



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

**ZAMPOÑA, LAKITA Y SIKURI EN SANTIAGO DE CHILE:  
TRENZADOS Y CONTRAPUNTOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE  
SONORIDADES ANDINAS EN Y DESDE EL ESPACIO URBANO-  
METROPOLITANO**

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, Mención Musicología

Miguel Ángel Ibarra Ramírez

Profesor Guía: Rodrigo Torres Alvarado

2016

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mis más sinceros agradecimientos a todas y todos quienes han colaborado y me han acompañado en este camino. Agradezco a mi familia y en especial a mis padres, Miguel Ángel y María Teresa, quienes sembraron en mí el cariño por la música. A mi pareja Pía, por su amor y apoyo incansable.

A mis amigos y hermanos músicos, quienes han abierto las puertas de sus historias y con quienes hemos trenzado conversaciones y melodías. A mis maestros, quienes han puesto las interrogantes necesarias, en especial a Rodrigo Torres, quien siempre ha compartido la mejor disposición para acompañarme y guiar en esta labor.

Agradezco también a las deidades a quienes pertenece la música del *siku*: al *sereno/sireno*, espíritu y energía creativa que encanta con su canto.

## INDICE

**INTRODUCCIÓN / PRESENTACIÓN**.....Pp. 11-13.

**ANTECEDENTES: CONSTRUCCIÓN DE SONORIDADES Y DISCURSOS EN  
TORNO AL SIKU**

1. *Siku* y *sikuri*, instrumento e identidad comunitaria del área cultural andina. .... Pp. 15 - 23.

2. Apropiaciones y resignificaciones en torno al *siku*.....Pp. 24 – 31.

3. El siku y las representaciones musicales urbanas. ....Pp. 31 – 37.

**PRIMERA PARTE: MARCOS CONCEPTUALES**

**CAPITULO I. MARCO TEÓRICO**

I.I Musicología y entramados urbanos: globalización y transculturación.  
.....Pp. 39 - 43.

I.II Espacio urbano e hibridación. ....Pp. 44 – 49.

I.III Memoria colectiva e historia social. ....Pp. 49 – 52.

**CAPITULO II. MARCO METODOLÓGICO**

II.I Enfoque investigativo, Tipo de estudio y diseño investigativo  
.....Pp. 54 – 56.

II.II Técnicas de recolección de la información. ....Pp. 56 – 57.

II.II.1 Etnografía y observación participante. ....Pp. 57 – 61.

II.II.2 Fuentes bibliográficas. ....Pp. 61 – 62.

II.III Análisis musicológico por medio de un modelo explicativo:  
texto, contexto y pretexto de lo musical. ....Pp. 63 – 65.

**SEGUNDA PARTE: ZAMPOÑA, LAKITA Y SIKURI EN SANTIAGO DE CHILE: Construcción de sonoridades e identidades andinas-metropolitanas.**

**CAPITULO III. MÚSICA POPULAR URBANA ANDINA EN EL CONTEXTO LOCAL (1950-1990)**

III.I Hacia la formación de identidades culturales y musicales en el contexto nacional: música nortina.....Pp. 69 – 80.

III.II Referencias y proyecciones latinoamericanas e Indoamericanas en la música popular-urbana chilena (década del sesenta).....Pp. 81 – 87.

III.III Aparición y consolidación de la “música (urbana popular) andina” en y de Santiago de Chile. ....Pp. 88 – 110.

**CAPITULO IV. COLECTIVOS/COMPARSAS DE SIKU EN/DE SANTIAGO DE CHILE: PARTICULARIDADES EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN CORRELATO MUSICAL/CULTURAL/SOCIAL**

IV.I Antecedentes para la inserción de las comparsas de *siku* en el contexto metropolitano-santiagoño. ....Pp. 112 – 121.

IV.II *Lakitas* y *sikuris* de Santiago: primeras agrupaciones. Pp. 122 – 133.

IV.III Diversificación de los colectivos metropolitanos de música comunitaria de aerófonos andinos. ....Pp. 134 – 145.

IV.IV Adaptaciones y creaciones en torno al <i>sikuri</i> y <i>lakita</i> en el contexto santiaguino: búsquedas y construcción de identidades sonoras. .....	Pp. 146 – 147.
IV.IV.1 Acercamientos hacia el área cultural andina y su espacio musical desde la práctica colectiva del <i>siku</i> . ....	Pp.147 – 150.
IV.IV.2 Integración de sonoridades, conceptualizaciones y performances en las comparsas metropolitanas. Una mirada al trabajo musical de “Manka Saya”. ....	Pp. 150 – 156.
IV.IV.3 Acción artística, acción social y espiritualidad: las comparsas metropolitanas de <i>siku</i> y la construcción de espacios de expresión comunitaria-colectiva. ....	Pp. 157 – 171.
<b>CONCLUSIONES</b> .....	Pp.172 – 176.
<b>FUENTES INFORMATIVAS</b>	
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	Pp. 177 -186.
<b>SITIOS DE INTERNET</b> .....	Pp. 187 – 189.
<b>ENTREVISTAS</b> .....	Pp. 190.
<b>GRABACIONES SONORAS</b> .....	Pp.190 – 192.
<b>GRABACIONES AUDIOVISUALES</b> .....	Pp.192 – 193.
<b>MATERIAL ACOMPAÑANTE</b> .....	Pp. 194-195.

## INDICE DE ILUSTRACIONES

Imagen N°01: A la izquierda, un tropa de “*lakitas*”. Página 17.

Imagen N°02: A la derecha, parte de una tropa de “*sikuras*”. Página 17.

Imagen N°03: Práctica comunitaria del *siku* en las comunidades *Aymara*: Conjunto de *sikuris* en el altiplano Tarapaqueño, sector *Isluga – Enquelga*.  
Página 23.

Imagen N°04: Gastón Guardia, integrante del conjunto “*Los Kjarkas*”, ejecutando el *siku* en forma solista. Página 25.

Imagen N°05: Portada de la revista “*Patrimonio Cultural*”, N° 49. Página 26.

Imagen N°06: Portada de “*La zampoña: Método de enseñanza audiovisual*”.  
Página 31.

Imagen N°07 (izquierda) Portada del LP “*Tu cantar*”, del grupo “*Ortiga*”. Página 35.

Imagen N°08 (derecha) Carátula del casete homónimo del grupo “*Huara*”.  
Página 35.

Imagen N°09: *Lakitas* durante la festividad en honor a la Virgen del Carmen de La Tirana (1944). Imagen extraída del film “*La Tirana*”. Página 72.

Imagen N°10: Freddy “*Calatambo*” Albarracín, hacia la década del cincuenta.  
Página 76.

Imagen N°11: “Navidad en el desierto” montaje realizado por el Conjunto folklórico de la Escuela Pedro Aguirre Cerda, Santiago de Chile. A la orilla izquierda de la imagen se divisa un par de zampoñeros. Página 77.

Imagen N°12: “Los de Ramón”, hacia 1960, con vestuario aymara. Raúl de Ramón sostiene un charango. Página 83.

Imagen N°13: Transcripción de fragmento de “El quirquinchito”. Página 83.

Imagen N°14: Carátula del LP “*Inti Illiman*”, primer disco homónimo del grupo, publicado en 1969. Página 87.

Imagen N°15: Carátula del LP “Norte” del grupo “*Los Curacas*”, publicado en 1970. Página 87.

Imagen N° 16: Carátula del LP “Música andina”, primer disco del grupo “*Illapu*”, publicado en 1972. Página 90.

Imagen N°17: Transcripción de “Flor del desierto”. Página 91.

Imágenes N°18 y 19: Intérpretes de instrumentos andinos en mercado persa Balmaceda, 1974. Imágenes del reportaje “Una peña en el mercado persa”. Página 99.

Imágenes N° 20, 21, 22 y 23: Grupos chilenos de “música andina”, décadas setenta-ochenta. Arriba-izquierda “*Kollahuara*”, central-izquierda “*Kamac Pacha Inti*”, arriba-derecha “*Guamary*”, abajo “*Yaguarkolla*”. Página 103.

Imágenes N° 24 y 25: “*Arak Pacha*” durante la década del ochenta. A la izquierda, fotografía interior del primer cassette del conjunto (1984), a la derecha, presentación en “Chile Crea”. Página 107.

Imágenes N° 26, 27 y 28: Presencia iconográfica del *siku/zampoña* en publicaciones fonográficas del contexto nacional. Arriba-izquierda: “Canto de pueblos andinos Vol.1” (*Inti illimani*, 1973), abajo-izquierda: “Canto vivo” (*Illapu*, 1978), derecha “*Arak Pacha*: con la fuerza del sol” (*Arak Pacha*, 1984). Página 110.

Imagen N°29: Conjunto folklórico de la escuela Pedro Aguirre Cerda, hacia fines de la década del setenta, interpretando música colectiva de *sikus* (probablemente *lakitas*) en el Cerro Santa Lucía, Santiago de Chile. Página 114.

Imagen N° 30: Carátula del disco “Carnaval en el desierto” (1978). Página 116.

Imagen N° 31: Conjunto Folklórico de la escuela normal de Iquique, en el Festival Nacional de Folklore de San Bernardo. Página 118.

Imágenes N° 32 y 33: “*Lakitas de Cultane*” y “Dingo”. A la izquierda-arriba, la comparsa durante el 02 de Febrero del 2010 en la celebración de la Virgen de la candelaria en *Cultane*. A la derecha-abajo, la estatuilla recibida como trofeo por obtener el primer lugar en el concurso “Festival andino” del programa “Dingolondango” de Televisión Nacional de Chile. Página 120.

Imágenes N° 34 y 35: “*Ajinacaycu*”. Arriba: presentación en una peña en “en parroquia Fernando Ariztía, invitados por la Coordinadora de Organizaciones Populares de Pudahuel, COPP, previo al Paro comunal de Pudahuel”. Abajo: participación en celebración de fiestas patrias en cerro San Cristóbal, 1986. Página 126.

Imagen N° 36: Integrantes de “*Arak Pacha*” y “*Manka Saya*” en el “Café del cerro” hacia fines de la década del ochenta. Página 130.

Imagen N° 37: Carátula del cassette del conjunto “*Supay*”. Página 136.

Imagen N° 38: Carátula del disco compacto de “*Lakitas* de San Santiago”. Página 137.

Imágenes 39 y 40: Izquierda, Afiche Promocional del disco compacto de “*Kollasuyu Wiñay*”. Derecha, presentación del disco en Sala América, Biblioteca Nacional. Página 140.

Imagen N° 41: “*Lakitas* de San Lorenzo” durante una presentación en el gimnasio municipal de Puente Alto. En el bombo, el fundador y director musical, Benjamín Torrico. Página 143.

Imágenes N° 42, 43 y 44: Carátulas de los casetes “*Tambo*” (1992, izquierda) y “Carnaval y fiesta de las *anatas*”, (1995, derecha). Al centro, la agrupación en el programa “Tierra adentro” de TVN. Página 153.

Imágenes N° 45 y 46: Portada del disco “*Surcos Morenos*” (2003, Sello Azul) y foto de la agrupación que participó de la grabación. Página 154.

Imágenes N° 47 y 48: “*Tambos*” en la década de los ochenta. Izquierda: “*Ajinacaycu*” en “Chile Ríe y Canta”. Derecha: afiches de tambos en la peña “Chile Ríe y Canta” (1989).Página 161.

Imágenes N° 49, 50, 51 y 52: Presencia de agrupaciones metropolitanas de *sikus* en manifestaciones públicas. Arriba, izquierda: “*Manka Saya*” en cerro Santa Lucía, marcha 12 octubre 1992. Arriba, derecha: “*Lakitas San Lorenzo*”,

en pasacalle en población “La Legüa” (S/F). Izquierda, abajo: “Santiago *Marka*” en marcha 12 octubre 2007. Abajo, derecha: “*lakitas*” en marcha por la educación, abril del 2013. Página 164.

Imagen N°53: Afiche de difusión virtual de celebración “*Anata 2014*”, realizada en Santiago de Chile. Actividad convocada por las agrupaciones “Colectivo *Quillahuaira*” y “*Sariri Bailes Andinos*”. Página 167.

Imágenes N°54 y 55: “Encuentro Nacional de comparsas de *Lakitas*” Izquierda: Afiche virtual del 5to encuentro, año 2013. Derecha: ceremonia de saludo a los “*Apus*” (espíritus protectores que habitan en los cerros), realizada durante el encuentro desarrollado en Cerro Blanco, Santiago de Chile. Página 168.

## INTRODUCCIÓN / PRESENTACIÓN

El *siku*, instrumento sonoro-musical *Aymara* mayormente conocido como “zampoña”, actualmente es empleado en diversas prácticas y espacios musicales dentro del contexto santiaguino. Siendo múltiples sus usos en distintos conjuntos, proyectos y estéticas musicales, para la realización del presente trabajo ahondaré en dos expresiones: la “música andina” (emparentada a las denominadas “música nortina” y “música latinoamericana”) y los colectivos de música comunitaria o “autóctona” andina (agrupaciones que practican música de *lakitas* y *sikuris*).

El desarrollo de la investigación se centra en las dinámicas ocurridas entre una serie de sucesos y relatos generados en torno al *siku*, elementos que desde mediados del siglo pasado aparecen en el Santiago de Chile. En poco más de medio siglo, las distintas músicas que incorporan dicho instrumento presentan también distintas lógicas de construcción y apropiación identitaria. Zampoña, flauta de pan, *siku* y *lakita* son denominaciones que nos dejan ver la presencia de conceptualizaciones e ideologías relacionadas a distintos usos, funciones y significados, evidenciando el desarrollo de las prácticas musicales en cuanto correlatos de un devenir sociocultural. Tanto la diversidad de

términos y prácticas musicales presentes, como también sus formas de interrelación, nos dejan entrever una variedad de formas de comprender y construir la noción de un instrumento y su espacio musical, social y cultural. En nuestro tema de estudio cohabitan, se relacionan y diferencian zampoñeros, *sikuris* y *lakitas*, representando distintas sonoridades e identidades musicales dentro de un proceso inter/transcultural.

Frente a lo expuesto surgen algunas interrogantes ¿Qué usos y significados han definido y delimitado la presencia del instrumento musical conocido como *siku* en un contexto diferente al de su origen, como el Santiaguino? ¿Qué referencias conceptuales han motivado el surgimiento de distintas prácticas musicales relacionadas al *siku*? ¿Cómo se relacionan y diferencian las distintas músicas, personas y conglomerados que emplean este instrumento actualmente en el contexto local? Estas preguntas guiarán el presente trabajo investigativo.

Para realizar el trabajo propuesto centraré la reflexión en torno a los vínculos existentes entre algunos procesos propios del desarrollo histórico-identitario del entramado sociocultural chileno-santiaguino durante los siglos XX y XXI y las particularidades del proceso de apropiación que distintos grupos artísticos, culturales y sociales han generado hacia la práctica musical del *siku*.

La presente entrega se encuentra estructurada en dos partes: la primera de ellas establece una relación de marcos conceptuales teóricos y metodológicos en los cuales se sustenta el desarrollo del proceso investigativo musicológico realizado. La segunda parte refiere al tema de estudio propuesto, en el cual la aplicación de la propuesta teórico-metodológica ha sido plasmada en la elaboración de los capítulos III y IV, incluyendo algunas reflexiones finales a modo de conclusiones. Para la realización del presente texto he contemplado los procesos descriptivos y analíticos como acciones complementarias dentro del relato investigativo, generando una narración en torno a la presencia del *siku* en Santiago de Chile formulada desde una perspectiva histórica que integra la presentación de información extraída de distintos archivos y la propia experiencia.

## **ANTECEDENTES: CONSTRUCCIÓN DE SONORIDADES Y DISCUROS EN TORNO AL *SIKU*.**

¿Qué es un *siku*? ¿De qué forma ha sido integrado a ciudades distantes de su origen, como Santiago de Chile? son algunas de las preguntas que me he hecho con la intención de iniciar el proceso investigativo. Dentro de las sociedades contemporáneas han aparecido distintas formas de abordar las prácticas musicales: se difunden elementos sobre sus orígenes y cualidades, al mismo tiempo que se dejan entrever algunas ideologías e imaginarios en los que se sustentan sonoridades y definiciones. Para formular un panorama investigativo, a continuación presento algunos antecedentes en torno al *siku* y los procesos socioculturales que han ido delimitando su presencia dentro de los contextos urbanos actuales.

## **1. *Siku* y *sikuri*, instrumento e identidad comunitaria del área cultural andina.**

Hace ya algunos años he tenido la oportunidad de tener acercamientos a distintas prácticas e instrumentos musicales. Un instrumento que ha llamado mi atención es la zampoña, que he podido observar e interpretar en diferentes formatos instrumentales y estilos musicales. A medida que he ido acercándome a este instrumento he podido visualizar algunos elementos particulares, de los cuales puedo nombrar un par: (1) siendo un instrumento no occidental, el cual tampoco es considerado “originario” del contexto local santiaguino y que tampoco es de uso masivo, ha consolidado una presencia en distintas prácticas musicales locales (conjuntos musicales, publicaciones discográficas, usos pedagógicos, presencia en lugares públicos), y (2) es un instrumento que en el contexto metropolitano es relacionado a lo “andino-altiplánico” y a lo “nortino”.

