López Uruchi, “Las mujeres *phusiris*. Entre la tradición y la transgresión”, en *III Congreso Internacional de Sikuris*, realizado del 14 al 16 de agosto en Buenos Aires (2019).

25. Refiere a las mujeres que quieren “parecer” hombres o comportarse como tal.

26. Antonio R. Machaca, *Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral* (Tilcara: Ed. del Autor, 2011).

27. M. Alejandra Vega y Adil Podhajcer, “Las poéticas del ritual”, *Diario La Arena*, 12 de julio de 2020, <http://www.laarena.com.ar/caldenia-las-poeticas-del-ritual-2121439-5.html>.

El caso de las sikuris del área Metropolitana de Buenos Aires es diferente al jujeño, presentando cierta semejanza con el limeño: la mujer se incorpora a bandas mixtas. Esto ocurre a fines de los años 80, momento en que toma forma una banda que luego se llamaría “Los Alegres de Montserrat” (y posteriormente, “*Colque Mayu*”), donde se logra dar continuidad a intentos esporádicos que habían tenido lugar una década atrás, en talleres organizados para difundir la cultura de la región andina, incluyendo su música, impulsados por migrantes del Noroeste Argentino (NOA) y, ocasionalmente, de Bolivia o Perú. Los años 90 marcan el inicio de la multiplicación de las bandas, potenciadas por la migración de Bolivia y Perú. Los migrantes recrean las prácticas musicales de sus lugares de procedencia, así como los contextos performativos y el modo de gestionar el funcionamiento de las bandas, incorporando a su vez determinadas modalidades locales, entre las que se encuentran mayores flexibilidades en los roles de género. Consecuentemente, se trata de bandas mayoritariamente mixtas —con contadas excepciones— que reciben mujeres, porteños²⁸ y porteñas entre sus integrantes. Algunas de estas bandas incorporan, desde sus inicios, posicionamientos políticos acordes al indianismo, de influencia creciente con el pasar de los años, aunque todas ellas tienen al menos una afinidad ideológica que las acerca a la defensa de los derechos indígenas. Finalmente, con la crisis socio-política y económica en la Argentina del 2001, las bandas se cuadruplicaron, alcanzando una equidad genérica en gran parte de los grupos, salvo aquellos “originarios o tradicionalistas” que no aceptaron y, al día de hoy, aún no aceptan mujeres sopladoras.

Mujeres sikuris y contrahegemonías

Los discursos de las integrantes de estas bandas se inscriben en la interpretación de los modos de ejecución de la música, entre los que se destaca la ejecución complementaria concebida como metáfora de la reciprocidad o *ayni*. Los pares complementarios *arka/ira* reflejan la complementariedad hombre/mujer concebida como una relación equitativa, en la cual ambas partes son necesarias para la construcción colectiva del discurso musical y de la comunidad o *ayllu*. Asimismo, los diferentes registros de la tropa o conjunto de instrumentos representan los diferentes grupos etarios del *ayllu* resonando en armonía. En el mismo sentido, el círculo evoca

28. Denominativo del habitante de la Ciudad de Buenos Aires.

relaciones de horizontalidad. Rebasando la práctica estrictamente musical, cada ensayo tiene, generalmente, como cierre, una puesta en común en la que se alienta a todos los miembros de la banda a dar sus opiniones, se divulgan las novedades tales como las invitaciones a tocar en determinados espacios, se evalúa la participación de la banda y se toman otras decisiones administrativas.

La música sikuri es parte del patrimonio cultural de grupos subalternos (indígenas y campesinos o migrantes). En este sentido, forma parte de la “otredad” para sectores hegemónicos que históricamente han sostenido y alimentado representaciones de la cultura ligadas a una percepción eurocéntrica, hecho que se pone en evidencia en Buenos Aires y grandes centros urbanos. En la Quebrada de Humahuaca, la percepción es diferente. No sólo porque la mayor parte de su población es campesina, mestiza o indígena, sino porque el proyecto de patrimonialización de la Quebrada revalorizó las representaciones locales de su propia cultura.²⁹ Las características de estos dos contextos nos dan elementos que nos permiten explicar el contraste de las prácticas y discursos de las mujeres sikuris de Jujuy y de Buenos Aires.

En el caso de Tilcara, el surgimiento de la Banda Nuestra Señora de Fátima fue producto de la iniciativa de grupos de adolescentes y jóvenes tilcareñas, que se sublevaron frente a los mandatos impuestos por los roles de género. En efecto, hasta la formación de la primera agrupación de mujeres, su participación en las bandas las confinaba a tareas de servicio o de cuidados: subían junto a los hombres como cocineras o portando el botiquín de primeros auxilios. Las más afortunadas lograban ubicarse como un complemento estético, llevando el estandarte que identifica a las bandas o la varita que acompaña el ritmo que marca el bombo. Una de sus fundadoras, Carina Jimenes, relata esos duros comienzos: “Nosotras queríamos integrar una banda, pero... como era antes, toda de hombres, a la mujer solamente se le permitía la varita o el botiquín [...] ¡de hombres, nada de mujeres!”³⁰

Los integrantes de las bandas fundamentaban su negativa a incorporar mujeres en tradiciones regionales o tabúes que vinculan el instrumento a la sequedad y la masculinidad. La ejecución por parte de las mujeres provocaría daños a nivel individual y colectivo. A nivel individual, la sequedad provocaría en la ejecutante infertilidad y/o

29. M. Alejandra Vega, “El jueves de las Comadres en Tilcara: Tradición y transformación en tiempos de reivindicaciones”, *Mitológicas*, Vol. 34 (2019): 49-74.