Al iniciar esta investigación, una de mis primeras acciones ha sido conocer algunos aspectos del origen y significado de este instrumento, lo cual me puso frente a un nuevo concepto: *siku*<sup>1</sup> es el nombre originario de la zampoña, el cual

---

<sup>1</sup>Podemos sumar a lo expuesto algunas teorías en torno al origen de la palabra *siku* vinculadas con la característica del denominado “diálogo musical” (VALENCIA, 1989:41) que ocurre en la ejecución del instrumento, la cual es compartida entre dos personas, señalándose que el término *aymara* para “preguntar” refiere a la palabra “Sikt’aña” (preguntarse), o “Sikhum” (pregunte) que proviene del verbo:

es un instrumento/objeto sonoro de origen *Aymara* que posee reconocidos antecedentes precolombinos y preincaicos<sup>2</sup>. *Siku*, denominación que empleo a lo largo del presente trabajo, corresponde al término otorgado a un instrumento sonoro-musical aerófono, el cual posteriormente ha sido renombrado y resignificado como “zampoña”. Revisando algunas definiciones es posible observar las distintas denominaciones que se emplean para nombrarlo, así como también algunas cualidades en torno a dicho instrumento:

“El siku (aim.), antara (Q.), zampoña (Cast.), syrinx (en francés) o flauta de Pan es el instrumento emblemático de la isla Taquile... De origen prehispánico, esta flauta amerindia de varias cañas, de la que se conocen numerosas variantes, está ampliamente difundida en los Andes centrales y en particular en la región del lago Titicaca en donde alcanza un grado de utilización sofisticada, bajo su forma orquestal, que puede involucrar a decenas de instrumentos (cf. Girault,1986)”. (BELLENGER, 2007:135).

“Los nombres siku en aymara, phusa en quechua no tienen traducción al español, pero por semejanza morfológica, se le dice zampoña en

---

“Sikt’aña”, traducido al castellano quiere decir: “Preguntar” (Apaza, en CUFUNMSM: 2007). De todas formas, debemos señalar que esta es una discusión que se mantiene abierta y sobre la cual no hay un consenso definitivo entre cultores e investigadores.

<sup>2</sup> “Es posible seguir su traza en ciertas crónicas coloniales. Autores como Bernabé Cobo, Cristóbal de Molina, Felipe Guamán Poma de Ayala y Pedro Pizarro refieren su presencia en Los Andes (Focacci, 2000). En Arica, los instrumentos musicales más tempranos surgen junto a las momias Chinchorro, alrededor del año 2.200 AP, y las ‘zampoñas’ o ‘antas’ son rastreables desde el dominio Tiwanaku (siglo IV dC) hasta la época Incaica” (Focacci, 2000: 43-44, en MORA, 2010 (b): 03).

español, es el instrumento musical de uso dual colectivo, se le ubica y reconoce con el nombre genérico de flauta de pan; cuya antecesora más antigua es una antara de uso solista que data de 7000 años hallado en Chilca, Lima (Bolaños, 1988); en el desarrollo de la civilización andina se le encuentra en Paracas, Nasca, Moche, Chimú e Inca, (D'harcourt,1990; Bolaños, 1988b; Valencia, 1989)” (BUENO, 2009:07).



Imagen N°01: A la izquierda, una tropa de “lakitas”.

Imagen N°02: A la derecha, parte de una tropa de “sikuras”.

Fuente: Archivo María Ester Grebe.

En las imágenes expuestas en la página anterior se pueden observar dos tipos de *sikus*: las *lakitas* (imagen N°1) pertenecen a un tipo de *siku* que reparte los tonos de su “escala musical” en dos mitades o hileras de tubos<sup>3</sup>: *ira* (en la imagen aquella mitad que tiene 6 tubos/sonidos) y *arka* (en la imagen la mitad que tiene 7 tubos/sonidos). Las *sikuras* (imagen N°2) son *sikus* que también tienen dos mitades *ira* y *arka*, pero a diferencia de las *lakitas* cada hilera posee la totalidad de los tonos de su escala. Si bien las cualidades organológicas permiten diferenciar dos formas construcción (y por ende de interpretación y sonoridad), *lakitas* y *sikuras* también presentan rasgos comunes. Un elemento característico del *siku* es que al estar formado por dos mitades (“instrumento de uso dual colectivo” comenta Oscar Bueno en la cita expuesta en la página anterior), requiere dos ejecutantes sopladores, los cuales intercalan sonidos soplando en forma alternada y organizada tubos de distinto largo, generando secuencias sonoras. Existen variados trabajos que presentan reflexiones en torno a la construcción de la sonoridad e interpretación del *siku*, relacionando la ejecución instrumental a elementos identitarios. Señala el investigador Américo Valencia:

---

<sup>3</sup> El instrumento también ha sido denominado bajo el nombre de “Siku bipolar” (Valencia: 1989) o “Flauta de Pan complementaria” (Sánchez: 1996).

“La primera característica del uso tradicional del siku (o zampoña altiplánica) es su naturaleza bipolar y la técnica derivada de ésta...la técnica del siku es conocida en Aymara como jaktasiña irampi arcampi, que significa ‘estar de acuerdo la ira y el arca’. Esta técnica, llamada también por sus cultores ‘trenzado’, consiste en la confección de las frases musicales que componen una melodía mediante un íntimo diálogo, [sustentado en] la alternancia de sonidos o grupos de sonidos, hecho por dos [mitades] complementarias, y desde luego, dos intérpretes en vez de uno [...] La ‘parte’ que cada músico ejecuta, en la realización de una melodía, sólo encuentra coherencia al ser complementada con su ‘contraparte’. Esta particularidad genera una dependencia melódica del intérprete en relación con su conjunto, el cual prioriza la ejecución colectiva por sobre la individual”. (AMÉRICO VALENCIA, 1989:41)

Según he podido observar, tanto desde la experiencia vivencial como desde la revisión bibliográfica, las expresiones sonoras festivo-rituales dentro del área andina requieren en muchos casos que los instrumentos sean empleados en forma comunitaria, emitiendo una voz que es fruto de la concentración y superposición de energía aplicada a cada familia de instrumentos:

“Una tropa se estructura con la presencia de muchas parejas de músicos/danzantes. Cada pareja trenza sus sonidos construyendo una línea melódica, que se conjuga superpuesta con las líneas melódicas de las otras parejas. El conjunto se ve enriquecido con las melodías más agudas o más graves, generadas por parejas de sikus de diferente

tamaño. En el caso de otras flautas [...] el principio comunitario se mantiene, con el sentido de ‘tocar como uno solo.’ (SURIMANTA, 2008:06)

En su práctica originaria-comunitaria los *sikus* son construidos por juegos de instrumentos, también denominados “familia” o “tropa”. El colectivo constituido por varios pares de personas ejecutantes de estos instrumentos se denomina “*sikuri*”, nombre que también recibe cada ejecutante. El *sikuri* congrega una serie de manifestaciones similares y emparentadas, en las cuales

“La diversidad cultural se expresa en la variedad de formas y sentidos que se manifiesta en diferente indumentaria, tipos de sikus, formas de orquestación u organización orquestal, e incluso en formas del propio instrumento, sin embargo a todos se les reconoce como sikus y sus ejecutantes son sikuris” (CEMDUC, s/f: 27).

Existe un tercer elemento relevante en cuanto al uso y funcionalidad del *siku*, el que también tiene que ver con aspectos ligados a la cosmovisión *Aymara*. La práctica de instrumentos sonoros-musicales está sujeta a conmemoraciones rituales-festivas enmarcadas dentro de un calendario que divide el ciclo anual en dos temporalidades principales: tiempo de lluvias (*Jallu Pacha*) y tiempo

seco (*Awti Pacha*). Tradicionalmente el uso de las familias de *sikus* está sujeto a una temporalidad que las vincula con el tiempo seco:

“Los sikus y otras flautas de Pan pertenecen al período de Awti Pacha. Su uso durante el Jallu Pacha provocaría las heladas características del Awti Pacha y causaría la pérdida de las cosechas...Las flautas siguen el mismo calendario. Las lakitas y lichiwayus se tocan en el período seco y posterior a la cosecha, desde mayo hasta octubre. Las flautas de pico (much'a lawatas) al final de la temporada de lluvias y durante las cosechas. Las primeras atraen los vientos y las otras alejan las lluvias excesivas”. (Sánchez, 2001: 56).

Las distintas propuestas investigativas y performáticas que han entregado antecedentes para la comprensión de las expresiones sonoras festivo-rituales de las comunidades *Aymara* (y también de otras comunidades-culturas tales como *Quechuas*, *Chiriguano*s y *Uru Chipayas*) han sido constituidas a partir de procesos analíticos que plantean diversas formas de entender y relacionar los conceptos música y cultura. No obstante, en la generalidad de los estudios especializados sobre las prácticas y contextos tradicionales vinculados al *siku* y

el *sikuri* se ha reafirmado la pertenencia de dicho instrumento y sus cualidades sonoras a la denominada “área cultural andina<sup>4</sup>”:

“El área andina tiene sus parámetros y la música entra en esos mismos parámetros [...] una de esas características es este sonido t’ara<sup>5</sup>, que es este sonido vibrado en que hay masas armónicas que son disonantes para la estética occidental y que son muy sonantes para la estética andina, que es este sonido que son varios sonidos juntos que forman ese sonido vibrado, es una de las características que se encuentran en los instrumentos desde Paracas en adelante [...] en las antaras que tienen tubo complejo, que tiene el tubo doble o triple [...] inventaron ese tipo de tubo por que andaban buscando este sonido vibrado [...] este sonido que lo encontramos en Paracas, en las antaras Nazca, en Tiawanaku, en San Pedro, en Diaguita, y que también se encuentra aquí en Chile Central, siguiendo esa teoría de José [Pérez de Arce] que viene desde Paracas bajando este tubo [...] ese sonido es resultado de una búsqueda estética”. (Conversación con Claudio Mercado, 26-11-2010. Archivo personal).

---

<sup>4</sup> “...Se dirá [área cultural] andina porque desde la arqueología se han dividido áreas nucleares que tienen que ver con ciertos límites en que las culturas funcionan bajo los mismos parámetros, está el área mesoamericana, el área intermedia y está el área andina, que es Perú, Ecuador, Bolivia, Argentina, y Chile hasta la zona central... luego viene al área extremo sur”. (Conversación con Claudio Mercado, 26-11-2010).

<sup>5</sup> “La palabra *tara* designa en ciertos aerófonos, como la flauta *turumi* o el clarinete *erqe*, una proporción ideal entre el sonido fundamental y sus armónicos, proporción que debe producirse el tocar determinadas notas de la escala”. (MARTÍNEZ, 1992:36)

En relación a lo expuesto, y a modo de resumen de estos primeros antecedentes, puedo mencionar que la complementariedad, la colectividad y el sentido ritual constituyen tres elementos que guían la ejecución sonora del *siku*, siendo estos rasgos propios y distintivos de su uso originario. Dichos elementos guardan relación con una búsqueda estética particular: el sonido dual y vibrante, un sonido organizado, múltiple y mancomunado que genera una voz y un pulso común, dentro de un tiempo-espacio particular en el cual se produce una comunicación entre la comunidad, la naturaleza y sus antepasados. Estos conceptos han sido y son aún ampliamente desarrollados en las comunidades del área cultural andina.



Imagen N°03: Práctica comunitaria del *siku* en las comunidades *Aymara*:

Conjunto de *sikuras* en el altiplano Tarapaqueño, sector *Isluga* –

*Enquelga*. Fuente: Archivo María Ester Grebe.

## 2. Apropiaciones y resignificaciones en torno al *siku*

Los primeros antecedentes presentados entregan un panorama en el cual el *siku* y el *sikuri* aparecen reseñados como expresiones y conceptos que contienen elementos propios de la cultura *Aymara* y del área cultural andina. Pero, ¿Qué ha ocurrido con este instrumento, su práctica y comprensión más allá de sus usos y funcionalidades originarias? El *siku* y el *sikuri* han pasado por diferentes procesos (históricos, sociales, culturales, estéticos y musicales) generándose una dinámica de continuidad y cambio en sus cualidades morfológicas e interpretativas. También se les han incorporado funcionalidades y significados diversos, los cuales responden a procesos de globalización, hibridación y transculturación.

Los cambios en el instrumento y su práctica tradicional son visibles y audibles, por ejemplo, en el surgimiento de una técnica interpretativa diferente a la ejecución tradicional/comunitaria denominada en “diálogo”, “trenzado” o “complemento” entre dos mitades/sopladores: actualmente es posible ver el *siku* en distintos tipos de conjuntos musicales siendo tocado por un solo ejecutante, el “zampoñero”, el cual junta las dos mitades del instrumento (*ira* y *arka*) y realiza melodías a modo de un músico solista.



Imagen N°04: Gastón Guardia, integrante del conjunto “*Los Kjarkas*”, ejecutando el *siku* en forma solista. Fuente: google.

La asimilación y resignificación del *siku* fuera de su espacio originario es un proceso que se puede asociar a construcciones identitarias que han presentado a los grupos socioculturales del área cultural andina y sus haceres/saberes dentro de una conceptualización de lo “indio” y/o lo “indígena”, formulando percepciones que fueron situando distintas manifestaciones sonoras y performáticas comunitarias como expresiones artísticas que presentaban las cualidades de ser “primigenias” y “puras”, ideas que a comienzos del siglo pasado –y puestas en el contexto de un pensamiento que ha sido catalogado

como indigenista autoctonista<sup>6</sup>- fueron interpretadas como elementos fundacionales o propios de algunas identidades nacionales dentro del contexto sudamericano.



Imagen N°05: Portada de la revista “Patrimonio Cultural”, N° 49.

Fuente: archivo del autor.

<sup>6</sup> El etnomusicólogo Dr. Julio Mendivil, en la conferencia denominada “El imperio contraataca” ofrecida el 02 de Agosto del 2013 en el museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile, presentó distintos autores y trabajos ligados a corrientes de pensamiento indigenista y autoctonista. Citó la “Conferencia sobre la música incaica” (Cáceres, 1925, Lima), en la cual era posible observar el desarrollo de la visión autoctonista en el contexto peruano de inicios del siglo pasado. En dicha conferencia, la música incaica podía ser observada como un referente de originalidad desde donde nacía la nación, otorgándole a la música de los descendientes de los incas las condiciones de ser una expresión antigua y única, elemento formativo en la identidad nacional peruana.

Gran parte de las primeras definiciones y construcciones sonoro-discursivas relativas al *siku* (las cuales han sido ampliamente difundidas y masificadas), han sido formuladas desde cánones culturales, estéticos y cosmológicos que han instalado la observación de dicho instrumento en función de una otredad, creando y consolidando una visión centralista y homogeneizante que presenta a una serie de instrumentos y expresiones musicales no occidentales como objetos y acciones periféricas y/o exóticas, lejanas a las ideas de progreso y modernidad. Ya desde el período colonial tanto el instrumento como su práctica comienzan a ser presentados en diferentes crónicas y relatos que entregan las primeras referencias sobre los grupos socioculturales del área cultural andina. En estos relatos se inician las definiciones del *siku* y el *sikuri* vistos como expresiones musicales<sup>7</sup>. Ludovico Bertonio, en su publicación denominada “Vocabulario de la lengua aymara” (1612), presenta una definición de la palabra “Sico: Unas flautillas atadas como ala de órgano. Flautillas como órganos: sico, tañerlas; Sico phufatha”. (SÁNCHEZ, 1989: 15).

---

<sup>7</sup> “Las crónicas de la época colonial, y en particular la del letrado peruano Guaman Poma de Ayala escrita entre 1584 y 1613 [...] permiten descubrir aspectos de ritos y festividades que estaban asociados con instrumentos musicales. En su obra *Nueva crónica y buen gobierno*, cuya particularidad es de ser la única crónica de aquella época tan ricamente ilustrada, el autor dibuja y describe brevemente las fiestas y tradiciones de diferentes poblaciones del *Tawantinsuyu*”. (BELLENGER, 2007: 50-51).

Tras la temprana observación de algunas de sus características organológicas, *sikus* y *antaras* han sido denominados también “flauta de pan<sup>8</sup>”, incorporando en estas redefiniciones la percepción de los instrumentos andinos de origen precolombino en función de algún símil del contexto originario europeo, es decir se han aplicado lentes culturales<sup>9</sup> externos para la comprensión del instrumento y su práctica. Parte de este proceso resignificativo ha sido la creación de nuevos nombres e identidades para el *siku*, como podemos observar en la etimología del término “zampoña”:

“La zampoña es un instrumento de viento compuesto de tubos huecos tapados por las manos de cuyo extremo salen sonidos aflautados por la agitación del aire. El vocablo "zampoña" es una deformación de la palabra española «sinfonía». La palabra castellana «sinfonía» designaba un ‘instrumento musical’ a partir del siglo XII cuando fue utilizada para referirse a la cornamusa que es un aerófono de lengüeta, o a la zanfona (también llamada zanpollía), otra deformación del vocablo greco-latino, en este caso para un cordófono de fricción. El término en sí proviene del

---

<sup>8</sup> Cabe señalar un elemento relevante en la diferenciación organológica que podemos realizar entre los instrumentos *siku* y flauta de Pan: el primero es construido con los sonidos graves desde la derecha (los tubos más grandes) hacia los tonos más agudos (más pequeños) que van a la izquierda, en cambio el segundo instrumento tiene los sonidos distribuidos según la usanza sonora occidental: los sonidos bajos a la izquierda y los agudos a la derecha. Es decir, desde su construcción ambos instrumentos se presentan pertenecientes a estéticas sonoras y conceptualizaciones socioculturales diferentes.

<sup>9</sup> Tomamos el concepto de “lente cultural” en función de lo expuesto por María Ester Grebe (1998), quien emplea dicho término señalando una especie de pre imposición de criterios estéticos, culturales y sociales que el observador investigativo aplica sobre los procesos y personas que define. Con la idea de pensar un “otro” completamente diferente, estas imposiciones suelen poner como centro de significación la propia cultura del observador, el cual –en el caso de los estudiosos del folclore- solía autodefinirse desde un espacio “culto” o “ilustrado”.

griego συμφωνία (symfonía, de σύμ [sým]: ‘simultáneo’ y φωνός [fonós]: ‘voz, sonido’): ‘que une su voz, acorde, unánime’, a través del latín symfonia. Ahora bien, la zampoña no emite realmente sonidos simultáneos o acordes, sino un sonido a la vez (es un instrumento melódico), mientras que la zanfona sí puede emitir diferentes acordes por resonancia [...] la parte superior (la que tiene de 7 a 8 tubos) se llama (Arca) y la inferior (Ira)<sup>10</sup> (etimología de la palabra “Zampoña” en WIKIPEDIA: 2012).

Estas conceptualizaciones, en su continua aplicación y difusión, han insertado y construido parámetros ideológicos y estéticos que responden a propuestas que combinan elementos internos y externos a la identidad cultural de las comunidades que históricamente han empleado los instrumentos sonoros andinos: “música” es un concepto que ha sido introducido en las culturas/comunidades andinas posterior al contacto con sociedades y culturas occidentales. En algunos casos ha ocurrido un desarrollo de definiciones y adaptaciones del instrumento en función de algunos elementos o cualidades externas a su lógica, tales como la aplicación de criterios de temperamento tonal, diatónico y/o cromático a su construcción (“la zampoña afinación 440 en sol mayor”, o el traslado de técnicas interpretativas y compositivas de aerófonos

---

<sup>10</sup> <<http://es.wikipedia.org/wiki/Zampo%C3%B1a>> [consulta: 10 Octubre 2012] Me llama la atención la etimología del término zampoña, emparentado al concepto sinfonía y presentado como algo simultáneo o que “une su voz, acorde, unánime”. Creo que -a modo de hipótesis- es posible que, la denominación zampoña no guardara relación con las características físicas del instrumento (como han vinculado diversos estudios), más bien hace relación a su uso, siendo probable que los cronistas coloniales hayan visto el uso comunitario del *siku*, al cual observaron como una voz acorde-simultánea.

occidentales). De todas formas, las resignificaciones musicales experimentadas por el *siku* han sido integradas por las actuales sociedades locales y globales, siendo posible encontrar definiciones difundidas en los espacios urbano-andinos contemporáneos que presentan una combinación de distintos elementos e identidades culturales:

“SICU. Aym. Hilera de flautillas ordenadas de pequeñas a grandes, de izquierda a derecha. Instrumento precolombino sobreviviente. También conocido como sico o chhalla [...] en castellano zampoña o flauta de pan, en griego siringa [...] Las tradicionales generalmente tienen una afinación pentatónica o diatónica, existiendo tritónicas, tetratónicas, etc, de una o más octavas con las notas repetidas y las modernas que han sobrepasado el cromatismo [...] Se presenta como solista o integrando bandas que tocan en coro... instrumento expandido en todo el territorio nacional y difundido en el mundo entero”. (CAVOUR, 2009:138)

“ZAMPOÑA 11 y 12. [...] Los modelos 7 y 8 – 9 y 10 -11 y 12 están en base a la zampoña 6 y 7 donde los tubos han sido aumentados a sus extremos. Desde los años '70 (s.XX) este tipo de zampoñas han sido utilizados por zampoñeros profesionales quienes se encargaron de difundirla a nivel mundial. Se la ejecuta como solista o en grupo usando la técnica del diálogo musical”. (CAVOUR, 2009:178)



Imagen N°06: Portada de “La zampoña: Método de enseñanza audiovisual”.  
Fuente: google.

### 3. El *siku* y las representaciones musicales urbanas

Como he presentado, la observación y análisis de los instrumentos y expresiones sonoro musicales comunitarias *Aymara* -así como otras manifestaciones de origen no occidental- desde lentes culturales relacionados a un pensamiento eurocentrista colonial y moderno, ha devenido en la creación

de nuevos instrumentos y prácticas, formulados a partir de la reinterpretación de una sonoridad propia de un grupo cultural local en combinación con criterios culturales, estéticos y musicales europeos/occidentales<sup>11</sup>.

En los contextos urbanos del siglo pasado han surgido nuevos conceptos y prácticas musicales dentro de los cuales ha sido insertado el *siku*, el cual siendo resignificado como “flauta de pan” o “zampoña” actualmente hace parte integrante de la llamada “música andina”, música popular urbana interpretada y creada con y para estos instrumentos, la cual durante las últimas décadas ha sido mayormente desarrollada desde el ámbito de la música de raíz y/o proyección folklórica latinoamericana. Producto de un proceso de integración entre distintos grupos socioculturales contemporáneos ocurrido a través de la creación e investigación artístico-musical, se construyen nuevas sonoridades que representan “lo andino” ajustando los elementos sonoros y visuales locales a los estándares y lenguajes estéticos nacionales y globales:

“Existe una diferencia sustancial entre la definición estricta de la “música andina” como fenómeno histórico y cultural y la etiqueta “música andina” como género comercial, editado por productoras y difundidos por

---

<sup>11</sup> La quena temperada o “de concierto” (la registrada “quena Thevenot”) y las “zampoñas” “diatónica” y “cromática” son dos ejemplos que evidencian lo señalado, observables como casos de representación urbana occidentalizada de un instrumento *Aymara*.

medios de comunicación masivos. [Hace cinco siglos] llegarían los conquistadores europeos, que traerían consigo los instrumentos de cuerda, las escalas heptatónicas temperadas y diversas armonías. Los recién llegados realizarían innovaciones en los instrumentos de viento y percusión ya existentes [...] De allí en adelante, la música de los andes seguiría un proceso de amalgama de todos esos componentes, a los que se sumarían los arrastrados por la esclavitud africana y, más tarde, los de las diferentes migraciones europeas. Las corrientes populares incluirían en sus diferentes repertorios todas las influencias que llegaran desde fuera, manteniendo la fidelidad hacia sus raíces. A su vez, los artistas urbanos de la región (comerciales o no) agregarían modos de interpretación derivados del rock, el pop, la salsa, la cumbia, el jazz o el reggae. Sin embargo, junto a esta obvia y resumida definición de “música andina” como la música propia de los Andes y su gente, desde hace medio siglo existe una etiqueta comercial con el mismo nombre que define un conjunto de elementos muy distintos. Puede decirse, sin temor a errar, que se creó un ‘nuevo’ género musical basado en la incorporación de determinados fragmentos de la tradición andina a otras tradiciones musicales con fines artísticos, comerciales y hasta ideológicos. Quizás ese género sea el más reconocido por los oyentes como “música andina”, en lugar de la música de los Andes propiamente dicha”. (CIVALLERO: 2010<sup>12</sup>).

Actualmente es posible encontrar la zampoña, junto con la *quena* y el charango, en distintos ensambles instrumentales, siendo adaptados paulatina y

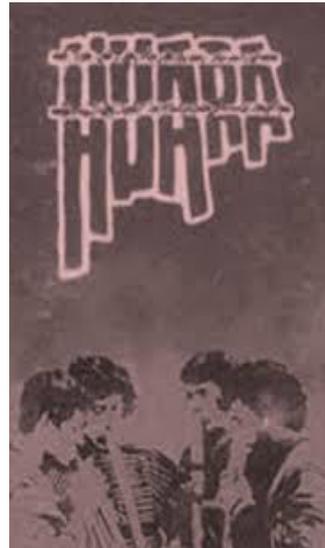
---

<sup>12</sup> <http://tierradevientos.blogspot.com/2010/07/introduccion-la-musica-andina.html> [Consulta: 20 Octubre 2011]

continuamente a estéticas globalizadas en su sonoridad y participando de expresiones construidas desde distintos marcos conceptuales contemporáneos, manifestaciones que han sido presentadas y difundidas principalmente como acciones artístico-musicales que aluden a conceptos como lo “andino”, lo “indoamericano”, “latinoamericano” y -en el contexto chileno- a lo “nortino”. A mediados de la década del cincuenta, desde la región de Tarapacá llega a Santiago Freddy “*Calatambo*” Albarracín, quien se presenta con un conjunto musical denominado “Sierra-Pampa” en el conocido y extinto centro de eventos y espectáculos “Bim Bam Bum”. Su propuesta musical, que ha definido como música “pampina”, trae una combinación de instrumentos y formas musicales en la que inserta la presencia de *sikus*, construyendo una mezcla de sonidos que según comentarios de *Calatambo* representan la sociedad pampina vinculada a la industria del salitre<sup>13</sup>. Esta acción representa una de las primeras apariciones de instrumentos y música ligada a la estética andina en Santiago.

---

<sup>13</sup> Esta referencia será mayormente desarrollada en el capítulo III.I



Representaciones del *siku* en iconografías musicales locales:

Imagen N°07 (izquierda) Portada del LP "Tu cantar", del grupo "Ortiga".

Imagen N°08 (derecha) Carátula del casete homónimo del grupo "Huara".

Fuente: google.

La dinámica de construcción de la "música (urbana popular) andina" ha sido también observada como un proceso de mediación sociocultural, en la cual es posible ver y escuchar una articulación de conocimientos y discursos que han sido continua y distintamente empleados en una serie de proyectos musicales, a través de los cuales se ha ido construyendo una estética sonora que hoy presenta un amplio grado de variabilidad:

“La música andina, (quizá es más correcto hablar de las músicas andinas), es un concepto variable, polisémico, tiene un ethos, una semántica, marca o personalidad, estructuras, sistemas, tópicos, figuras retóricas, ocurrencias, cualidades (qualia), estilos afines, congruentes, que han superado las barreras geográficas y nacionales. La música andina, es fruto de una compleja red de interacciones sígnicas que se tejen en torno a una obra musical, es una música vigente y en constante innovación. Logramos acercarnos a las estructuras de esta música, a través de la mediación cultural” (GODOY: [s.a.]).

Dentro del proceso de aparición y consolidación de las distintas prácticas musicales relacionadas al *siku* en el contexto metropolitano santiaguino, el cual ha ocurrido a partir de mediados siglo pasado, se ha dado un reciente acercamiento hacia la música comunitaria de aerófonos *Aymara* y *Quechua*. La formación de algunos colectivos que ejecutan *lakitas* y otras expresiones *sikuri* ha sido principalmente motivada desde el conocimiento de la zampoña en el marco de la “música (popular urbana) andina” como también por el interés en adquirir y profundizar conocimientos en torno a las culturas tradicionales originarias y sus manifestaciones, generándose de forma más reciente la aparición de la “música comunitaria” o “autóctona” de los andes -y principalmente aquella interpretada por comparsas de *sikus*- en nuevos territorios como el de la urbe metropolitana. La aparición de colectivos de *sikus* u otros aerófonos originarios en las ciudades se entrecruza con la búsqueda de pertenencia a una identidad compartida, reflejada en la noción de “comunidad”:

“Gran parte de las tradiciones musicales andinas son inherentes a la práctica colectiva, es decir que hacer música es una manera de hacer la comunidad y de interactuar con ella, en un marco de expresiones y valores compartidos. En el tiempo actual es posible ver diversas músicas andinas emergiendo en las urbes: se percibe claramente que el potencial para construir comunidades humanas alrededor de la práctica musical toma diariamente mayor importancia” (PONCE: 2008, 01).

Es posible observar en la actualidad cómo en distintos entramados urbanos (La Paz, Lima, Buenos Aires y Santiago por nombrar algunas ciudades-capitales) se ha generado una coexistencia de prácticas, estéticas y discursos que permiten visualizar a zampoñeros, *lakitas* y *sikuris*: continuamente aparecen nuevos grupos de “música andina”, también se difunden proyectos musicales que emplean la zampoña ligándola a formatos “latinoamericanos”, así como también se fundan comparsas y conjuntos de música comunitaria o “autóctona” andina en distintas ciudades; se han creado algunos encuentros y se han abierto lugares para la expresión de estas agrupaciones y sus músicas, generando nuevos espacios musicales sujetos a una dinámica de adaptaciones y adopciones, en las cuales se observan elementos pertenecientes a distintas identidades culturales en un diálogo que articula elementos sonoros, performáticos y conceptuales.

## **PRIMERA PARTE: MARCOS CONCEPTUALES**

### **CAPITULO I. MARCO TEÓRICO**

Dadas las características del trabajo propuesto -un estudio sobre el proceso de integración de prácticas y discursos musicales relacionados al *siku* en la ciudad de Santiago- resulta necesaria una aproximación a distintos referentes teóricos, la cual permita abordar el hacer musicológico integrando las dinámicas contextuales, estéticas, comunicacionales y significantes presentes en el tema que motiva el estudio. Para esto he precisado un marco teórico a partir de una serie de conceptos tales como sociedad urbana e hibridación; musicología de la vida urbana y los espacios transculturales. A través de dichas nociones es posible observar y reflexionar la aparición, integración y adaptación de algunas prácticas musicales en un contexto diferente al de su origen como un proceso de transculturación y construcción de nuevas identidades musicales en los entramados contemporáneos.

## I.I Musicología y entramados urbanos: globalización y transculturación

La presencia del *siku* -así como la construcción de definiciones y prácticas musicales en torno a este instrumento- ocurrida en distintos entramados contemporáneos, nos permite observar cómo el desarrollo de los procesos de globalización ha ido fomentando la aparición de músicas pertenecientes a distintos grupos culturales en espacios nuevos, constituyendo y reflejando una dinámica de transculturación e hibridación. En el texto “*Etnomusicología*” publicado por Enrique Cámara de Landa (2003), junto con dedicar un capítulo a los estudios sobre música popular urbana, se precisa que durante el siglo pasado hacia los sesenta se comenzaron a considerar en algunas investigaciones cuestiones como la retención de los rasgos rurales en espacios urbanos<sup>14</sup>. Posteriormente, la mirada de la música tradicional no occidental y sus cambios en los centros urbanos era presentada por Bruno Nettl<sup>15</sup> en función de los procesos experimentados hacia un modo de vida moderno, planteamientos que abrían el campo de estudio hacia una “etnomusicología urbana”. Ya en la década de los noventa se presentan investigaciones que

---

<sup>14</sup> Charles Keil: *Urban Blues* (1966).

<sup>15</sup> *Eight Urban Musical Cultures. Tradition and Change* (1978).

reafirman el carácter dinámico de la música popular urbana, dada su fuerte relación con un contexto que continuamente crea nuevos significados<sup>16</sup>.

Un elemento relevante en distintos estudios musicales corresponde al análisis generado en torno a las construcciones de sentido manifestadas por quienes participan de un hacer dentro de un espacio musical, lo cual nos aleja de la idea de una comprensión unidireccional o universalista de lo musical para ligarnos con la posibilidad de observar los procesos musicales en relación a un contexto variable relacionado a un entramado sociocultural que se establece desde una red que une acciones y temporalidades particulares:

“El objetivo del estudio de la MPU [Música Popular Urbana] no debería ser la construcción de un esquema interpretativo absoluto; es necesario ser receptivo hacia todo evento musical y las circunstancias en las que se produce<sup>17</sup>”. (Charles Hamm: 1995, en CÁMARA DE LANDA, 2003:305)

---

<sup>16</sup> Según relata Cámara de Landa, el trabajo de Charles Hamm (1995) consideraba que “no es posible entender los distintos fenómenos musicales desde un único sistema de pensamiento, porque cada evento posee un valor único, y que la estructura, más que existir en ellos, se forma en quien los percibe. Entre las consecuencias de este pensamiento [...] está la legitimación del estudio de cualquier clase de música, puesto que todos los estilos poseen una derivación de únicos en el momento de la performance”. (CÁMARA DE LANDA, 2003: 305)

<sup>17</sup> Considerando recientes estudios en el contexto urbano latinoamericano, Gaitán (2005:52) llama a: “Considerar a las músicas como componentes activos de constitución identitaria, en tanto expresan y articulan los elementos referenciales necesarios para la puesta en práctica de las distintas estrategias individuales y grupales que hacen posible el ser-en-el-mundo”.

Reforzando la formulación de un estudio musicológico consciente de la pluralidad de actores y relatos involucrados en la construcción de una identidad musical particular, y contra los discursos totalizantes y magistrales, existen trabajos investigativos que han propuesto enfatizar el análisis en torno a las cualidades de los espacios y procesos que las músicas generan en la vida cotidiana urbana contemporánea, otorgándole a las prácticas musicales la cualidad de representar “senderos<sup>18</sup>” o rutas en las que es observable tanto la diversidad como simultaneidad de los significados particulares que conforman las sociedades actuales:

“Entre los cimientos de este sentido emergente de comunidad, por efímero y situacional que se quiera, debe incluirse la labor de los músicos locales para dar su forma a aquellos rituales públicos que ayudan, a su vez, a crear la consciencia festiva y el calendario cíclico de los lugares en donde tocan [...] En su quehacer musical habitual los músicos locales y quienes se les asocian se hallan dominados no por principios matemáticamente racionales, sino por prácticas socialmente reconocidas y recurrentes: los ciclos semanales, estacionales o anuales establecidos dentro y por medio de los senderos musicales que comparten con otros. Estos senderos son, entonces, una de las formas mediante las cuales se

---

<sup>18</sup> Ruth Finnegan habla de la idea de “sendero musical”, señalándola como “aquellas acciones [musicales] colectivas, compartidas e intencionales... rutas conocidas y regulares que [los músicos] habían escogido, -o a las que habían sido llevados-, rutas que ellos mismos mantenían abiertas y que al mismo tiempo extendían por medio de sus propias acciones. [Los senderos dan] algo más que proporcionar las rutinas establecidas de práctica musical disponible: [están] dotados de profundidad simbólica... son, por tanto, rutas culturalmente establecidas mediante las cuales la gente estructura su actividad y le imprime un patrón habitual que –sin que los extraños lo noten- es conocido y compartido colectivamente”. (Finnegan: 1989, 448-449; en CRUCES: 2001).

organiza la vida de la gente para lograr, por una parte, la heterogeneidad y multiplicidad de relaciones característica de muchos aspectos de la sociedad moderna y, por otra, ese sentido de familiaridad y significado bajo control personal que es también parte de toda vida humana". (FINNEGAN, 1989: 468-471).