30. Entrevista concedida a Canal 4 de Jujuy por Carina Jimenes, 2017.

incapacidad de amamantar, y a nivel colectivo, “atrae los vientos”, provocando alteraciones climáticas.³¹ Estos discursos, en conflicto con la realidad, son cada vez más escasos, pero queda en pie la coerción social sobre los roles de género que obstaculizan el alejamiento de las mujeres del espacio doméstico.

Aunque en menor proporción que en el pasado, y al igual que en otros países donde las bandas de siku forman parte de la tradición, los hombres ven amenazados sus lugares de privilegio. Entre la incredulidad y el acoso de los hombres, las integrantes de la banda Nuestra Señora de Fátima tuvieron que demostrar su capacidad. Carina Jimenes recuerda que:

Al principio no creían que mujeres pudieran subir al Abra tocando sus sikus. Para muchos hombres era difícil aceptar que mujeres lleguen a ser como ellos. ... El primer año, una banda en particular, cuando llegamos a Chilcahuada tocando, no se callaron, como lo hacían con otras bandas, por respeto a nosotras, y siguieron tocando con más fuerza. Se abrieron para que nosotras pasáramos, y estando en medio de ellos, algunos tocaban sus sikus al oído de las chicas. Pero, aunque despacio y con miedo, igual salimos tocando nuestra marcha sin perernos.³²

Sin embargo, no todos los hombres reaccionaron con hostilidad ante el proyecto de la banda femenina. Muchos varones brindaron su apoyo material y andamiaron su aprendizaje. Las jóvenes supieron tejer alianzas de sororidad, pero también gestionar el apoyo de sectores que en nombre de una tradición indígena asumían una posición esencialista, como la Iglesia y el gobierno municipal.³³ Del mismo modo, otros jóvenes con vínculos de amistad, así como parientes, las apoyaron con la enseñanza de la técnica del instrumento y repertorio musical y aportaron su ayuda económica.

Las jóvenes revolucionaron el escenario musical de la Semana Santa tilcareña, estableciendo nuevos estándares y roles de género ocupando espacios de representación social que ampliaban sus espacios de influencia fuera del ámbito doméstico/familiar, creando un antecedente para nuevas bandas femeninas en Tilcara y Humahuaca y forzando la admisión de mujeres en las bandas “madres”³⁴ y en otras más recientes pero

31. Vega, “Una aproximación a la música de las bandas de Sikus en Tilcara y Buenos Aires”; y “Construyendo el Sumaj Causay”.

32. Entrevista realizada por Alejandra Vega en 2019.

33. Vega, “Construyendo el Sumaj Causay”.

34. Machaca, “Los sikuris y la Virgen de Copacabana”.

que hasta ese momento sólo habían admitido hombres. Se trató de una lucha en el seno de una cultura con un alto grado de homogeneidad, donde lo que estaba en disputa eran los roles de género, es decir, ni más ni menos, que la posibilidad de concretar un deseo que les era interdicto por su condición de mujeres, del goce musical por medio de la práctica misma, como cuerpos vibrantes y actuantes produciendo los sonidos que sólo podían disfrutar como espectadoras, abandonando la periferia para volverse el centro de las miradas y de la audición.

Imagen 1: Banda Femenina Nuestra Señora de Fátima en el Abra de Punta Corral, Jujuy, 2012.



Imagen 2: Banda “María Rosa Mística” durante la Peregrinación al Abra de Punta Corral, Jujuy 2012.



En Buenos Aires, el proceso fue diferente. Desde las primeras bandas porteñas, salvo excepciones puntuales, las mujeres fueron admitidas. Junto a los migrantes, aquellos que por su condición de locales no habían experimentado segregación, empezaron a conocer por experiencia propia o a partir de los relatos de sus compañeros,

la dura realidad del racismo o el etnocentrismo de muchos porteños. Para las mujeres sikuris de las bandas de Buenos Aires —tanto migrantes como porteñas—, ese “otro” que marginaba no estaba entre sus compañeros sikuris sino afuera. Y como reacción contrahegemónica, en gran parte asumieron los discursos indianistas sobre la reciprocidad y el “Buen Vivir”, reinterpretando la complementariedad en clave feminista. Estas interpretaciones que, no sin rasgos esencialistas, funcionaron como herramientas para comprender y realizar propuestas sobre la realidad que enfrentaban a diario, caracterizaron el pensamiento y accionar político de las mujeres sikuris de las primeras bandas. De este modo, el feminismo de las mujeres de estas bandas quedó subsumido en el discurso del “Buen Vivir”. La siguiente explicación de un guía sikuri, explica cómo los significantes tradicionales atribuidos a la mujer están aún presentes y en actualización. En este caso subsumidos a una condición biológica:

Hay sí una cuestión de armonía...porque la mujer es horizontal y el hombre vertical, ¿no? Entonces, por ejemplo, la mujer, para estar en contacto con esa armonía natural, no necesita tocar instrumentos, porque ya está armonizada con esa energía, porque por la sensibilidad, por la forma de ser de la mujer, es horizontal, no ve como una pirámide. El hombre sí, entonces el hombre para armonizarse lo que necesita es un instrumento, con esa energía. Pero eso no te va a hacer mal al cuerpo, no te va a hacer nada, depende también del físico que tenés vos, pero eso no quiere decir que la mujer no pueda tocar, pero no necesita para armonizarse algo... divino o algo elevado, porque ya la mujer está...Solamente al cantar ya está integrándose, porque ella ya tiene, ya tiene incorporado a su cuerpo, pero eso no quiere decir que no tenga derecho a tocar, tiene todo el derecho como el hombre.³⁵

Según Segato, esta construcción de género conlleva una inter-historicidad y una autotransformación que, entre los ensambles de sikuris, suele ser incorporada como un significante relevante.³⁶ Así, puede entenderse como una moralidad biopolítica que impide el “fluir” del deseo del propio cuerpo femenino y transgénero. De este modo, el *locus* de la mujer sikuri puede comprenderse desde un devenir del cuerpo de las mujeres como objeto, al deseo del propio cuerpo como propiciador de lo sonoro-musical. La

35. Guía musical de Buenos Aires, 2009. Guía musical y Docente de música andina. Realiza eventos y clases en escuelas acerca de la música y la filosofía andina. Conformó en Bolivia y en Buenos Aires algunos de los grupos más importantes que aún hoy existen.

36. Segato, *Contra las mujeres*.

operación de hacer uso de ciertas prácticas vinculadas a la complementariedad, implica también un debate sobre la espada moralizante colonial y la “pérdida del falo” y el temor a ser rechazado como abyecto, en términos de Butler.³⁷ La utopía “ancestral” se torna inalcanzable e imposible, actuando a través de lo simbólico-político, expresado en las múltiples referencias a esa “primera prohibición” mítica, pero también racial: la mujer ya está armonizada y no necesita soplar, sin embargo, tiene el “derecho como el hombre” de hacerlo. La prohibición otrora racial y discriminatoria contra “el indio”, se vuelve contra la mujer, en una operación moralizante del “derecho consuetudinario”, que, en el caso de los pueblos colonizados, siempre arrastran un ejercicio del poder en clave de lectura y de un vocabulario estratégico colonial.

Determinadas conductas patriarcales en el seno de las bandas mixtas de parte de los activistas del movimiento sikuri marcaron las contradicciones de la utopía “ancestral”. Mujeres sikuris de las nuevas generaciones gestaron así, espacios para construir nuevos sentidos mediados por vínculos solidarios entre mujeres en donde, según sus propios términos, converge la “energía femenina”. De este modo surgió, en 2010, el grupo “Warmis Utuya Ajayu” (Mujeres de espíritu fuerte) y en 2016 “Comunidad Mama Quilla”.

Imagen 3: Warmis Utuya Ajayu durante el Mathapi Aptapi Tinku, Buenos Aires.



37. Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (Buenos Aires: Paidós, 2002).

Imagen 4: Comunidad Mama Quilla durante el Mathapi Aptapi Tinku, Buenos Aires, 2019.



Dialéctica entre los feminismos y el *Sumaj Kawsay*

La formación de bandas de mujeres en Buenos Aires causó cierto estupor entre quienes creían que el “Buen Vivir” y la recuperación de la utopía prehispánica bastaría para resignificar lo que consideraban “machismo” en las comunidades. Este no fue el caso. Ante episodios de violencia de género entre los integrantes de las bandas se propusieron soluciones ambiguas que confirmaban cómo los pactos entre hombres continuaban más allá del discurso igualitario indianista. Frente a actitudes similares, la idea de las bandas de mujeres comenzó a tomar cuerpo, enmarcada por la influencia de un surgimiento del activismo feminista a escala global, que en Argentina tuvo su correlato en los Encuentros de Mujeres,³⁸ con un punto culminante dado por la primera de las movilizaciones masivas contra los feminicidios el 3 de junio de 2015, la marcha “Ni una menos”.

Al iniciarse la segunda década del siglo, las condiciones para la formación de bandas de mujeres en Buenos Aires eran propicias. Algunas mujeres sikuris que habían pasado por la experiencia de las bandas mixtas encontraron insuficiente el paradigma del equilibrio *chacha-warmi* integrado a los principios de reciprocidad andina del

38. 1986-actual.

discurso indianista, y comenzaron a reconocer la opresión patriarcal que teñía las relaciones entre los miembros de las bandas como una estructura de poder que operaba en el seno de las mismas. Este proceso culmina en la formación de las Warmis Utuya Ajayu: "...con el objetivo de y necesidad de cuestionar el rol que se les ha asignado tradicionalmente a las mujeres dentro de los grupos de sikuris".³⁹

Paralelamente, surgía la inquietud sobre las particularidades constitutivas de lo femenino y una necesidad de exploración de formas de expresión y relacionamiento de las mujeres, invisibilizadas y desvirtuadas por la ubicuidad del androcentrismo. Aymara C., referente de las Utuya Ajayu, luego de relatar el episodio que la llevó a abandonar la banda mixta que integró desde sus inicios, se refería a ello de este modo: "... es que cuando yo tocaba en Sartañani ya me preguntaba cómo sería tocar entre mujeres. Quería sentir la energía femenina, esa energía de ser sólo mujeres tocando".⁴⁰