En el campo musicológico, los énfasis investigativos actuales ya no buscan dar cuenta de una práctica musical en el marco de una identidad cultural estática, más bien han puesto su interés en observar los territorios de convergencia, fricción y negociación entre los distintos entramados que configuran las sociedades contemporáneas, posibilitando la teorización de las músicas como espacios de multiplicidad e interculturalidad. Josep Martí a referido al concepto transculturación<sup>19</sup> presentándolo como una articulación y diálogo entre manifestaciones y entramados socioculturales<sup>20</sup> diversos, generando nuevos significados y adaptaciones para elementos y hechos culturales producto de su aparición en contextos diferentes a los de su origen:

---

<sup>19</sup> "El fenómeno de la globalización no se entendería sin tener en cuenta sus tres componentes: la dimensión económica, la política y la cultural. Y si se tiende hacia un sistema mundial, un concepto clave para entender los complejos procesos que tienen lugar es el de transculturación. Es precisamente esta idea la que nos ayudó a superar aquellas viejas visiones que entendían las culturas como algo cerrado y casi autónomo. Los procesos de transculturación son parte intrínseca del existir humano, dado que nuestra especie no se entendería sin aquello que denominamos cultura o sin la vida grupal" (Prólogo de Josep Martí en <http://www.sibetrans.com/trans/a187/prologo-musica-en-espana-y-musica-espanolaidentidades-y-procesos-transculturales> Visitado el 20 de febrero del 2012).

<sup>20</sup> "Un entramado cultural está constituido por diferentes hechos culturales articulados entre sí y presupone la existencia de un código sistémico compartido por los agentes sociales que participan de este entramado cultural [...] El entramado está constituido por un conjunto polidimensional de elementos culturales pertenecientes tanto al ámbito de las ideas, de las acciones y de los productos concretos" (MARTÍ: 2004).

“La idea de transculturación, como símil de trasplantar un árbol o una planta de un sitio a otro, resulta quizá en ocasiones algo simplista. Transculturación implica sobre todo la idea de algo nuevo y diferente que se aporta a un contexto cultural distinto al de su surgimiento [...] Podemos entender todo proceso de transculturación como aquel acto de difusión que implique cambios formales, semánticos y funcionales como resultado de la propia constitución y dinámica interna del nuevo entramado cultural en el cual se ha producido la difusión. En la transculturación, el elemento cultural difundido experimenta un cambio de puntos focales [...] El transvase de contenidos de un entramado cultural a otro, tal como es normal que suceda en los procesos transculturales, [implica] determinados cambios de tipo formal”. (MARTÍ: 2004).

La pregunta ¿cómo ha ocurrido la aparición y difusión del *siku* en Santiago de Chile? es una pregunta que abre la observación hacia distintos elementos discursivos y performáticos que han sustentado personas y conglomerados dentro del contexto metropolitano, considerando el desarrollo de una dinámica de resignificaciones realizadas sobre una práctica de origen andina-*Aymara* dentro de un proceso transcultural en el cual han intervenido una serie de procesos sociales en la construcción de nuevas identidades musicales.

## I.II Espacio urbano e hibridación

Un elemento que permea el tema de estudio propuesto es su condición de proceso enmarcado en un espacio y sociedad particular: hablamos del camino desarrollado hacia la construcción de una sonoridad-identidad musical andina urbana metropolitana contemporánea. Ya la misma idea de “lo andino” es parte de una construcción con múltiples elementos en diálogo:

“Lo andino, es un proyecto de identidad e integración, es un proceso cultural dinámico. La música andina generalmente es entendida como la música de estos pueblos, de estas culturas, producidas a través del tiempo, por indios, criollos – mestizos, negros, por una sociedad históricamente jerarquizada. La realidad latinoamericana, el Movimiento de la Nueva Canción, el mundo global, nos han obligado a replantear el concepto de ‘música andina’ ”. (Extraído del blog “Observatorio de prácticas musicales emergentes”, en <http://observatoriomusica.blogspot.com/search/label/M%C3%Basica%20andina> consultado 20 de Mayo del 2010).

En este sentido, mi investigación transita en torno a las construcciones identitarias que ocurren como parte del desarrollo del devenir musical

relacionado al *siku* dentro de aquello denominado como “lo urbano”<sup>21</sup>. Henri Lefebvre (1970) propuso que en los entramados urbanos los centros de atención son múltiples, evidenciando un sentido de simultaneidad en las posibles formulaciones identitarias dentro de lo que podemos denominar como “ser urbano”. A partir de la observación y construcción de discurso en torno a estas coexistencias, el fenómeno urbano configura un espacio y dinámica en donde aparecen nuevas relaciones entre temporalidades y espacialidades, en tanto constituyen factores de cambio en la construcción de identidades culturales.

Ya a fines del siglo XX, se ha analizado el espacio urbano y sus vínculos en torno a la formulación de identidades socioculturales, planteándose los continuos cambios, diversificaciones y resignificaciones en relaciones de adaptación, resistencia y resignificación. Néstor García Canclini (1990) propuso una mirada de la cultura que relativizaba las ideas de tradición y modernidad (entendidas otrora como un dualismo antagónico), incorporando una interpretación de las interrelaciones entre distintos conglomerados humanos (y sus múltiples influencias y resignificaciones vinculadas a los diversos procesos económicos, políticos, sociales y culturales) enmarcando las manifestaciones,

---

<sup>21</sup> “Lo urbano (abreviación de “sociedad urbana”) se define, pues, no como realidad consumada, situada en el tiempo con desfase respecto de la realidad actual, sino, por el contrario, como horizonte y como virtualidad clasificadora. [...Lo urbano también ha sido teorizado como] el lugar en el que las diferencias se conocen y al reconocerse se aprueban; por lo tanto se confirman o se invalidan (LEFEBVRE, 1970:102).

ideologías y procesos emanados de esta dinámica bajo el concepto “hibridación”. Los límites entre lo local y lo global aparecieron re-enfocados como una posibilidad abierta a las identidades múltiples, dadas las posibilidades de relación y coexistencias en el hacer cotidiano contemporáneo. Canclini entrega una visión de los procesos que vinculan el mercado global con las culturas locales:

“...La expansión del mercado necesita ocuparse también de los sectores que resisten el consumo uniforme o encuentran dificultades para participar en él. Con este fin, se diversifica la producción y se utilizan diseños tradicionales, las artesanías y la música folclórica, que siguen atrayendo a indígenas, campesinos, las masas de migrantes y nuevos grupos, como intelectuales, estudiantes y artistas. A través de las variadas motivaciones de cada sector –afirmar su identidad, marcar una definición política nacional-popular o la distinción de un gusto refinado con arraigo tradicional- esta ampliación del mercado contribuye a extender el folclor. Por discutibles que parezcan ciertos usos comerciales de bienes folclóricos, es innegable que gran parte del crecimiento y la difusión de las culturas tradicionales se debe a la promoción de las industrias del disco, los festivales de danza, las ferias que incluyen artesanías, y, por supuesto, a su divulgación por los medios masivos. La comunicación radial y televisiva amplificó a escala nacional e internacional músicas de repercusión local [...] lo que ya no puede decirse es que la tendencia de la modernización es simplemente provocar la desaparición de las culturas tradicionales. El problema no se reduce, entonces, a conservar y rescatar tradiciones supuestamente

inalteradas. Se trata de preguntarnos cómo se están transformando, cómo interactúan las fuerzas de la modernidad” (GARCÍA CANCLINI, 1990: 201- 203).

La convergencia e integración entre lo tradicional y lo moderno observable en distintas manifestaciones actuales es señalada por el mismo autor no solamente como la adaptación de elementos globales en contextos locales (hecho más bien ligado a los conglomerados hegemónicos), también responde a las continuas reestructuraciones que llevan a cabo los grupos socioculturales populares dentro de un entramado determinado<sup>22</sup>. Al respecto, el interés por atender a las convergencias, divergencias y resignificaciones que ocurren dentro del contexto metropolitano local me ha llevado a abordar el estudio de los procesos de construcción de posibles identidades musicales relacionadas al *siku* en función de la diversidad de actores vinculados, considerando connotaciones y desarrollos heterogéneos<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> “Al mismo tiempo que la reconversión oficial, se produce la reconversión con que las clases populares adaptan sus saberes y hábitos tradicionales. Para entender los vínculos que se tejen entre ambas hay que incluir en los análisis de la condición popular estas formas no convencionales de integrarse a la modernidad [...] sobre todo en las nuevas generaciones, los cruces culturales que venimos describiendo incluyen la reestructuración radical de los vínculos entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, lo local y lo extranjero”. (GARCÍA CANCLINI, 1990: 223-230).

<sup>23</sup> “Tanto las transformaciones de las culturas populares como las del arte culto coinciden en mostrar la realización heterogénea del proyecto modernizador en nuestro continente, la diversa articulación del modelo racionalista liberal con antiguas tradiciones aborígenes, con el hispanismo colonial católico, con desarrollos socioculturales propios de cada país”. (GARCÍA CANCLINI, 1990: 235).

En los distintos espacios, entramados y comunidades actuales aparecen referencias sobre las formas de integración entre elementos y lenguajes musicales considerados locales (u originarios) y procesos mayormente vinculados a las ideas de (post)modernidad y globalización<sup>24</sup>. Al respecto, me propongo abordar el presente estudio poniendo énfasis en la relación existente entre construcción musical y construcción sociocultural: el análisis de un espacio (proceso y práctica) musical requiere integrar las características relevantes que dialogan en la conformación histórica de un entramado e identidad cultural particular dentro de una sociedad, tendiendo a

“Reflexionar sobre las relaciones existentes entre la música, -entendida como forma de conocimiento generadora de sentido- y la conformación de los marcos referenciales indispensables en el proceso identitario y en la construcción de la cotidianeidad social [permitiendo] la aproximación a la manera en que se caracteriza el “sujeto urbano” en correlación al “sujeto musical”. (GAITÁN, 2005:52)

---

<sup>24</sup> Tal es el caso, relata Martí (2004), de la realización de folklore en espacios urbanos: “Otros casos clarísimos en los que se producen procesos de tipo transcultural dentro de una misma sociedad son los relacionados con el folklorismo o práctica del folklore en las grandes ciudades. El paso de un contexto originalmente rural y muy limitado a un nuevo contexto urbano conduce importantes modificaciones de tipo formal, semántico y funcional, de manera que muchas de las producciones musicales o coreográficas que se nos ofrecen actualmente como folklore son el resultado de un proceso transcultural producido por la interacción de dos entramados culturales muy diferentes: el de una sociedad rural de corte preindustrial y el de un contexto nuevo social urbano”.

Para el presente trabajo, la noción de “hibridación<sup>25</sup>” nos permitirá observar los mecanismos de interacción entre elementos, conceptos y sonoridades originarias, locales y globales, los cuales se reflejan en las distintas prácticas y espacios musicales que se vinculan al *siku* y la zampoña. Las redefiniciones que se construyen en el contexto santiaguino, en el cual las prácticas musicales tanto de la “música andina” como de las comparsas de *sikus* y *lakitas* encuentran un sentido propio ligado a quienes las desarrollan, presentan un correlato entre el ser sociocultural y ser musical que puede ser entendido como un proceso transcultural.

### **I.III Memoria colectiva e historia social**

Las referencias presentadas en el presente capítulo coinciden en relacionar la flexibilidad y constante renovación-resignificación de las identidades culturales y las prácticas musicales en relación a las territorialidades y temporalidades en las cuales estas se desenvuelven. En este sentido la

---

<sup>25</sup> “Por hibridación [entendemos] el conjunto de procesos en el que estructuras o prácticas sociales preexistentes se combinan con otras para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas redefinidas. En este último caso, lo diferente se vuelve «igual» y lo igual «diferente», apareciendo fusiones de elementos tradicionales y modernos (como, por ejemplo, las gastronomías nacionales latinoamericanas o los géneros musicales que combinan estilos), así como nexos entre lo local y lo global (como ciertas danzas latinoamericanas mundializadas durante el siglo XX)”. (RECASENS, 2010: 15)

diversidad y particularidad de las identidades culturales, sus especificidades y coexistencias son resultantes de las continuas interacciones ocurridas a través de distintos procesos vivenciados y transmitidos entre personas y tramados socioculturales delimitados, conformándose un devenir de relaciones que otorga a la construcción musical significados pertinentes al transcurso de dichos procesos, los cuales van a su vez siendo seleccionados, asimilados y pluralizados en el relato de aquello que ha sido denominado como “memoria colectiva”. Sepúlveda (2010), a la vez que critica la modernidad por su construcción unívoca de la realidad, atribuye a la memoria colectiva el valor de ser aquello que da un sentido de origen y de proyección a los grupos humanos. En el relato que se formula sobre un pasado, el recuerdo otorga a los individuos las posibilidades de construir, afirmar y ampliar lazos dentro de una comunidad en forma reflexiva y participativa, siendo quien recuerda un actor situado dentro del devenir histórico de su narración, construyendo desde el recuerdo y reconocimiento de una memoria-historia compartida. En función de lo expresado, en la presente investigación considero la presencia de una memoria colectiva, en cuanto esta entrega una representación sobre conceptos y sucesos anteriores, la cual emana de un grupo o entramado humano situado en un contexto cultural, social e histórico específico y que construye identidades mediante el relato compartido. En la memoria colectiva es el devenir histórico el que sintetiza las relaciones intersubjetivas de los grupos humanos. Desde un punto de vista académico, el estudio de la conformación comunitaria de una

memoria e identidad (aquella que adquiere contornos visibles en el decir y actuar colectivo), ha sido desarrollado desde la denominada “historia social”, la cual aporta a la re-construcción de contextos y significados, incorporando la multiplicidad de actores y relatos influyentes en la noción de identidad y memoria colectiva de un entramado sociocultural, sacando de la hegemonía social, cultural y política la posibilidad de relatar el devenir histórico:

“La Historia Social no congela la historia en tres o cuatro escenas simbólicas ni las recarga de pinceladas hasta convertirlas en ‘obras maestras’. Lo que hace es distinto: se hunde en los procesos sociales subterráneos, avanza o retrocede con ellos, se transforma junto con ellos y va escuchando, duplicando y amplificando, todo el tiempo, lo que las muchedumbres van pensando y diciendo mientras corren, luchan, trabajan, viven y se mueren. Desde esta perspectiva (soterrada) importa más la vida y la fuerza de los ‘topos’ que la grandilocuencia de los que creen gobernarlo todo desde la superficie”. (SALAZAR, 2011-b: 35)

Considerando e interpretando los aportes conceptuales emanados desde el estudio de la historia social y la memoria colectiva, cabe mencionar que la investigación de expresiones y manifestaciones tales como la música requiere ser complementada con las distintas referencias históricas y etnográficas significantes particulares que los actores involucrados relacionan con su práctica, siendo elementos que se conjugan en la construcción del relato

investigativo. El conocimiento y análisis de las realizaciones performático/discursivas desarrolladas por distintas personas, grupos y entramados socioculturales musicales ligados a la presencia del *siku* y la zampoña, la música urbana andina y la música comunitaria del área cultural andina (principalmente *Aymara-Quechua*) en el contexto local, permitirá desarrollar una reflexión en torno a la construcción de una sonoridad, entendida esta como práctica, proceso y espacio musical en el que se formulan, manifiestan y relacionan diversas identidades culturales.

## **CAPITULO II. MARCO METODOLÓGICO**

En el presente texto he considerado el trabajo investigativo abordando “lo musical” en cuanto proceso de formulación y manifestación sonoro-identitaria. En dicho proceso, los vínculos entre el ser musical, ser cultural y ser social son integrados y presentados relacionando una serie de prácticas y discursos que confluyen en la construcción de sonoridades y espacios musicales. En líneas metodológicas, corresponderá buscar los enfoques y formatos pertinentes para abordar una labor musicológica que integre las experiencias y referencias propias del tema en estudio -relatos y sonidos plasmados en distintos archivos-, sumando la participación, observación y relación desarrollada en torno a personas, conglomerados y sus prácticas musicales.

## II.I Enfoque investigativo, Tipo de estudio y diseño investigativo

Sobre la actualización de los focos de atención en líneas investigativas, Francisco Cruces (2001) señala que ha ocurrido:

“El paso de una concepción taxonómica del objeto –centrada en tipos de música- a una concepción procesual y contextualista, donde lo que importa no es tanto el producto musical aislado como las relaciones que éste trama con el conjunto de la vida social [...] en materia de método ese giro implicará una atención prioritaria al proceso sobre el producto, a la función sobre el origen, al contexto sobre la forma”. (Cruces, 2001:11)

El enfoque metodológico del presente trabajo se enmarca en la investigación cualitativa<sup>26</sup>, centrada en la observación y análisis de los elementos, conceptos y manifestaciones que otorgan sentido identitario a la presencia del *siku* en el entramado contemporáneo santiaguino. Dichos elementos son observables en

---

<sup>26</sup> “En el ámbito de las ciencias sociales se observan fenómenos complejos y que no pueden ser observados a menos que se realicen esfuerzos holísticos con alto grado de subjetividad y orientados hacia las cualidades más que a la cantidad. Así se originan diversas metodologías para la recolección y análisis de datos (no necesariamente numéricos) con los cuales se realiza la investigación conocida con el nombre de Cualitativa”. (Medina, s/a: 01). Se ha propuesto que la investigación cualitativa busca: “La comprensión de los fenómenos educativos y sociales... la exploración de las relaciones sociales y la descripción de las realidades de los sujetos involucrados tal y como ellos las experimentan [...] integrando] la descripción y comprensión en profundidad de un fenómeno”. (HERNÁNDEZ, 1991). “Un trabajo científico basado en una realidad concreta, cuyos eventuales resultados siempre tendrán un carácter parcial, lo que no debe entenderse como una inclinación al relativismo, sino como la conciencia de que estos resultados son un aporte más para la objetivación de una realidad compleja”. (NÚÑEZ, 2010:152).

la presencia y cualidades de distintas prácticas, formatos y estéticas musicales, tales como los conjuntos de música urbana-andina (también denominada “latinoamericana”) y las comparsas de aerófonos andinos (*lakitas* y *sikuris*). A partir del estudio de las motivaciones, significados, usos y funciones que los partícipes atribuyen a las expresiones musicales mencionadas, y analizando el trabajo de músicos e investigadores relacionados al tema, pretendo profundizar en torno al proceso de construcción de identidades transculturales que ha ocurrido a través del desarrollo de distintas manifestaciones musicales relacionadas entre sí.

Existen variados tipos de estudios para abordar un proyecto de investigación cualitativa, los cuales guardan relación con el tema de estudio planteado y los objetivos propuestos. Se habla de estudios “descriptivos”, “explicativos”, “exploratorios” y “correlacionales”, entre otros. Debemos mencionar que el tema seleccionado constituye un campo sobre el cual aún son muy escasas las referencias investigativas directas que permitan consolidar un estudio determinante, por lo cual he optado por realizar un estudio de tipo exploratorio<sup>27</sup>, el cual nos posibilita acercarnos a temáticas que actualmente

---

<sup>27</sup> “Investigación exploratoria: Es considerada como el primer acercamiento científico a un problema. Se utiliza cuando éste aún no ha sido abordado o no ha sido suficientemente estudiado y las condiciones existentes no son aún determinantes”. Medina, s/f: 02. “Como en todo estudio exploratorio, en esta investigación se pretende sentar bases teórico-prácticas para seguir desarrollando estudios musicológicos que profundicen en esta temática. Se intenta identificar conceptos o variables

presentan un panorama alejado o al margen de la tradición académica, generando la introducción de un fenómeno poco abordado en el ámbito investigativo<sup>28</sup>. Junto a lo anterior, he incluido un diseño investigativo de tipo histórico-documental<sup>29</sup>, pues considero que la información vertida en diferentes archivos ayudará en la realización de un relato sobre el proceso de construcción de una identidad musical actual en coherencia con las dimensiones sociales y culturales que históricamente le anteceden y en las que actualmente se inserta y desarrolla.

## **II.II Técnicas de recolección de la información**

Desde fines de la década del ochenta del siglo pasado, he podido participar de la observación, construcción y análisis del espacio musical en estudio, teniendo la posibilidad de compartir junto a diversos actores involucrados en una serie de instancias tales como reuniones, ensayos, ritos, presentaciones,

---

promisorias, orientar tendencias, detectar posibles relaciones entre variables y establecer pautas para posteriores estudios en este campo” (Hernández et al., 2000; en ZÚÑIGA: 2011, 41-42).

<sup>28</sup> Siendo “los primeros avances en el conocimiento de un fenómeno, los cuales constituyen el pie inicial a investigaciones más rigurosas. En consecuencia, este esquema de investigación debe ser flexible a fin de permitir la reconsideración de distintos aspectos del fenómeno a medida que la investigación avance” (POVEDA, 2010: 39).

<sup>29</sup> El estudio de tipo histórico-documental “recopilará información de diarios, revistas y archivos sonoros de la época en que se desarrolló la actividad [musical]... Con este fin se recogerá información a través de diferentes instrumentos. Por una parte se utilizarán entrevistas a algunos de los músicos integrantes... y testimonios de personas... que han estado ligados a la actividad socio-musical... por interés personal o de otro tipo (aficionados, músicos, etc.)... De este modo obtendremos un panorama más completo de la actividad socio-musical”. (GÓMEZ, GONZÁLEZ Y HERRERA, 2010:10).

ceremonias, conciertos, grabaciones y conversaciones. Para la presente investigación hay dos aspectos metodológicos que me interesa delimitar, uno correspondiente a la recolección de información, y el otro a su posterior análisis. Para el proceso de recolección de información, he empleado dos técnicas principales: la etnografía (basada en la observación participante) y la búsqueda de información bibliográfica y fuentes documentales. La recolección de información ha sido realizada en diferentes etapas desplegadas durante la última década, tiempo condicionado por las acciones y dinámicas socioculturales relacionadas a la propia experiencia desarrollada en torno a las músicas en estudio.

### **II.II.1 Etnografía y observación participante**

La etnografía<sup>30</sup>, concepto heredado de las ciencias sociales al estudio de lo musical y relacionada directamente con el trabajo de campo, representa una de

---

<sup>30</sup> En relación a la ubicación o delimitación del campo de estudio etnográfico se ha mencionado que “no depende de la geografía, sino de la identidad que se construye el etnógrafo en un paisaje social dado. La emergente identidad del investigador no depende de una particular ubicación o aparente semejanza con otros estudiosos o intrusos, sino de la cualidad y profundidad de las relaciones en la investigación y –en última instancia- de la forma que espera re-presentar sus experiencias”. (Kusliuk s/f, en CÁMARA DE LANDA, 2003:364). Al enfocarse en las personas y sus prácticas musicales, la perspectiva etnográfica permite acentuar el uso social de la producción musical. Si se considera además, que el contexto de las relaciones y actividades sociales de un músico condiciona su identidad musical individual y grupal, se facilita una aproximación émica, respetuosa de las características de cada “mundo” musical, alejándose de patrones hegemónicos que consagran y refuerzan la división entre alta y baja cultura. (Cohen: 1993; en ZÚÑIGA, 2011:45)

las fases fundamentales en el presente trabajo. Como he mencionado anteriormente, el estudio propuesto nace desde los vínculos desarrollados hacia distintas prácticas musicales a partir de la propia vivencia, considerando en la investigación las opiniones y situaciones que hemos compartido junto a los actores involucrados en ella. Cabe mencionar que en este aspecto no busco una objetividad neutral frente al tema<sup>31</sup>, sino más bien me he inclinado por asumir este estudio desde un rol subjetivo, participante y activo, tendiendo a

“Practicar una etnomusicología reflexiva en la cual el investigador no puede situarse fuera de la cultura como observador de una cultura objetivamente observable. Dado que la subjetividad del investigador interfiere en el proceso de su experiencia de la cultura estudiada (vívida), es necesario que explicita su posición epistemológica y el modo de su relación con la cultura estudiada [...] Lo que importa es admitir la acción del filtro cultural y no pretender presentar el propio discurso como ‘reflejo fiel’ de la cultura del Otro [...] La subjetividad del investigador juega un papel decisivo en la reconceptualización de la etnografía musical. En lugar de ofrecer descripciones puramente objetivistas y ‘científicas’ que pretenden explicar la música con una conceptualización racional y lógica,

---

<sup>31</sup> “Algunos etnógrafos intentan ser observadores desapasionados y perfectamente neutrales, lo que no parece ser propio de seres humanos. Se consigue avanzar hacia la objetividad cuando se reconoce la existencia de una implicación individual, la que se puede entonces controlar hasta cierto punto e incluso usar como fuente para la obtención perspicaz de datos válidos”. (Splinder: 1970; en CÁMARA DE LANDA, 2003:365). Al respecto, debemos señalar que nuestro trabajo tiene un carácter émico, dado que el interés por abordar el tema seleccionado surge desde la participación en la práctica musical ya señalada: “Las proposiciones emic se refieren a sistemas lógico-empíricos cuyas distinciones fenoménicas o “cosas” están hechas en contrastes y discriminaciones que los actores mismos consideran significativas, con sentido, reales, verdaderas o de algún otro modo apropiadas”. (Harris, Marvin; en CÁMARA DE LANDA, 2003:36).

el etnomusicólogo involucra sus propios sentimientos y reacciones emotivas en sus reflexiones sobre la experiencia del campo. (PELINSKI, 2000:289,291).

La flexibilidad que ofrece la investigación exploratoria también nos permite (así como requiere) incorporar diferentes puntos de vista y grados de relación con el tema para realizar la búsqueda y análisis de información. Entendiendo que se ha propuesto el estudio de un proceso musical considerando su contexto particular, tanto la definición de lo musical como del espacio en el cual el investigador conoce sus significados no serán construidos desde objetos investigativos estáticos, más bien estarán sujetos a variabilidades de distinto orden. Ramón Pelinski (2000) ha comentado que “tanto los objetos del conocimiento musical como las categorías que son sus condiciones de posibilidad, son funciones del momento histórico en que se realiza la investigación”.

Para la presente investigación la recolección de información opera sobre un tema predeterminado, con una metodología no improvisada y que incluye el uso de técnicas particulares. Hemos seleccionado dos formas de realización del

trabajo etnográfico, condensadas en entrevistas<sup>32</sup> y observación participante. La realización de conversaciones y la participación en distintas actividades relacionadas a las músicas que motivan el presente estudio durante los últimos años me permite abordar en un grado de cercanía el estudio planteado, considerando a los actores involucrados (desde la perspectiva investigativa) en un rol de interlocutores por sobre la idea de “informantes”. Como ya he señalado, la participación en distintos espacios por los cuales he podido acercarme a la presencia del *siku* en Santiago ha sido planteada –para el presente trabajo- como un abordaje de situaciones y elementos investigativos desde una perspectiva émica. En las situaciones mencionadas, la recolección de información ha sido realizada a partir de los canales de diálogo propio de los involucrados en la práctica musical. La observación investigativa<sup>33</sup> de elementos y espacios performático-discursivos que he podido realizar a partir de la participación musical (y asumiendo esta acción como una parte fundamental del proceso de acercamiento a la correlación entre el ser musical y

---

<sup>32</sup> Las conversaciones/entrevistas con y entre integrantes de las agrupaciones han sido abordadas de un modo no-estructurado y considerando los tópicos relevantes para los participantes de la práctica musical. Hemos atendido al hecho de que "Las entrevistas se caracterizan, según Taylor y Bodgan (1996:101), por ser flexibles, dinámicas, no directivas, no estructuradas, no estandarizadas y abiertas, 'siguen el modelo de una conversación entre iguales, y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas. Lejos de asemejarse a un robot recolector de datos, el propio investigador es el instrumento de la investigación, y no lo es un protocolo o formulario de entrevista'. Algunas ventajas de la entrevista son: 1) Facilita explorar y profundizar un tema, 2) Permite re-preguntar en el momento, 3) Requiere menos tiempo de preparación que una historia de vida o un grupo focal, 4) Se puede grabar, 5) Es personalizada y 6) Es flexible". (MACHACA, 2007:41).

<sup>33</sup> "La observación nutre la investigación cualitativa permitiéndonos 'obtener información sobre un fenómeno o acontecimiento tal y como éste se produce'(García, Gil y Rodríguez 1999:149). Es importante señalar, como enfatizan los autores mencionados, que este procedimiento tiene un carácter selectivo y es guiado por lo que percibimos de acuerdo con cierta cuestión que nos preocupa" (MACHACA, 2007:38).

el ser social) conforma una motivación importante y condición de impulso para el desarrollo del presente trabajo, aunque también se debe tener en consideración que la investigación se construye desde un relato personal, siendo por ende perfectible y refutable. Puedo mencionar además, que el rol participativo desarrollado en torno a las prácticas musicales que motivan este trabajo me ha llevado a construir una serie de interacciones, compromisos y utilidades concretas dentro del proceso investigativo, confiriendo a esta entrega una mirada que considero pertinente y significativa para con el espacio musical y disciplina en estudio<sup>34</sup>.

## **II.II.2 Fuentes bibliográficas**

Junto al estudio etnográfico, centrado en el trabajo de campo desplegado mediante entrevistas/conversaciones y la observación participante en el espacio musical delimitado, he indagado en referencias bibliográficas de distintos índoles, las que constituyen nuestras fuentes documentales.

---

<sup>34</sup> A raíz de esta opción es que he podido generar colaboraciones con algunas agrupaciones musicales vinculadas al tema de estudio, concretadas en la realización y publicación de dos proyectos musicales: "Comparsas de Lakitas San Lorenzo", CD publicado el 2008; y "Manka Saya 20 años, documental", DVD publicado el 2009. Ambos proyectos fueron realizados en conjunto con las agrupaciones mencionadas y contaron con apoyo del Fondo de Fomento de la Música Nacional, entidad perteneciente al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Por otra parte, he podido participar y colaborar en actividades que congregan agrupaciones musicales, tales como el "Encuentro de Lakitas del Cerro Blanco", "Feria Indígena", carnavales poblacionales y barriales, marchas y pasacalles, encuentros, conversatorios y congresos nacionales e internacionales, conciertos y ensayos, difusión en medios escritos y radiales.

“Según Cázares, Christen, Jaramillo, Villaseñor y Zamudio (1999), se denominan documentos al material que se puede usar como fuente referencia en cualquier momento, sin alterar su sentido, para que aporte información de una realidad o acontecimiento. Algunas fuentes documentales son los documentos escritos (libros, periódicos, revistas, actas notariales, tratados, encuestas, conferencias escritas); los documentos fílmicos (películas, fotos, diapositivas); los documentos fonográficos (discos, cassettes, cds, dvds) y los documentos electrónicos como páginas web”. (ZÚÑIGA, 2011: 46).

Por una parte he abordado de forma analítica autobiografías, reseñas y publicaciones realizadas por integrantes de agrupaciones musicales. Estos documentos permiten conocer una perspectiva histórica sobre los elementos, sucesos y conceptos que han influido en la construcción del relato identitario musical, tanto desde discursos personales como colectivos. Sumado al material autobiográfico y publicaciones de músicos y agrupaciones, he revisado algunas fuentes musicológicas y de otras disciplinas afines, estableciendo un ejercicio complementario-comparativo entre los textos en cuestión. Los principales énfasis analíticos aplicados sobre las referencias documentales observadas apuntan a dilucidar problemáticas relacionadas a la construcción identitaria-musical del espacio transcultural entendible como “urbano-andino” y/o “pan-andino metropolitano”, así como a la identificación de las características socio-estéticas que se relacionan a la presencia actual de músicas relacionadas al *siku* en Santiago de Chile.

### **II.III Análisis musicológico por medio de un modelo explicativo: texto, contexto y pretexto de lo musical**

Para el desarrollo del presente trabajo, la búsqueda y análisis de una serie de informaciones ha sido realizada con la idea de abordar un estudio sobre la construcción de sonoridades en cuanto espacios e identidades musicales, vistos estas como resultantes de un proceso sociocultural que involucra distintas temporalidades y estéticas, las cuales operan en forma simultánea y en algunos casos interrelacionadas dentro de las músicas en estudio. Para desarrollar el análisis he empleado un modelo explicativo musicológico<sup>35</sup> propuesto por Jorge Martínez (2002), fundamentado en la relación entre tres campos/polos de análisis los cuales interactúan en la construcción de una práctica o dinámica musical particular. Dicho modelo plantea la observación del fenómeno musical resaltando sus cualidades sociocomunicativas por sobre una reflexión centrada en componentes y valores exclusivamente artísticos y/o meramente sonoros, destacando sus potencialidades para dar cuenta de la confluencia de procesos históricos, identitarios, sociales y culturales en la construcción de lo musical, observando “la relación entre textos y contextos como procesos de significación y reproducción de competencias, como

---

<sup>35</sup> “Modelo el cual abarca los aspectos motivacionales, significativos y comunicativos de la musicalidad [pudiendo...] servir como modelo general de los mecanismos que relacionan el texto y el contexto en la vida musical de una cultura dada”. (MARTÍNEZ, 2002:05)

espacios de la reproducción cultural” (MARTÍNEZ,2002:26). El autor también nos propone pensar el texto de lo musical como un cruce de códigos sonoros y extrasonoros en el que el contexto opera como un sistema significativo general compuesto por signos y por las relaciones que ellos generan entre sí; los cuales a su vez están involucrados a un pretexto, el cual constituye el elemento dinámico conformado por las motivaciones de reproducción cultural y social.

Para el abordaje y adaptación del modelo explicativo mencionado, el cual establece una relación entre los conceptos “texto”, “contexto” y “pretexto<sup>36</sup>” musical, he determinado ahondar principalmente en una serie de manifestaciones y discursos musicales que han surgido en torno a la presencia del *siku* en el ámbito local, formulando un acercamiento a los usos, funciones y motivaciones culturales, sociales y musicales con las que se han sustentado distintas prácticas e ideologías surgidas en torno a este instrumento en el tramado social urbano santiaguino.

Como premisa para desarrollar el análisis del tema de estudio propongo la siguiente idea/hipótesis: el proceso de inserción, adopción y adaptación del *siku* ocurrido en Santiago de Chile durante los últimos cincuenta años ha integrado

---

<sup>36</sup> “Pretexto, contexto y texto, definidos como los espacios de las funciones y motivaciones sociales del hacer música, como el sistema significativo de ‘lo musical’ y como su proceso comunicativo, respectivamente”. (MARTÍNEZ, 2002:26).

conceptos y acciones, configurando distintos correlatos entre música, cultura y sociedad, relaciones que se construyen y expresan en sonoridades e identidades musicales particulares presentes dentro del entramado local actual, tales como los grupos de música “andina”, música “nortina”, música “latinoamericana”, las comunidades de música “autóctona” y las comparsas de *lakitas*.

## SEGUNDA PARTE

### ZAMPOÑA, LAKITA Y SIKURI EN SANTIAGO DE CHILE:

#### Construcción de sonoridades e identidades andinas-metropolitanas.

La segunda parte del presente trabajo se relaciona con las problemáticas propias del proceso de asimilación y construcción de sonoridades que involucran al *siku*, sus variantes, adaptaciones y representaciones en Santiago de Chile. El proceso de integración de una serie de conceptualizaciones y expresiones estético-musicales de distinto origen y desarrollo, las cuales hoy aparecen apropiadas al interior del entramado urbano metropolitano, permiten observar las continuas transformaciones, resignificaciones y diálogos ocurridos entre prácticas musicales y aspectos del devenir sociocultural local y global. La incorporación de instrumentos musicales denominados “andinos” como la zampoña, y de instrumentos de origen *Aymara*, como el “*siku*” y la “*lakita*”, nos presenta una dinámica de desarrollos estéticos, sociales y culturales en los cuales la práctica musical ha constituido un espacio continuo de diálogo entre

distintas conceptualizaciones y movimientos que vinculan dimensiones locales, nacionales y transnacionales, formuladas en correlatos identitarios-musicales. Por medio de la presentación de distintos casos agrupados en dos grandes vertientes y prácticas sonoras, (1) la música latinoamericana realizada con instrumentos andinos y (2) la música “comunitaria” o “autóctona andina” realizada en colectivos-comparsas, intentaré abordar el proceso de integración de zampoñas, *lakitas* y *sikuris* en Santiago de Chile.