La banda generaba espacios de apoyo mutuo y reflexión para las mujeres, que sus integrantes no encontraban en las bandas mixtas:

yo la invitaba a C. a tocar con nosotras, y ella me decía que no, que tocar entre mujeres y hombres era parte de la reciprocidad, del dualismo y lo complementario de la cultura. Hasta que empiezan los problemas con H. [su esposo y miembro de la banda] y ella se sentía muy dolida. Un día teníamos que tocar con las Utuya y le pedí apoyo porque éramos pocas. Tocó con nosotras y nunca más se fue. "¡Gracias!", me decía, estaba feliz, se sentía apoyada por todas nosotras, nuestro grupo le dio lo que buscaba.⁴¹

Para las Warmis Utuya Ajayu, el compromiso con las mujeres y sus luchas no las aparta de las reivindicaciones identitarias. Apoyan también la defensa de los derechos a la diversidad de género e incluyen en sus acciones el pronunciamiento como grupo ante diversos sucesos de la política nacional e internacional relacionados a los derechos indígenas y medioambientales. Como lo expresan en su página de Facebook, "ser parte de un círculo de mujeres es un camino hacia la transformación social". Esas acciones generadoras de cambios incluyen la incorporación de repertorio con temáticas feministas, así como el análisis crítico del cancionero popular y tradicional que a

39. Página de Facebook de las Warmis Utuya Ajayu.

40. Entrevista realizada por Adil Podhajcer y Alejandra Vega, Buenos Aires, 2019.

41. Entrevista realizada por Alejandra Vega en 2019.

menudo integra el repertorio de otras bandas de sikuris, que implementan usando nuevas tecnologías y difundiendo sus videos cargados de ironía a través de las redes sociales.

Entre otras bandas de mujeres de distintas regiones del país se destaca la “Comunidad Mama Quilla” (Madre Luna), autoidentificada como “banda de mujeres y lesbianas”. Formadas en 2016 en Moreno, zona oeste del Gran Buenos Aires, sus integrantes, oriundas de Buenos Aires, provienen de familias que incluyen una historia de migración desde provincias del país donde el siku no es parte de la tradición musical, como Santiago del Estero, o países como Paraguay, además de descendientes de bolivianos/as por segunda generación, como es el caso de su fundadora y guía musical Aymara, cuya abuela es de Humahuaca (Argentina) y su abuelo de Tarija (Bolivia). Estas jóvenes se plantearon la necesidad de construir un espacio con lazos solidarios femeninos, lejos de los casos de acoso que tuvieron que enfrentar en las bandas mixtas de procedencia, que incluía la diversidad de las orientaciones sexuales que el discurso *chacha-warmi* de la complementariedad dejaba afuera. Así expresa Aymara la particularidad que tiene una comunidad sikuri integrada únicamente por mujeres:

[es diferente] principalmente a la hora de elegir cosas, qué temas tocar o elegir a qué lugar ir a participar tocando, de qué manera, todo eso, cambia un montón, porque en otras bandas, por mi experiencia, era como “bueno, tenemos que ir a tocar a este lugar y vamos, listo, vamos”. No importa, no preguntábamos porqué, de quién es, para qué es... [risas]. En cambio, acá sí, todo el tiempo. Porque también el estar paradas políticamente en un lugar, nos hace esto ¿no? cuestionarnos dónde vamos a ir a tocar, con quién, para qué, con quién vamos a compartir esos espacios..., eso es lo principal que veo de diferencia. Y bueno, también esto de compartir desde una verdadera comunidad, o sea, no solamente desde tocar y listo, y compartir ese buen momento de una tocada o un ensayo, sino que realmente es una comunidad. Por eso le pusimos el nombre de Comunidad, en la que, si alguna se enferma y bueno, estamos ahí, estamos bancando eso, o si alguien necesita algo, también, ya sea desde el hecho de si alguien no sé, no tiene donde vivir, también se gestiona entre todas... eso, vivir desde la salud, desde un montón de lugares, se va gestionando entre todas y se va apoyando, desde un lugar muy compañero, que en otras bandas no lo encontrás ... Una comunidad, y no una banda de sikuris en donde tocás sikus y nada más, sino que suceden muchas cosas ... sería de hermandad entre mujeres. Nosotras, ahora como que estamos

deconstruyendo un poco el hecho de llamarnos mujeres, sino de también nombrar a todas las personas que participan, por lo menos de nuestra comunidad, entonces tratamos de decir no solo mujeres, sino mujeres, lesbianas, trans, y no binaries.⁴²

Además de proclamar desde sus inicios una ruptura con la heteronormatividad, adoptaron también el color violeta que caracteriza al feminismo y acompaña otros reclamos como la lucha por el aborto legal, libre y gratuito, otro punto conflictivo con algunos miembros de bandas de ideología indianista —que en el presente son cada vez menos—. Otra característica que incorporaron, en una búsqueda constante de reconstruir los vínculos con su pasado de raigambre indígena/campesina en búsqueda de una identidad propia, es el acercamiento a prácticas autosustentables de relación con el medio ambiente como la formación de huertas comunitarias, el intercambio de semillas libres de manipulación transgénica, la alimentación consciente y el uso de plantas medicinales.⁴³ Como ha mencionado De La Cadena, los conocimientos chamánicos y la utilización de hierbas son saberes y acciones que empoderan a la mujer, quien hace presente a entidades no humanas que luego pasan a ser parte de las causas indígenas y políticas, conforme actúan en la esfera pública.⁴⁴ En este aspecto es crucial resaltar que para sus fundadoras tocar el estilo *khantus* —género musical emblemático de la región kallawayaya— se vincula a antiguas prácticas de sanación.⁴⁵ Así lo transmite Aymara, además de pronunciarse abiertamente desde su página y participar activamente de convocatorias feministas, Comunidad Mama Quilla se ha pronunciado públicamente a favor de la redefinición de la Argentina como estado plurinacional y ha convocado a otras bandas de mujeres y mixtas a unirse por causas comunes contra la opresión de género, racista y xenófoba. Finalmente, lejos de Buenos Aires, en el extremo oeste de la Argentina, surge en Mendoza la banda Kantuta Warmis en 2011, que se desarrolla en el mismo sentido que la Comunidad Mama Quilla e incorpora reivindicaciones más radicalmente indianistas.

42. Aymara (fundadora y guía musical de Mama Quilla), entrevista realizada por Adil Podhajcer y Alejandra Vega, octubre de 2020.

43. En la actualidad (2020), se dedican al crecimiento y el uso de plantas nativas.

44. Marisol de la Cadena, “Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la ‘política’”, *Tabula Rasa*, Vol. 33 (enero-marzo 2020): 273-311.

45. El Kallawayaya es un especialista médico-religioso tradicional de la región de Charazani, a quien se acude para que restaure la salud con hierbas y/o con rituales. En 2003, la UNESCO proclamó la cosmovisión andina de los Kallawayas “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad”.

Es de destacar que estas formaciones musicales más recientes están comprometidas con otras formas de deconstrucción de la lógica patriarcal, y se abocan a modificar las letras sexistas que son tan comunes en el repertorio de la música sikuri que incluye secciones cantadas.⁴⁶ Además, algunas bandas no se limitan a tocar el repertorio que interpretan las agrupaciones mixtas e incorporan otras piezas, intentando así incluir personajes femeninos como protagonistas de las narrativas sikuris. En el caso de las Utuya Ajayu, sus integrantes agregaron a su repertorio el huayno “Bartolina Sisa”, compuesto por Luzmila Carpio. De este modo rinden homenaje a la heroína indígena que dio su vida en las luchas contra el poder colonial, haciendo visible el aporte de las mujeres indígenas en los movimientos de liberación y dándose a sí mismas un referente con quien identificarse. La Comunidad Mama Quilla, además, compone parte de su repertorio tomando las formas musicales tradicionales como inspiración, al que agrega letras feministas, y también de orgullo indígena.

Otras bandas surgidas recientemente en la Argentina presentan posturas intermedias, más ligadas a una espiritualidad donde confluyen elementos y festividades del calendario indígena reformulados en una matriz *New Age*, otra forma de enfrentarse a las religiones institucionalizadas vinculadas al poder patriarcal. En términos generales, los modos estratégicos de “resistencia” y subversión a través de la práctica sonoro-musical reivindican al *Sumaj Kawsay* como horizonte utópico multiontológico, pues incluye a todos los seres y entidades que “habitan” con y desde la tierra, de allí el cultivo del cuidado entre las integrantes de las formaciones femeninas, así como de las plantas y semillas que obtienen e intercambian a través de sus círculos de confianza, cultivados en la ronda musical. Por otra parte, estos círculos sikuris en tanto íconos del pensamiento cosmo-ontológico, propician acciones de re-existencia creativa y la re-emergencia de la mujer, trans, lesbiana y no binarie.

En estos diferentes espacios y formaciones, observamos participativamente cómo la propia *performance* conforma una alteridad cultural como respuesta a los sectores dominantes instituidos, apelando al cuerpo como sitio de “resistencia” dadas las particularidades de su *performance* (ronda cerrada, cuerpos tiesos y un sonido

46. El repertorio de la música sikuri incluye huaynos o canciones populares adaptadas al ritmo y las características del instrumento. El contenido machista de la música popular se ve así replicado en el repertorio de las bandas. Para escuchar la recopilación de letras sexistas por las Warmis Utuya Ajayu, véase https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR3CBsmv-mt3SLWZziv59sh9HgGBSyRG_4A74-zeAIJjie1wrokvq87rThg&v=7yIvcVlAiJM&feature=youtu.be.

producido directamente por un movimiento fisiológico interno del propio cuerpo —el soplo—, en estrecha coordinación colectiva), así como sus acciones sonoro-políticas. Estas cualidades son comprendidas como estrategias “liberadoras” y “contrahegemónicas” que potencian las relaciones intercorporales y la hermandad entre sikuris y, en los últimos años, modos de instituir otros modos de musicar, crear lazos de amistad y círculos de confianza.

La dialéctica entre los feminismos y el *Sumaj Kawsay*, que en parte constituyen los modos performativos de construir su eficacia dentro del mundo sikuri, se hace presente continuo en estas formaciones diversas, en un proceso de reconstitución ontológica, en el cual además buscan perpetuar su propio círculo familiar y el de sus comunidades de origen. Aunque viven en la urbanidad, la referencia a las redes de parentesco implica la búsqueda de “re-conocimiento” puesto que necesitan la afirmación de pertenencia a su familia y, en cierto modo, conocer más internamente — desde adentro—, cómo constituir su identidad y reedificar nuevos significantes en un país lejano al propio. Por otra parte, también reafirman un posicionamiento identitario crítico, por ejemplo, en lo que hace a la dualidad *chacha-warmi*. Los fluctuantes niveles de identificación sexo-genérica y las propias redefiniciones de las concepciones míticas, propias de la multidimensionalidad sikuri en un contexto mayor fluctuante, implican también su adecuación a formas de proxemia y distancia que componen una singular dialéctica de la vida. Esta ética del cuidado, tan establecida en los círculos de confianza femeninos, se sitúa, en cierto modo, en el nudo de las tensiones y fricciones cuando se presentan, por ejemplo, las situaciones de violencia al interior del campo. Así, las acciones de las mujeres enfrentan al esencialismo de la tradición poniendo en evidencia las desigualdades estructurales, sobre todo raciales y, cada vez más combatidas, esto es la inequidad de género.