### **CAPITULO III. MÚSICA POPULAR URBANA ANDINA EN EL CONTEXTO**

#### **LOCAL (1950-1990)**

La presencia del *siku/zampoña* en relación a la denominada “música andina” (música popular urbana latinoamericana andina) en el entramado metropolitano, permite enfocar un devenir vinculado a los procesos socioculturales propios del contexto local ya desde mediados del siglo pasado. El estudio del proceso constructivo de la música popular urbana andina permite reflexionar en torno a las formulaciones identitarias y representaciones artísticas atribuidas e impuestas a una serie de grupos culturales y sus manifestaciones populares y tradicionales, evidenciando distintas voluntades relacionadas a nociones tan diferentes como la homogenización y la diversificación, la regionalización, los nacionalismos y la politización.

### **III.I Hacia la formación de identidades culturales y musicales en el contexto nacional: música nortina.**

Durante la primera mitad del siglo XX es posible observar los primeros trabajos académicos y artísticos locales que buscan presentar y difundir algunos fragmentos de las expresiones socioculturales originarias de antecedentes precolombinos (también denominadas “indígenas”), que con anterioridad por lo general no fueron consideradas como parte del acervo cultural nacional representado en el folklore chileno, el cual era principalmente construido desde una identidad centralista formulada desde elementos occidentales y con una marcada matriz hispana<sup>37</sup>. En los primeros trabajos publicados dentro del ámbito folklórico en el contexto local-nacional, las expresiones culturales “indígenas” -entre ellas las músicas de tradición comunitaria andina- fueron consideradas por distintos estudiosos y artistas como elementos ajenos a “lo chileno”, generándose un lente cultural que ha sido planteado como el “monólogo occidental<sup>38</sup>”. En opinión de algunos autores,

---

<sup>37</sup> “A partir de 1920, Carlos Lavín y Carlos Isamitt, ambos músicos y compositores, también se introdujeron en temas populares, atentos a las manifestaciones musicales indígenas, mapuche y atacameñas. Lavín publicó valiosos artículos sobre sonoridades indígenas y fiestas religiosas, e Isamitt incorporó el estudio de la música indígena y folklórica en la metodología de enseñanza” (DONOSO, 2006:36).

<sup>38</sup> Este concepto ha sido presentado como una fricción en la construcción de la identidad nacional chilena, consistente en la falta de diálogo entre la cultura occidental europea con la indígena americana,

dentro de este enfoque se refleja cierta otredad e invisibilidad impuesta a la presencia de elementos originarios indígenas y africanos en la formulación de “lo chileno”, presentándose una noción de identidad nacional fundamentada primordialmente en torno a lo criollo hispano, y en extensión, hacia los elementos culturales modernos europeo- occidentales<sup>39</sup>:

“Al examinar los manuales de la música chilena se suele encontrar un discurso orientado a rescatar el desarrollo de las artes permeadas por el canon del Occidente clásico y sus élites, quedando lo no-occidental, es decir, lo indígena y lo africano relegados a los márgenes de los discursos y los análisis. La primera obra que se enmarca en estos tópicos, es ‘Los orígenes del Arte Musical en Chile’ de Eugenio Pereira Salas<sup>40</sup> en la que la música indígena forma parte del capítulo ‘Música Precolombina de Chile’”. (DONOSO, 2006:38-39).

---

hecho visible en los análisis y metodologías quienes han construido la idea de una “cultura folklórica chilena”, creando una interpretación del folklore bajo las siguientes características: “En primer lugar es considerado una ciencia, que estudia los ‘hechos folklóricos’, es decir, el centro de atención no es el hombre, sino los hechos que éste desarrolla y los cuales es necesario captar y conservar. También hay una fuerte tendencia a resaltar y elevar la herencia hispánica llegando a desconocer la presencia de elementos culturales indígenas dentro de la cultura folklórica chilena, esto orientado a identificar principalmente como lo folklórico la cultura campesina del Valle Central”. (DONOSO: 2006, 42).

<sup>39</sup> “Chile como nación, es decir, como país unitario, es una construcción realizada por el patriarcado mercantil de Santiago [...] el problema que tuvieron era qué sustancia cultural darle a esta construcción política. En ese tiempo, los huasos decían voy a Chile cuando venían a Santiago”. (SALAZAR, 2011 (a):03).

<sup>40</sup> “Eugenio Pereira Salas es peculiar, pues es el primer historiador que se ocupa de la música en general y de sus manifestaciones populares en particular. En su obra fundamental (1941) este historiador delimita los espacios de la música tradicional (otra vez aparece la compartimentación de ella en aborigen y criolla) subrayando nítidamente su matriz hispana” (RONDÓN, 2001: 13-14).

Sin embargo, cerca de mediados del siglo pasado también son publicados y difundidos los trabajos de algunos investigadores y artistas relacionados al estudio y difusión de expresiones musicales tradicionales en los que comienza a visualizarse un cambio en los enfoques analíticos y estéticos relacionados al folklore, otorgando relevancia a la búsqueda de una identidad musical vinculada a las prácticas populares locales, e incorporando a sus propuestas un sentido de conciencia y reivindicación en torno a la presencia y legado de las culturas originarias. A mediados de la década del cuarenta Pablo Garrido<sup>41</sup> estrenaba el film “La Tirana<sup>42</sup>”, graficando y difundiendo elementos performáticos ligados a la festividad-ritual que acontece cada 16 de Julio en La Tirana, al interior de Iquique. En 1944, el autor comenta:

“Chile no sólo tiene las formas musicales populares de Cueca y Tonada. Nuestras exploraciones por las altas montañas del norte, por las salitreras y minerales de Tarapacá, Antofagasta, Atacama y Coquimbo, me autorizan para declarar que estos pueblos exhiben magnífica reserva espiritual, que las faenas rudas y anónimas le han arrastrado a la desesperanza y el mutismo. Cantos, danzas rituales allí recogidas,

---

<sup>41</sup> Sobre el trabajo de Pablo Garrido y su interés por incorporar elementos indígenas relacionados a las comunidades y festividades andinas en la formulación de un folclore local, se ha señalado que “a fines de los años 20, tenemos a Garrido viviendo en el norte de Chile. Las zonas de Chuquicamata y Antofagasta fueron las primeras en las cuales investigó la música tradicional. En 1941, retorna a dicha región, culminando su labor con la realización de un documental sobre la fiesta de La Tirana, un valioso registro producido por la DIC (Dirección de Informaciones y Cultura del Estado) en 1945” (MENANTEAU:2005)

<sup>42</sup> “La Tirana”. 1944. Realización: Pablo Garrido. Blanco y negro / 15’. Cabe señalar que en dicho audiovisual aparecen músicos lakitas, sobre las cuales la voz del relator del audiovisual comenta: “Y más allá todavía, están los lakas o lakitas, cumpliendo su juramento de promeseros y entregando su pagana devoción a la virgen del Carmen”. (Material acompañante, video n°01).

aportan un tesoro varias veces centenario y del más alto contenido folklórico [...] Hay que ir al encuentro de las lejanas y maravillosas culturas indígenas de nuestra América precolombina y pensar en una unidad indoamericana, como aporte incuestionable a la estructura de una fisonomía cultural<sup>43</sup>.



Imagen N°09: *Lakitas* durante la festividad en honor a la Virgen del Carmen de La Tirana (1944). Imagen extraída del film “La Tirana”. Fuente: Archivo del autor.

---

<sup>43</sup> Garrido, Pablo: “El Folklore Musical de Chile”. Las Últimas Noticias, Santiago 11.10.1944. En “APG: Escritos” Tomo II, 1943-1955. Citado en DONOSO: 2006.

Hacia la década del cincuenta, y dentro de una línea de reflexión y creación crítica en torno a las conceptualizaciones que presentaban los elementos constitutivos de “lo nacional” desde un paradigma centralista-elitista, comienza un proceso de visualización sobre prácticas socioculturales de antecedentes no occidentales en la formación de las identidades populares locales, expresado a través de trabajos investigativos y creativos que aportan nuevos enfoques reflexivos y que proponen una revalorización o resignificación sobre elementos culturales-musicales entendidos como “indígenas”. En el marco académico se inicia un período de estudios y actividades de extensión, bajo la motivación de ampliar, renovar y difundir aquellos nuevos conocimientos, los cuales aportaron elementos que fueron actualizando y diversificando las nociones identitarias nacionales, y estableciendo a la vez un contacto más estrecho con el círculo no universitario interesado en el folklore<sup>44</sup>.

La apertura hacia la representación artística de elementos que comúnmente se entienden como “indígenas” –entre estos los instrumentos musicales de origen andino- como partícipes de la construcción de la identidad musical nacional, considero que probablemente guarda relación, entre otros factores, con el ingreso en el espacio-entramado folklórico local de investigadores y

---

<sup>44</sup> “Ya a comienzos de los ’50 hay un incremento de actividades como conciertos y charlas, una creciente edición de publicaciones y grabaciones fonográficas, una proliferación de escuelas de temporada de la Universidad de Chile en provincias, un extenso trabajo de conocimiento e investigación sistemática de los valores culturales tradicionales. Son numerosos los especialistas que se dedican a este trabajo”. (PARADA, 2008:18).

creadores no alineados directamente a una corriente institucional<sup>45</sup>, los cuales lograron cierta independencia y reflexión crítica en su obra-discurso, exponiendo las necesidades de reflexionar “lo chileno” a partir de enfoques más inclusivos y diversificadores (e incluso innovadores) en relación a lo tradicional y lo popular, abordando en sus trabajos conceptos, prácticas y problemáticas contingentes de los entramados socioculturales que hasta entonces habían sido mayormente negados en la construcción oficial de las identidades locales. Dentro de esta dinámica, la paulatina incorporación de la zampoña diatónica - junto a otros instrumentos como la *queña* y el charango- por parte de folkloristas, músicos y algunas agrupaciones artístico-musicales en el contexto metropolitano estuvo enmarcada en un proceso de creación y difusión de una serie de expresiones y proyectos en los que se iniciaba la inclusión y resignificación de elementos, conceptos y prácticas atribuidos a identidades culturales diversas, evidenciando un acercamiento, visualización y proyección de algunas manifestaciones comunitarias.

Durante la década del cincuenta, en las principales ciudades de las actuales regiones de Arica-Parinacota, Tarapacá y Antofagasta fueron desarrollados distintos proyectos artísticos, los cuales acogieron elementos musicales propios

---

<sup>45</sup> Junto a la mencionada labor de Pablo Garrido, y en un plano que combinó investigación y creación, consideramos fundamental el trabajo de Violeta Parra. Un trabajo que ahonda en el análisis del desarrollo de los estudios folclóricos no institucionales es posible encontrar en la tesis de Karen Donoso (2006).

de las identidades culturales del área cultural andina en combinación con usos, funciones y significados propios de los tramados urbanos locales adscritos al contexto nacional, atendiendo a los requerimientos y políticas culturales de la época. Creadores, agrupaciones, instituciones y espacios vinculados a la industria cultural y del espectáculo artístico optaron por difundir en distintas regiones del territorio chileno música con instrumentos de origen andino, presentándolos en un primer momento como formas de expresión de carácter “exótico” y manifestaciones propias de una nueva identidad sonora que sumaba representaciones relacionadas a prácticas de tipo regional, en este caso aquellas pertenecientes a un espacio de reciente incorporación a la soberanía chilena, tales como las regiones de Tarapacá y Antofagasta. Algunos músicos del territorio que ha sido denominado “norte grande” chileno llegaron a la región metropolitana para participar de distintos espacios de proyección folklórica, tanto en el ámbito del espectáculo como de la formación. Sobre su primer paso por la capital chilena, realizado en 1955, el músico Iquiqueño Freddy “*Calatambo*” Albarracín ha comentado:

“Yo fui el primero que trajo [a Santiago] zampoñas, pusas, sikus y quenas, sikuris y lichiguayos [...] Los ritmos del norte los arreglé yo, hace cincuenta años no habían cuecas calicheras en el norte”. (González, Ohlsen y Rolle, 2009: 359). “He estado en una revista frívola, que era el ‘Bim Bam Bum’ [...] hacían tres funciones diarias: tarde, vespertina y

noche [...] estuvimos cincuenta y cuatro días cantando y bailando canciones nortinas sin parar. Eso era cuando yo comencé<sup>46</sup>”.



Imagen N°10: Freddy “*Calatambo*” Albarracín, hacia la década del cincuenta. Fuente: google.

---

<sup>46</sup> CALATAMBO ALBARRACÍN: 2011. (Material acompañante, video n°02).



Imagen N° 11: “Navidad en el desierto” montaje realizado por el Conjunto folklórico de la Escuela Pedro Aguirre Cerda, Santiago de Chile. A la orilla izquierda de la imagen se divisa un par de zampoñeros. Fuente: facebook.

Los espacios de difusión que logró Albarracín no sólo guardan relación con la empresa del espectáculo de variedades también denominada “revista<sup>47</sup>”, también desarrolló una labor formativa en torno a elementos culturales regionales de carácter andino, que a inicios de la década del sesenta realizó a través de la prensa e instituciones, como lo fue la difusión de instrumentos y

---

<sup>47</sup> Aportando información relativa a las características de la estadía que vivieron los músicos que acompañaron a Albarracín en la agrupación que estuvo en Santiago -denominada “Sierra Pampa”-, he podido dar revisión a algunas libretas de campo correspondientes al trabajo de campo de la doctora María Ester Grebe, en las cuales se detalla la siguiente información: “1955-1956: Conjunto Folk. Sierra-Pampa. Tocaba en Santiago con Calatambo Albarracín: toca siku, laka, pinkillo, lichiguayos, quena, bandola, guitarra... 2 años tocando en Stgo. No hubo ahorros, no ganó nada, se lo tomó todo, vendió sus instrumentos al U [información ilegible] para comprar pasaje de regreso”. Los comentarios apuntados por María Ester Grebe en una libreta de campo que data de 1978 corresponden a una entrevista realizada a Braulio Mamani, músico que participó de la agrupación “Sierra Pampa”, quién además fundó la escuela de Cariquima hacia 1975. La libreta revisada se encuentra en los archivos de la escuela de Antropología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile.

repertorios “nortinos” que realizó en la escuela/centro cultural Pedro Aguirre Cerda, en la comuna de Quinta Normal<sup>48</sup>. Este folklorista ha definido la presencia de la zampoña y el *sikuri* como parte del aporte organológico de la “música nortina”, formulando una perspectiva regional en la que la construcción del sonido musical se enmarcaba en el proceso socio-histórico vinculado tanto a la industria del salitre como al territorio y sociedades de la pampa, el cual atrajo hacia dicha zona minera grupos humanos de distintos puntos de origen, otorgando de paso un sentido de hibridación o de mestizaje cultural al sonido musical que definía y difundía como nortino “pampino”:

“La música nortina está compuesta de muchas zonas. Por ejemplo, de la parte boliviana, llegaron algunos instrumentos que usan la gente que toca ahí: la quena, la zampoña, la sikuri [...] Y también del Perú: el charango [...] esa zona del norte fue una atracción de muchas regiones, porque era una parte rica donde la gente trabajaba poco y ganaba mucha plata. El que llegó ahí trajo las cosas de su tierra, se mezcló todo eso ahí<sup>49</sup>”.

---

<sup>48</sup> *Calatambo* “informaba ampliamente en la prensa sobre los géneros, instrumentos y festividades de la región andina chilena, y comenzaba a enseñar folklore andino en 1960 en el Centro Cultural Pedro Aguirre Cerda, de Santiago”. (Acevedo, 2004:25; en González, Ohlsen y Rolle, 2009: 359). Comentarios en relación a su participación enseñando folklore nortino/pampino, en la entrevista realizada por Miguel Davagnino y publicada por Radio Cooperativa, la cual se puede escuchar en el link <http://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/musica/acordes-mayores-calatambo-albarracin/2013-10-02/232817.html> (Material acompañante, video n°02).

<sup>49</sup>Entrevista al señor *Calatambo* Albarracín. (Material acompañante, video n°02).

A partir de la transmisión de una serie de conceptos, acciones y manifestaciones artísticas se fue configurando una primera lectura de los instrumentos musicales andinos en el espacio musical local nacional y metropolitano, siendo estos incorporados al patrimonio musical nacional como la representación de la identidad sonora del norte chileno. Desde una óptica construida en gran medida desde la investigación y proyección folklórica, durante la década del cincuenta e inicios del sesenta los instrumentos musicales de tradición andina fueron difundidos en calidad de legado de los entramados socioculturales del llamado “norte grande”. En el texto “Folklore Chileno” (publicado en 1962<sup>50</sup>), Plath incluyó un breve calendario de folklore religioso y un apartado sobre folklore musical, incorporando en dicha sección los instrumentos musicales de procedencia indígena (Quechua, Aymara, Mapuche y Rapa nui). En dicha publicación, el autor define

“Pusa o Sicura (aerófono).- Es conocida por su nombre europeo de Zampoña. Está formada por doce cañas huecas colocadas en dos hileras de menor a mayor, amarradas en escala, que al soplarlas emiten determinadas notas musicales. El extremo contrario de las cañas está cerrado. Una Zampoña no puede reproducir una melodía completa dada las pocas notas que tiene. Para lograrlo se reúnen varios intérpretes donde cada uno ejecuta una Zampoña distinta, construyendo así melodías completas y de riquísimos matices. Es costumbre que los

---

<sup>50</sup> Primera Edición de 1962, publicación autónoma de Oreste Plath. Actualmente cuenta con re ediciones de Nascimento y Grijalbo. Biografía y publicaciones de este investigador en <http://www.oresteplath.cl>

tocadores se reúnan con acompañamiento de percusión. Es corriente en Bolivia, Perú y norte de Chile. También se le nombra como Laca, en aymará es Siku o Sikuri”. (PLATH, 1994: 331-332)<sup>51</sup>.