Entre medio de estas articulaciones y fricciones entre los pensamientos comunitarios, como el *chacha-warmi* y el *Sumaj Kawsay*, y la macropolítica de la modernidad/colonialidad, sobresalen las experiencias de creación, interculturales e inter-clases, que dan cuenta de las posiciones identitarias, sus disputas y las estrategias políticas encaradas en los diversos grupos por su legitimación que hoy, en los círculos sikuris de mujeres no binaries, se pintan de pañuelos verdes, violetas y wiphalas.⁴⁷

47. Emblema de los pueblos originarios del Abya Yala.

Particularmente en el contexto de la pandemia viral, estas experiencias vividas se han multiplicado en numerosos conversatorios entre junio y diciembre de 2020, implicando mutuamente a sus formaciones en propósitos comunes. Justamente, los propios grupos de mujeres y no binaries organizaron eventos vinculados al mes de agosto, mes de la Pachamama, el 5 de septiembre Día Internacional de la Mujer Indígena, y otros conversatorios y encuentros para debatir temáticas y tópicos comunes.

En este sentido, la emergencia de la Red Latinoamericana de Mujeres Sikuris en mayo de 2020, como resultado de la segunda mesa de Mujeres coordinada por Adil Podhajcer, Alejandra Vega y Juliana Lumaldo Rumi en el marco del III Congreso Internacional de sikuris investigadores/as, responde a una necesidad de numerosas sikuris investigadoras, profesionales y activistas de nuclearse y fortalecer sus demandas y convocatorias comunes. La proclama compartida “desde la interculturalidad a través de la música sikuri, en nuestras similitudes, así como con nuestras diferencias, desde nuestras múltiples experiencias latinoamericanas”, insiste en el cultivo de lazos de reciprocidad, frente a distintos tipos y niveles de violencia simbólica, psicológica, racial y de género. Como apunta Segato, la “mujer indígena” puede ser un fructífero *locus* de intervención que suele ser definido aún hoy en tiempos neoliberales, en torno a ser “cuidadoras, portadoras y transmisoras” de prácticas culturales cuyas entramados trascienden el “yo público” y “lo doméstico”, con una eficacia política de lo abyecto.⁴⁸ Al ejercer el poder del significante político “mujer” y aquellos vinculados a las utopías sikuris, estos modos de redes comunitarias pueden atender tanto a los significantes esenciales y fijados como a su iterabilidad performativa, cuyas rearticulaciones son impredecibles. De este modo, es decisivo aguzar los oídos tanto frente al esencialismo ontológico, como a los relativismos, cuyas lógicas muchas veces justifican políticas multiculturalistas que adjudican roles fijos a ciertas “tradiciones” de los pueblos originarios. En un proceso de superación de los esencialismos propios del culturalismo y actual multiculturalismo, las estrategias epistémico-políticas de estas prácticas sonoro-musicales reconocen una historización en cuya actualización se reconocen como mujeres y transgénero.

En tal sentido, una característica notoria de esta Red es lo intergeneracional, propia de la práctica sikuri que enriquece los intercambios y conforma relaciones más

48. Segato, *La guerra contra las mujeres*; Butler, *Cuerpos que importan*.

horizontales. Por otro lado, se aspira a una reflexividad ontológica del sikuri con su instrumento, una concepción ecosistémica y cósmica, que incorpora la hermandad frente al individualismo y la marginalidad de la modernidad/colonialidad. Desde nuestra propia experiencia, una de las eficacias performativas es la sororidad, cultivada en el seno de los afectos y modos sensorio-perceptivos que implican a la música y a las corporalidades más allá del lenguaje verbal. Como aporta Qureshi, en estas prácticas, el discurso no está escindido de la corporalidad, hasta el punto que las maneras de “experienciar” la corporalidad en colectivo dejan impresiones “sensaciones corporales”,⁴⁹ como refiere una sikuri: “el siku potencia toda la energía del grupo”. En suma, más allá del discurso y las clasificaciones categóricas, las músicas/danzas producen cierto desplazamiento de nuestro lugar habitual, de nuestro *habitus* cotidiano, para reconocernos como parte de un “cuerpo común”.⁵⁰

Reflexiones

A dos voces, hemos buscado rescatar comparativamente las genealogías de las formaciones sikuris femeninas y sus devenires frente a las interdicciones, así como sus resistencias y la creación de espacios más empáticos y éticos, que buscan propiciar un “imaginario utópico” donde se performativiza lo político, atendiendo a otras disposiciones existenciales que no suelen formar parte de la modernidad colonial y que buscan entretenerse con el neoliberalismo actual. Como han sostenido Butler y Athanasiou, más allá de las auto-representaciones políticas y más cerca de atisbar la posibilidad de superar las heridas, este tipo de prácticas también pueden ser inscriptas en una maraña creativa y novedosa que pueden convertirse en potenciales para la transformación.⁵¹

Asimismo, nos interesa rescatar el uso de las redes de internet por parte de movimientos y grupos femeninos y LGBTQ+, cuyos procesos han sido teorizados inicialmente por Donna Haraway en “Manifiesto para Cyborgs”⁵² y más adelante con el

49. Regula Qureshi, “How does music mean? Embodied memories and the politics of affect in the Indian sarangi”, *American Ethnologist*, Vol. 4 (invierno 2000): 805-838.