Los primeros artistas y conjuntos de proyección folklórica que difundieron parte del acervo instrumental aymara-andino en Santiago de Chile fueron observados y presentados (tanto por folkloristas como por parte de la sociedad metropolitana) como portadores de un patrimonio que diversificaba la matriz identitaria nacional. Luego de su aparición, los instrumentos y formas musicales andinas serían prontamente emparentados con nuevos referentes identitarios musicales y socioculturales, esta vez dentro de un plano conceptual supranacional continental, iniciando a su vez un cambio en la relación entre la sociedad santiaguina y los elementos culturales entendidos como indígenas, situación que incluyó una re-funcionalización de instrumentos, repertorios, formatos y espacios musicales en la ciudad.

---

<sup>51</sup> En relación al instrumento comentado por Plath, es probable que se esté refiriendo a la mitad de un instrumento, en este caso a la mitad *ira* de un *siku-lakita*. La mitad *ira*, que en la década del sesenta ocupaban los *lakitas*, por lo general se construía con seis tubos. También es probable que la mitad de instrumento reseñada haya contado con una segunda hilera, denominada “resonadores” o “carga”. Sumando ambas hileras del instrumento da un total de doce tubos.

### **III.II Referencias y proyecciones latinoamericanas e Indoamericanas en la música popular-urbana chilena (década del sesenta).**

Durante la segunda mitad de la década del sesenta la música popular urbana y la proyección folklórica constituyen un creciente espacio de apertura hacia nuevas interpretaciones para la formulación de un ser social, cultural y artístico en el contexto santiaguino y nacional. En este período se iniciaba el uso de instrumentos musicales andinos por agrupaciones metropolitanas<sup>52</sup>, amoldándose éstos a las características estéticas de un nuevo lenguaje musical en formación. La incorporación de algunos elementos musicales urbanos andinos, como el uso de quenas y zampoñas en afinación temperada o la grabación de repertorio de autores argentinos, bolivianos, peruanos y ecuatorianos, más creaciones de los nacientes conjuntos musicales del contexto metropolitano (*Quilapayún* en 1965, *Los del Pillan* en 1968, *Inti Illimani* en 1969) encontró también pronta difusión en los escenarios correspondientes al espacio artístico, estudiantil y político urbano, destacando la participación de estas agrupaciones en las denominadas “peñas<sup>53</sup>”:

---

<sup>52</sup> “Hasta los años sesenta, los chilenos [quizás queriendo decir los santiaguinos] no habían sido expuestos en forma sistemática a la música de las culturas que forman la región andina de América del Sur [...] Chile no ha forjado una identidad andina como nación desde su población nativa, y ha sido la música la que, poco a poco, ha ido incorporando a la conciencia del país rasgos de una identidad mestiza que, finalmente, no le resultaba del todo ajena” (GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 357).

<sup>53</sup> “Las peñas nacen en los años sesenta en Chile y las únicas que logran conocerse y desarrollarse en Chile son las de modalidad “folklórica”, vale decir, donde tiene cabida toda la música que es percibida

“En Santiago algunos instrumentos del área andina fueron ejecutados en la Peña de los Parra desde 1965, luego que la familia Parra los aprendiera de músicos latinoamericanos residentes en París. Con anterioridad, no obstante, diversos instrumentos latinoamericanos ya habían sido empleados por Los de Ramón, cuya vida artística se extiende desde 1956 a 1981 [...] desde mediados de la década de 1960 los aerófonos andinos comenzaron a ser incorporados al instrumental de Los de Ramón<sup>54</sup>. Por primera vez Raúl de Ramón requirió una zampoña nortina llamada pusa en el cachimbo ‘El quirquinchito<sup>55</sup>’, cuya característica más notable para aquella época es, precisamente, la adición de una flauta de pan al instrumental andino de la década de 1960”. (QUEZADA Y SOTO, 1997:17-19).

---

como “auténtica”. Dado el contexto de la época y frente al creciente sentimiento ‘latinoamericanista’, estos recintos se muestran abiertos a recibir sonoridades no solo consideradas propias de Chile, sino de todo el folklore del continente [...] Además comienzan a hacer sus armas otros nuevos valores como [...] Aucamán, Mensaje, Illapu y Alhué. Pero también llegan visitas ilustres del extranjero como la argentina Mercedes Sosa, el uruguayo Daniel Viglietti y el grupo boliviano Los Jairas [de los cuales adjuntamos un registro de audio en la sección material acompañante: audio N°2, “La Cacharpaya”] por la peña [“Chile ríe y canta”...] aparecían cantores peruanos, argentinos, bolivianos, ecuatorianos y recibían la misma hospitalidad pobre, generosa y prodigiosa. También ruinosa”. (BRAVO Y GONZÁLEZ, 2009:17, 32, 33).

<sup>54</sup> “La figura de la OEA chica con que se conoció a este conjunto es mucho más que una anécdota de la historia. Los de Ramón fueron ciertamente el primer proyecto de investigación e interpretación de la música de folclórica latinoamericana que se tenga registro. Una verdadera organización de estados americanos sintetizada en este núcleo familiar de músicos encabezados por Raúl de Ramón, y que de paso generó el impulso definitivo para cultores del folclor regional, indistintamente de si pertenecieron a las articulaciones del Neofolklore y la Nueva Canción Chilena”. (<http://www.portaldisc.com/disco.php?id=1550>)

<sup>55</sup> Material acompañante: Audio N° 01. Los instrumentos empleados -zampoña y quena, ambos tocados en el formato de solista- aparecen juntos ejecutando una línea melódica a dos voces en las secciones instrumentales del tema. Se adjunta transcripción en imagen N°13.



Imagen N°12: “Los de Ramón”, hacia 1960, con vestuario Aymara. Raúl de Ramón sostiene un charango. Fuente: google.

### El Quirquinchito (Cachimbo)

1

Fragmento de la sección instrumental

Los De Ramón, 1968

♩. = 90

Quena

Zampoña

Imagen N°13: Transcripción de fragmento de “El quirquinchito”. Fuente: archivo del autor.

Al asumir el uso de los instrumentos musicales andinos desde una perspectiva urbana local estos fueron adaptándose al contexto social y artístico de la época, participando de un movimiento musical, social y político de amplia repercusión. El trabajo desarrollado por una serie de conjuntos musicales vinculados al movimiento musical conocido como “La Nueva Canción Chilena<sup>56</sup> (NCCH)” fue formulando una mirada latinoamericanista de enfoque crítico, que al mismo tiempo integró algunas expresiones culturales contemporáneas en la construcción de un sentido identitario continental. Los nuevos elementos musicales (instrumentos, repertorio, estéticas sonoro-performáticas), observados inicialmente como parte del patrimonio de una región-zona distante y diferente del centralismo nacional, serían relacionados ya desde mediados de los sesenta con nuevos referentes, esta vez abordados dentro de un plano conceptual latinoamericano e indoamericano<sup>57</sup>:

“En esta re-funcionalización de la música andina, se depuró el sonido indígena original, el que se adaptó a los criterios estéticos de la música popular urbana [...] La música andina constituía el referente principal de

---

<sup>56</sup> “En los hechos, este movimiento corresponde al desarrollo de una de las tendencias de la canción popular en Chile, representada por cantantes y compositores que proponen un repertorio que comporta una problematización respecto de los diversos referentes humanos, culturales y socio-políticos en vigor, con una tendencia marcada a abordar sobre todo los temas socialmente conflictuales” (PARADA, 2008:19).

<sup>57</sup> “Existió también cierta reivindicación hacia el acervo cultural de los pueblos originarios, graficada en los nombres de algunos conjuntos de la Nueva Canción Chilena. Mientras en la Música Típica aparecían Los Huasos Quincheros, dos agrupaciones de gran relevancia dentro del movimiento –nacidas en el seno universitario- usaban la nomenclatura quechua [en precisión es un término *aymara*] (Inti Illimani) y mapudungun (Quilapayún)” (BRAVO y GONZÁLEZ, 2009:26).

América Latina para el público internacional, que poco a poco irá conquistando a los grupos de Nueva Canción Chilena, pues manifestaba los hilos comunes de una cultura de pueblos precolombinos, que había sobrevivido a través del mestizaje”. (GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE, 2009: 364).

Parte de las motivaciones para emplear instrumentos andinos en el contexto de la NCCH se relacionaron con un sentido creativo y de acción política desarrollado por las agrupaciones pertenecientes a dicho movimiento musical, en el que la construcción de una identidad latinoamericana fue abordada por medio de la adopción, adaptación y combinación de una serie de elementos, expresiones y prácticas musicales urbanas populares de distintas ciudades y países del continente<sup>58</sup>. Las propuestas conceptuales relacionadas a la NCCH promovieron la búsqueda de una identidad planteada más allá de la (hasta entonces) formulación oficial de la identidad nacional chilena, situándose más bien dentro de un espacio supranacional latinoamericanista, con un énfasis en el origen indoamericano y una mirada reivindicativa de los sectores populares, del oprimido y el subalterno (se refuerza la imagen de “el obrero” y “el

---

<sup>58</sup> “Un día, un grupo de pioneros de la Peña Folklórica de Santiago decidió crear un conjunto, que más tarde bautizaron con el nombre de INTI ILLIMANI. Lo que en un comienzo pretendió ser un grupo de intérpretes de música boliviana, adquirió rápidamente nuevas proyecciones. En la actualidad, INTI ILLIMANI cultiva la música de gran parte de los países latinoamericanos” (INTI ILLIMANI: 1969). Adjunto algunos registros del conjunto en la sección de material acompañante: video N° 03 (“Alturas”), audios N° 03,05 y 06, “Quiaqueñita”, “Tema de la quebrada de Huamahuaca” y “Carnavalito de la quebrada de Huamahuaca”. He sumado el audio N° 04, correspondiente a los registros de Leda Valladares realizados en Humahuaca (Jujuy, Argentina), en el cual aparecen dos melodías que han sido reversionadas y publicadas por *Inti Illimani* (audios N°05 y 06).

campesino”), entregando una serie de nociones innovadoras en el espacio musical metropolitano. Dicha construcción identitaria-musical, consideramos, participaba a su vez en la concepción de un nuevo modelo sociocultural expresado por medio de una música que proponía una mirada a la contingencia de los entramados locales, así como también una actitud proactiva sobre la construcción de lo popular<sup>59</sup>. La formulación y difusión de un discurso musical que integrara elementos originarios<sup>60</sup> y en varios casos un rol social activo en términos políticos<sup>61</sup>, son parte de la búsqueda estética y performática observable en el trabajo desarrollado por los grupos musicales relacionados a la NCCH, que hacia fines de los sesenta aparece fortalecida como un movimiento musical de creciente difusión y adhesión, dado los componentes contingentes expresados en sus creaciones y su compromiso social hacia los sectores

---

<sup>59</sup> “En la NCCH hay sustentos conceptuales de una gran fuerza y alcance creativos, como la reivindicación de las culturas indígenas, la presencia del mito, la defensa de un proyecto y de una identidad, la búsqueda de un nuevo rol para la canción, la concepción de una canción para un modelo cultural, la presencia explícita de la modernidad”. (PARADA, 2008:19-20)

<sup>60</sup> “Los De Ramón, Quilapayún [de quienes adjuntamos dentro del material acompañante el audio N°07 “Titicaca”] e Inti Illimani contribuían a difundir en los escenarios del centro de Chile el charango, la quena y la zampoña, junto a la tarka, el pinquillo, el rondador y la caja, con sus ritmos binarios y melodías pentatónicas [¿? Es probable la idea del uso de melodías pentatónicas, pero al revisar el tema “El quirquinchito” notamos el uso de escala de Do Mayor con modulación del acorde del segundo grado, Re Mayor en vez de Re menor]. Los De Ramón poseían abundantes instrumentos andinos en su colección organológica recogida in situ. En su LP “Los De Ramón en familia” (RCA, 1968), usan zampoñas y tarkas, y aparecen en la carátula vestidos de huasos tocando zampoñas, charango y guitarrón, como una forma de incorporar y fusionar tradiciones” (GONZÁLEZ, OHLSEN y ROLLE: 361).

<sup>61</sup> El conjunto INTI ILLIMANI está ubicado en su posición de lucha, desde el momento en que sus integrantes han tomado conciencia de que es preciso conservar los bienes culturales de este continente. No para relegarlos a los museos, sino para expresarlos a través de la canción folklórica... El virtuosismo instrumental que lo caracteriza les ha impulsado a adentrarse en las más variadas y complejas manifestaciones del folklore indo-americano. Esto, y la calidad vocal de sus integrantes son sus mejores armas”. (Ivan Faba, en INTI ILLIMANI: 1969)

populares<sup>62</sup>. Esta consolidación se manifiesta mediante un proceso de auge discográfico y de conciertos (destacando la participación de conjuntos y solistas en las concentraciones de apoyo al movimiento político conocido como “Unidad Popular”), los cuales fueron familiarizando a músicos y audiencias metropolitanas en torno a los sonidos andinos-altiplánicos urbanizados y occidentalizados, los cuales fueron puestos dentro de un sentido interpretativo de “lo popular”, sumando una discurso y sonoridad de índole continental latinoamericanista.

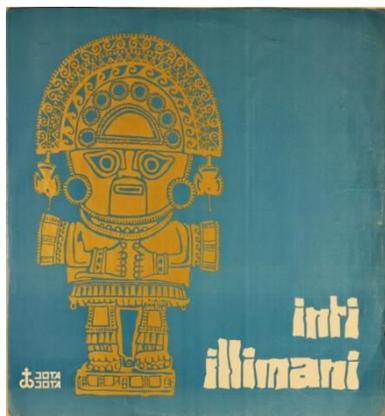


Imagen N°14: Carátula del LP “Inti Illimani”, primer disco homónimo del grupo, publicado en 1969. Fuente: google.

Imagen N°15: Carátula del LP “Norte” del grupo “Los Curacas”, publicado en 1970. Fuente: google.

<sup>62</sup> “La Nueva Canción Chilena interpretó fielmente los clamores de una multitud que crecía en cuanto a marginalidad en los sectores urbanos, principalmente en Santiago [...] Destaca el papel que jugó la música andina en el enriquecimiento de la Nueva Canción, provocando una mayor amplitud en el espectro al que adhería la Música Típica, renuente a acoger instrumentos de la zona altiplánica. Es más, el charango, la ocarina, la quena y la zampoña se convirtieron en una especie de ‘banda sonora’ del gobierno de la Unidad Popular” (BRAVO y GONZÁLEZ, 2009:25). En este sentido, cabe señalar que la NCCH pronto se convertiría en una plataforma relevante para el desarrollo artístico del imaginario social y cultural impulsado por el gobierno de la Unidad Popular, proyecto político que promovía una “vía chilena al socialismo”.

### III.III Aparición y consolidación de la “música (urbana popular) andina” en y de Santiago de Chile.

Junto a la creación, difusión y publicación del trabajo musical realizado por agrupaciones musicales santiaguinas vinculadas a la NCCH (*Quilapayún*<sup>63</sup>, *Inti illimani* y *Los Curacas*<sup>64</sup>), otros motivos relevantes que conducen a la popularización de la música urbana andina y dentro de esta la zampoña/*siku* en el contexto metropolitano guardan relación con la llegada a Santiago durante la década del setenta de nuevos conjuntos y músicos provenientes del norte chileno (*Illapu*<sup>65</sup>, *Guamary*<sup>66</sup>), así como la formación en la Región Metropolitana de agrupaciones centradas en el formato musical urbano denominado “música

---

<sup>63</sup> Dentro del material acompañante hay un fragmento del video documental llamado “Canto Vivo” (video N°03), el cual permite ver a “*Quilapayún*”.

<sup>64</sup> “Uno de los conjuntos que más hizo por la divulgación de la música altiplánica en el marco de la Nueva Canción Chilena fueron Los Curacas [...] Bajo el nombre Los de la Peña actuaron como conjunto de apoyo de las presentaciones de Ángel Parra, quien encontró en el grupo su soñado apoyo «instrumental de música andina, con queñas, charangos, bombos, cajas, zampoñas, etc.» y accedió convertirse en su director artístico. Más tarde, como Los Curacas grabaron tres álbumes editados en corto tiempo por el sello Peña de los Parra: Norte (1970), Curacas (1971) e Instrumental andino (1972)”. En <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=125> (consultada el 04 de marzo de 2012).

<sup>65</sup> Un factor considerado relevante en la sonoridad musical de *Illapu* ha sido vinculado a la forma de acercamiento y aprendizaje musical, relacionando un espacio regional con una identidad sonora al ser “en su mayoría de Antofagasta y por haberse dedicado desde muy jóvenes a la música, motivos por los que el acervo cultural de los integrantes de *Illapu* ha estado estrechamente vinculado a las tradiciones andinas” (QUEZADA y SOTO, 1997).