50. Michael Jackson, “Knowledge of the body”, *Man*, Vol. 18, Nº 2 (junio 1983): 327-345.

51. Judith Butler y Athena Athanasiou, *Desposesión: lo performativo en lo político* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017).

52. Donna Haraway, “A manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s”, *Australian Feminist Studies*, Vol. 4 (abril de 1987): 1-42.

ciberfeminismo de Sadie Plant.⁵³ Especialmente esta última reivindica el tejido en red como una particularidad propia de las tramas del tejido, técnica asociada con prácticas femeninas y que explica las formas de socialización e intercambio más horizontal. En particular, desafía el paradigma de la identidad genérica al “salir” aunque sea por instantes, de esa trama narrativa real de nuestra sociedad y de los estratos y catalogaciones culturalistas de nuestros cuerpos, reafirmando su sentido histórico-político. Todas estas formas de interacción e intervención que en el presente de confinamiento se han convertido en la única manera de establecer un contacto intra e intergrupar se multiplicaron, dando lugar a un desplazamiento desde la práctica musical a la reflexividad como mujeres, como sikuris, como agentes de cambio y alienta los debates sobre problemáticas comunes que permiten a cada banda expresar sus posicionamientos políticos e ideológicos en temas tan variados como la violencia de género, los feminismos, los problemas medioambientales, la exclusión, el racismo, las disidencias sexuales y los horizontes comunes que nos hermanan en la búsqueda de propuestas alternativas al modelo hegemónico globalizante que perpetúa las desigualdades y la destrucción de la naturaleza. Debates y discusiones que se dan en un momento histórico de grandes cambios continuamente reflejados en los numerosos encuentros virtuales organizados por mujeres sikuris para encontrarnos como bandas, así como en otros espacios relacionados con los intereses mencionados en los cuales participamos, que inevitablemente fertilizan nuestros análisis y reposicionamientos como bandas. Es por ello que situamos nuestro análisis en un presente sincrónico de prácticas en movimiento constante, y cuyas propuestas e intervenciones alimentan nuevas preguntas.

A partir de estas experiencias y análisis, hemos demostrado la pregnancia de los discursos esencialistas en los modos de organización y diseño de las bandas, apelando a una tradición que, incluso, “masculiniza nuestros cuerpos”, en palabras de una sikuri. Por tal motivo, emerge una preocupación por repensar los procesos de subjetivación y los modos genéricos de significar a través de la *performance*, en tanto y en cuanto, implica una reivindicación de prácticas sonoro-musicales “ancestrales”, así como de la política feminista. Nuevamente, el *chacha-warmi* emerge como concepto eficaz para comprender otras relaciones socioculturales comunitarias en clave de género.

53. Sadie Plant, *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture* (s/l: Fourth Estate, 2016).

Bibliografía

- Butler, Judith y Athanasiou Athena. *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Campuzano, Giuseppe. “Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones... el Museo Travesti del Perú”, *Bagoas*, Vol. 4: (2009): 79-93.
- Citro, Silvia, Adil Podhajcer, Luz Roa y Manuela Rodríguez. “Investigar desde la performance. Un abordaje comparativo del teatro etnográfico y las intervenciones performáticas participativas”. *Antropología Experimental*, Vol. 20 (abril de 2020): 13-24, <https://doi.org/10.17561/rae.v20.02>.
- De La Cadena, Marisol. “Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la “política”. *Tabula Rasa*, Vol. 33 (enero-marzo 2020): 273-311.
- De Souza Santos, Boaventura. “Hacia una concepción multicultural de los derechos humanos”, *Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales*, Vol. 31 (marzo 1997): 3-16.
- Fernández Juárez, Gerardo. “La ‘mujer intérprete’. Lo público y lo privado en el altiplano aymara de Bolivia”. *Anthropologica*, Vol. 15 (marzo de 1997): 173-194.
- Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias*. Ciudad de México: Paidós, 2002.
- Hannerz, Ulf. “The World in Creolisation”. *Africa*, Vol. 57 (abril 1987): 546-559.
- Haraway, Donna. “A manifesto for cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s”. *Australian Feminist Studies*, Vol. 4 (abril de 1987): 1-42.
- Hernández Castillo, R. Aída. “Re-pensar el multiculturalismo desde el género. Las luchas por el reconocimiento cultural y los feminismos de la diversidad”. *Revista de Estudios de Género. La ventana*, Vol. 18, (diciembre, 2003): 9-39.
- Jackson, Michael. “Knowledge of the body”. *Man*, Vol. 18, N° 2 (1983): 327-345.
- Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ciudad de México: Paidós, 1991.
- La Chioma, Daniela. “La antara en el arte moche: quitar espacio. Performance y Simbolismo”, 2018. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/334494296_La_Antara_en_el_Arte_Moche_Performance_y_Simbolismo. Última consulta: 5/3/2021.
- Lenton, Diana et. al. “Huellas de un genocidio silenciado: los indígenas en Argentina”. *Revista Sociedad Latinoamericana*, Vol. 6 (abril 2015): 119-142, <http://hdl.handle.net/11336/52773>.
- López Uruchi, Judith. “Las mujeres *phusiris*. Entre la tradición y la transgresión”. En *III Congreso Internacional de Sikuris, realizado del 14 al 16 de agosto en Buenos Aires*, 2019.

- Machaca, Antonio R. *Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral*. Tilcara: Ed. del Autor, 2011.
- Mansilla Vázquez, Carlos. “El artefacto sonoro más antiguo del Perú”. *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. 1 (2009): 185-193.
- Olsen, Dale. *Music of El Dorado: the ethnomusicology of ancient southamerican cultures*. Orlando: University Press of Florida, 2002.
- Orlando Tapia, Matamala. “¿Dónde estaban las mujeres? Reflexiones sobre su visibilización en las sociedades prehispánicas de los valles del Sur de Bolivia”. En *Otras Miradas. Presencias femeninas en una historia de larga duración*, ed. Walter Sánchez Canedo y Claudia Rivera Casanovas, 153-163. Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón, 2014.
- Podhajcer, Adil. “Imaginación, creencias y utopías en conjuntos de música andina: Un contrapunto entre Puno (Perú) y Buenos Aires (Argentina)”. *Revista de Estudios Sociales Comparativos*, Vol. 2 (abril 2008): 182-204.
- . “El diálogo musical andino: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de ‘música andina’ de Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú)”. *Latin American Music Review*, Vol. 1 (invierno 2011): 269-293.
- . “Sembrando un cuerpo nuevo. Performance e interconexión en prácticas musicales andinas de Buenos Aires”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 223 (enero-junio 2015): 47-65.
- . “Experiencias sonoro-colaborativas en red. El III Congreso Internacional de Sikuris en Buenos Aires y los compromisos micropolíticos en la modernidad/colonialidad”. *Revista Mundo Sikuri*, Vol. 3 (en prensa).
- Qureshi, Regula. “How does Music mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian ‘Sarangi’”. *American Ethnologist*, Vol. 4 (invierno 2000): 805-838.
- Rösing, Ina. *Rituales para llamar la lluvia*. La Paz y Cochabamba: Los amigos del libro, 1996.
- Plant, Sadie. *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture.s/l*: Fourth Estate, 2016.
- Reinaga, Fauso. *La revolución india*. La Paz: Edición Fundación Amáutica, 1970.
- Sánchez Canedo, Walter. “Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos”. En *Cosmología y Música en los Andes*, ed. Max Peter Baumann, 67-83. International Institute por Traditional Music. Madrid: Iberoamericana 1996.
- Sánchez Huaranga, Carlos. “Los primeros instrumentos musicales precolombinos: la flauta de pan andina o la ‘antara’”. *Arqueología y sociedad*, Vol. 29 (verano 2015): 461-494.
- Segato, Rita. “Identidades políticas/alteridades históricas: Una crítica a las certezas del pluralismo global”. *Anuario Antropológico*, Vol. 97 (abril 1999): 161-196.
- . *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

- Silverblatt, Irene. *Moon, Sun, and Witches: Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Peru*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987.
- Slonimsky, Nicolas. *Music of Latin America*. Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1945. Disponible en: https://books.google.com.ar/books/about/Music_of_Latin_America.html?id=xGQhAAAAMAAJ&redir_esc=y
- Stobart, Henry. "In Touch with the Earth? Musical Instruments, Gender and Fertility in the Bolivian Andes". *Ethnomusicology Forum*, Vol. 17 (diciembre 2008): 6794.
- Valencia Chacón, Américo. "El Siku Bipolar en el Antiguo Perú". *Boletín de Lima*, Vol. 23 (mayo 1982).
- . *El siku altiplánico: estudio de los conjuntos orquestales de sikus bipolares del altiplano peruano*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- Vega, M. Alejandra. "Una aproximación a la música de las bandas de Sikus en Tilcara y Buenos Aires". En *Actas de la Novena Semana de la Música y la Musicología*. Buenos Aires: EDUCA, 2012.
- . "¿Saldrá Eva de la costilla de Evo? Explorando las perspectivas y limitaciones de los feminismos en el contexto de las bandas de sikuris". En *XI Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y VI Congreso Iberoamericano de Estudios de Género Argentina, Buenos Aires y San Juan*. Septiembre 2012.
- . "Construyendo el Sumaj Causay: discursos y performances en las bandas de sikus de la Ciudad de Buenos Aires". En *X Reunión de Antropología del Mercosur*. Julio 2013.
- . "Rebuilding the Pre-hispanic Religiosity in an Urban Area: The Case of the Urban Sikus Bands in Buenos Aires". *Sociology and Anthropology.: Horizon Research Publishing (HRPUB)*, Vol. 12 (invierno 2016): 1054-1065.
- Vega, María Alejandra y Lía Carla De Ieso. "El Jueves de Comadres en Tilcara: tradición y transformación en tiempos de reivindicaciones". *Mitológicas*, Vol. 34 (julio 2019): 49-73.
- Vega, Alejandra y Adil Podhajcer. "Las poéticas del ritual", *Diario La Arena*, 12 de julio de 2020, <http://www.laarena.com.ar/caldenia-las-poeticas-del-ritual-2121439-5.html>.
- Voloshinov, Nikólaievich V. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1992.
- Žižek, Slavoj. "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional". En *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, ed. Frederic Jameson y Slavoj Žižek, 137-188. Buenos Aires: Paidós. 1998.