<sup>66</sup> Material acompañante: audio N° 10, “Tankar”.

andina” (*Kollahuara*<sup>67</sup>). Hacia inicios de los setenta emergen estas nuevas agrupaciones musicales, que ya no sólo buscaban integrar instrumentos y repertorio “andinos” a una propuesta folklórico-popular latinoamericana, más bien era el sonido urbano-andino (en sintonía con el trabajo de agrupaciones musicales paceñas contemporáneas, como “*Los Jairas*” y “*Los Payas*”) el centro de su propuesta musical, siendo observados y significados por los músicos y sociedad local como representantes más cercanos al sonido “original” andino. La aparición en el contexto musical metropolitano del conjunto antofagastino *Illapu*, en palabras de *Inti Illimani*, era presentado de la siguiente forma:

“ILLAPU, es un conjunto que emerge joven en este estallido fecundo. Se descubre en ellos el camino verdadero de la música indígena de nuestro norte folklórico, ligada íntimamente a la fuente infinita del altiplano americano. La música la han conocido en su origen, en su propia raíz; la han aprendido escarbando cuidadosamente los rincones de los caseríos y los corazones de los mismos indígenas de las provincias de Tarapacá y Antofagasta<sup>68</sup>”.

---

<sup>67</sup> “El grupo empezó los ensayos en 1971 y debutó oficialmente el 1 de mayo de 1972. Meses antes los estudiantes universitarios miembros de los grupos Los Del Kollasuyo (boliviano) e Intiwara (chileno) se habían fusionado para proyectar mejor su ideario indigenista. A la confluencia de las dos vertientes ayudó el que coincidieran en un acto, en Santiago, conmemorativo del Día Nacional de Bolivia, el 6 de agosto. Los bolivianos estudiaban en nuestro país, mientras que los hermanos chilenos Juan, Jorge y Jaime Silva y su amigo Mario Muñoz eran hijos de madres bolivianas”. En <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=1916> consultada el 04 de marzo de 2012.

<sup>68</sup> (El Musiquero, N°187:14). He incorporado un registro “Flor del desierto” dentro del material acompañante: audio N° 08.

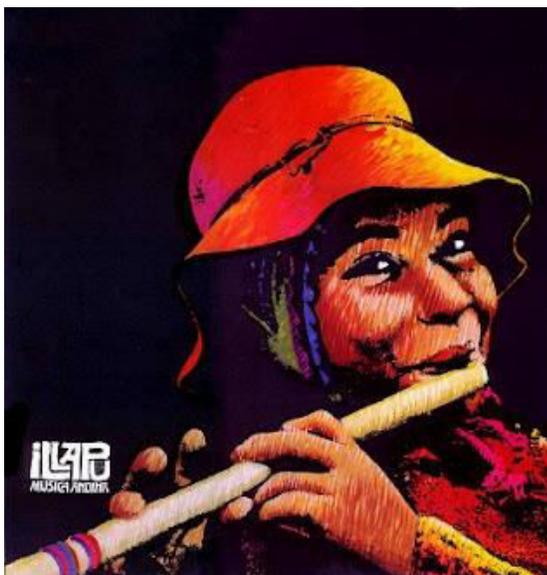


Imagen N° 16: Carátula del LP “Música andina”, primer disco del grupo “*Illapu*”, publicado en 1972. Fuente: google.

Reforzando dicha asociación, en un estudio sobre la zampoña urbana chilena realizado por Leonor Soto y César Quezada en 1997 se ha señalado la inclusión de *sicuriadas* (denominación que alude a un formato de comparsa de *siku* en distintas comunidades Aymara y Quechua) en el primer larga duración del conjunto como un elemento que marca una diferencia con otras agrupaciones de la época.

“El instrumental andino fue incorporado por la mayoría de los conjuntos musicales gestados en torno al movimiento Nueva Canción Chilena: Quilapayún (1965), Inti Illimani (1967) e Illapu (1971), entre

otros. Sin embargo, en el repertorio de estos grupos es paradójica la tardanza y escasez en la incorporación de música o instrumentos de los indígenas chilenos; dentro de este contexto, Illapu constituye una excepción al haber editado ya en su primer disco una sicuriada del folclor de Caspana: 'Flor del desierto' (Illapu 1972)". (QUEZADA y SOTO, 1997:21).

## Flor del desierto

1

Tradicional de Caspana  
Vers. Illapu

The image shows a musical score for the piece 'Flor del desierto'. It consists of four staves of music written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff is labeled 'Siku' and begins with a treble clef, a sharp sign, and a 2/4 time signature. It contains a series of notes and rests, ending with a double bar line and repeat dots. The second staff continues the melody and includes the instruction 'D.S. al Fine' above the final measure. The third staff features a first ending bracket labeled '1.' and a change in time signature to 3/4. The fourth staff shows a second ending bracket labeled '2.' and concludes with a double bar line.

Imagen N° 17: Transcripción de "Flor del desierto". Fuente: archivo del autor.

Producto de la represión y persecución ocurrida hacia distintas manifestaciones artísticas locales por parte de la dictadura militar iniciada el 11 de septiembre de 1973, durante la década del setenta ocurre una suerte de resignificación de los instrumentos musicales andinos, siendo calificados como elementos “subversivos”, justificación para vetarlos del ambiente artístico y cultural oficial local; razón también para mantenerlos vigentes en espacios de resistencia artístico-cultural y política. Hacia fines de 1973, se sostuvo una reunión entre músicos vinculados a la Unidad Popular, Rubén Nouzellez (ejecutivo del sello discográfico Odeón) y personeros del régimen militar:

“Nos dijeron la firme: que iban a ser duros, que revisarían con lupa nuestras actitudes, nuestras canciones, que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social; que el folklore del norte no era chileno” (Comentario de Héctor Pavez. Extraído de Largo Farías, René: “La Nueva Canción Chilena”, 1977. Cuadernos Casa de Chile N°9, página 39)”. (BRAVO Y GONZALEZ: 2009)

Pese al panorama de censura generalizada, dichos instrumentos y repertorio siguieron presentes dentro del contexto metropolitano, encontrando recepción

en nuevas agrupaciones<sup>69</sup> y espacios musicales. Las peñas<sup>70</sup> y los actos solidarios que surgieron post golpe militar consolidaron un nuevo sentido de resistencia y oposición, pasando a ser lugares en donde se pudo mantener, entre otras expresiones, la intención de hacer música con instrumentos andinos y repertorio folklórico latinoamericano.

“Las peñas del período dictatorial tenían metas que, sin ser elementos reflexionados u organizados, actuaban de manera espontánea contra el objetivo principal: resistir. Las peñas de antes no poseían objetivos tan urgentes y primordiales, y no desarrollaron un trabajo

---

<sup>69</sup> En el caso de “Barroco Andino”, la característica de “universal” otorgada al repertorio musical desarrollado abrió nuevos usos urbanos para los instrumentos andinos, sorteando las restricciones del momento: “Esta muralla infranqueable que parece ser la censura comienza a mostrar grietas por donde se cuelan resonancias andinas. Es por ello que el recital que ofrece Barroco Andino junto a Osvaldo Díaz en el cerro san Cristóbal el año 1974 se transforma en una pequeña manifestación de disidencia [...] En este episodio se aprecia de manera sutil la inconsistencia que presenta la política cultural del gobierno militar, ya que sólo meses antes había proscrito los instrumentos de origen andino. Pero ¿quién podría censurar a Bach o tildarlo de revolucionario?”. (BRAVO y GONZÁLEZ, 2009:56-57). De lo expuesto, aquello que me resulta de mayor trascendencia sobre el tema de estudio propuesto es la posibilidad de presenciar como a través de un proyecto musical, y por medio de la hibridación entre repertorio e instrumentos musicales, se permitió la continuidad y proyección del uso público de las *queñas*, zampoñas y charangos en Santiago en plena temporada de prohibición. Adjunto un registro del conjunto “Barroco Andino” en material acompañante, audio N° 11.

<sup>70</sup> “El modelo de ‘Chile Ríe y Canta’ sirvió de inspiración para los artistas que durante los primeros años de dictadura tuvieron la osadía de montar una peña. [...] El cambio que anunciaba los nuevos tiempos también impactó al uso de los instrumentos, ya que en las peñas dos conjuntos siguieron la tradición que iniciaran los músicos de conservatorio Luis Advis y Sergio Ortega: el encuentro entre la música docta y popular. Ellos fueron Barroco Andino y Antara, que continuaron fortaleciendo esta alianza [...] en esa época ocupaban el instrumental clásico de [...] queñas, zampoñas, tarkas, charangos, guitarras, bombos [...] hasta llegar a fusiones [...] dependiendo del tipo de agrupación y especialización en la música [...] La réplica de la Nueva Canción Chilena fue el Canto Nuevo, desde el punto de vista de las experiencias de fusión, en ritmo, en tímbrica, en instrumentos, en letras. Empiezan a ser como las nuevas propuestas estéticas que responden un poco a los intereses de la gente joven que seguía esta historia”. (BRAVO y GONZÁLEZ, 2009:34).

destinado a vincularse a las organizaciones sociales existentes” (Osvaldo Torres, en BRAVO y GONZÁLEZ, 2009:87).

En el contexto local el sonido musical urbano andino es incorporado en los espacios artísticos metropolitanos opositores al régimen militar con la función de revitalizar o entregar alegría y calidez a la audiencia que comenzaba a reunirse en espacios públicos<sup>71</sup>. Tanto solistas como conjuntos musicales relacionados con el naciente movimiento musical denominado “Canto nuevo”<sup>72</sup> además de participar en peñas asistían a los actos solidarios que se daban lugar en la periferia santiaguina<sup>73</sup>, lo cual creo que resulta un factor relevante en el proceso de acercamiento y difusión de instrumentos musicales andinos entre los entramados de distintas comunas alejadas del centro de la ciudad de Santiago, en donde aparece una gran cantidad de conjuntos musicales

---

<sup>71</sup> Alejandro González comenta sobre los comienzos de las jornadas musicales en la peña “La Fragua”: “La música era la encargada de subir el ánimo del público... “siempre el espectáculo partía con música más viva: la nortina. Así que empezaba Yaguarkolla. La idea era romper el frío, que la gente se soltara” (BRAVO y GONZÁLEZ, 2009:158). Registro del conjunto “Yaguarkolla” en material acompañante: audio N° 12 (“Tierras y pueblos”). Al analizar el texto de dicha creación del conjunto, podemos sumar otra opinión a la idea expresada por Alejandro González: la canción habla de la “puna fría y la soledad”, también se refiere al hecho de que “se pierden cantos nacidos de nuestras tierras y pueblos, derramando sus vidas”. Creo que al menos en esta canción se propone una estética poético musical poco festiva y más bien crítica.

<sup>72</sup> “Más que un género determinado, se definió en función de su temporalidad, toda vez que representó el encuentro entre variados ritmos y estéticas musicales cuya coincidencia fue, escribe Nano Acevedo, ‘la postura del artista frente a la sociedad y en especial, ante lo que vivía en la década del 70’ (BRAVO y GONZÁLEZ, 2009:141).

<sup>73</sup> “Nosotros, además de compartir ese mundo, de ir a peñas solidarias a distintos lugares de la periferia de Santiago, tocar en comedores infantiles, bolsas de cesantes, parroquias, también lo hacíamos en festivales de los municipios y en la televisión. Era muy paradójal” (Roberto Márquez, líder del grupo Antofagastino ILLAPU, en BRAVO y GONZÁLEZ, 2009:134).

aficionados, talleres y agrupaciones culturales poblacionales. El surgimiento de proyectos musicales (conjuntos y encuentros artísticos) como forma de expresión cultural y social a nivel vecinal-poblacional fue generando una significación de los instrumentos musicales andinos como “instrumentos del pueblo”.

El acercamiento del entramado local hacia los instrumentos andinos manifestado en la década del setenta no sólo es observable en la presencia mediática de agrupaciones musicales, si no también es visible en una serie de intervenciones en espacios públicos. En el reportaje titulado “Una peña en el mercado persa”, publicado hacia 1974 en la revista “El musiquero”, el periodista Ernesto Olivares Perke entrega información sobre el uso de instrumentos musicales andinos en un mercado persa establecido en calle Balmaceda, pleno centro de la ciudad. Considerando el año de publicación (1974), observamos que los entrevistados desarrollan el denominado “folklore andino/altiplánico” en un contexto que permite explorar y adquirir zampoñas, quenas y charangos, haciendo que el mercado persa no sólo fuese un centro comercial, sino que también fuera significado como un espacio público para la reunión de grupos de aficionados que interpretaban instrumentos y repertorio musical urbano-andino y latinoamericano. En los comentarios entregados por los músicos al periodista, aparecen informaciones sobre la diversidad de actores involucrados en la

práctica musical, al mismo tiempo que se señala el acercamiento vivenciado entre los entrevistados y algunos comuneros *Aymara* a través de la práctica del *siku*:

“No buscamos lucro –acota Alvarez-. Aquí hay desde obreros hasta ingenieros. Ese que ud. ve allí tocando la quena es joyero artesanal de primera categoría, el de más allá es profesor de inglés; el otro es empleado del instituto chileno norteamericano. El que conversa con el de boina es constructor civil, y así. Todos tenemos nuestras profesiones [...] Tampoco nos preocupamos de lo musical solamente – agrega Alvarez-, también estudiamos la parte sociológica de los temas, el medio en que ellos fueron inspirados. Tenemos estudios acerca de culturas precolombinas y hace poco estuvimos conversando y zampoñando con unos pastores de Lirima (altiplano chileno), en fin, estamos siempre preocupados de todo lo relacionado con la investigación”.

De lo expresado en el reportaje podemos destacar el interés, la aceptación y práctica de música urbana-andina por parte de músicos santiaguinos profesionales y aficionados, quienes desde inicios de la década del setenta integraron la interpretación musical con el acercamiento a las culturas y sociedades andinas, otorgando relevancia al contacto directo con distintos cultores de música tradicional. En el documento es posible leer:

“El folklore, y en general la música, no han permanecido ajenos, y también se han incorporado a la ley de la oferta y la demanda que impera en el conjunto de mininegocios que conforman el célebre Mercado Persa. Comenzaron inocentemente a vender instrumentos ‘a la maleta’; después consiguieron que unas amigas, que tenían patente, les vendieran sus productos... Se instalan en una esquina, justamente en el lugar en donde está el negocio de Manuel García, quien vende artículos musicales. ‘Solitos nos fuimos acercando unos con otros’, nos cuenta Eduardo Álvarez (empleado público y uno de los impulsores de esta especie de Peña folklórica al aire libre). Suman cerca de 50, todos aficionados al folklore chileno y altiplánico. Se juntan en la esquina del negocio de García y allí conversan, intercambian ideas y conocimientos musicales y folklóricos, discuten, tocan sus quenenas, zampoñas, charangos, guitarras, rondadores, enseñan a quienes se acercan a aprender, investigan, y hasta venden los instrumentos que ellos mismos hacen o refaccionan”. (REVISTA “EL MUSIQUERO”, 1974, año XI, n°218, pp. 06-08).

En relación al reportaje mencionado, Braulio Héctor Ávila, ex integrante de la agrupación “*Ajinacaycu*”, una de las primeras comparsas de *sikus* metropolitanas, señala:

“Leyendo con detención el artículo y mirando con detención las fotos, descubrí que mencionan a uno de los antiguos *Ajinacaycu* y me parece que sale tocando charango [...] esta persona es quien me contaba de estas juntas en el persa de Balmaceda [...] el Dago [Dagoberto Sánchez, uno de los fundadores de *Ajinacaycu*] afirma haber pertenecido al grupo

PUARA [mencionado en el artículo]. Luego con otros tres del mismo grupo forman el [conjunto de música urbana andina] TOCONAO, luego LOS LAKITAS DE SOCAIRE que se rebautiza como AJINACAYCU. Me parece que parte de la motivación, por parte de Dago, nace por la música hecha por el inti [*inti illimaní*], quila [*quilapayún*] y ligada con la política (Izquierda), con la que aprende a tocar guitarra en Santiago (siendo Iquiqueño la música la aprende por santiaguinos en Santiago, incluso el siku) [...] lo importante era mostrar algo nuevo en Santiago [...] Dago resalta la labor que hace la gente metropolitana, ya que gracias a ellos se conoce y se difunde la música aymara”. (BRAULIO ÁVILA, conversación personal, 26-02-2013).

Integrando el archivo mencionado y los comentarios de Ávila, podemos considerar que el interés por conocer y practicar los instrumentos musicales andinos por parte del conglomerado urbano hacia mediados de los setenta en Santiago guarda relación con la aceptación y continuidad que se dio sobre las propuestas conceptuales, artísticas y musicales desarrolladas en el plano local a partir de la Nueva Canción Chilena (NCCH) y posteriormente durante el llamado movimiento musical conocido como el “Canto Nuevo”. Ambos movimientos musicales contaron con la presencia de instrumentos y repertorio vinculado a la denominada música andina urbana, los cuales trascendieron desde los conciertos y registros de los conjuntos musicales al espacio público metropolitano, graficado –en el caso presentado- en la reunión para la interpretación instrumental callejera a cargo de músicos aficionados.



Imágenes N°18 y 19: Intérpretes de instrumentos andinos en mercado persa Balmaceda, 1974. Imágenes del reportaje “Una peña en el mercado persa” publicado en la revista “El musiquero”. Fuente: Archivo del autor.

Una vez iniciada su inclusión y difusión en distintos espacios musicales y medios informativos<sup>74</sup> durante la dictadura militar ocurrida en Chile, la música andina vivió un proceso de auge en el contexto nacional expresado en la publicación de álbumes, realización de conciertos y festivales, participación en encuentros solidarios y difusión en radio, televisión y prensa escrita. Un ícono de este momento fue la grabación y publicación del llamado “Candombe para José<sup>75</sup>” (*Illapu*: 1976), considerado un referente principal del denominado “boom de la música andina”. La música urbana latinoamericana andina – conocida ya desde los inicios de los setenta como “música andina” (un ejemplo iconográfico lo representa la denominación del primer LP de *“Illapu”*: “Música andina”, de 1972) que se comienza a realizar a nivel local entregaba propuestas que difundieron un repertorio de melodías “emblemáticas” del sonido folklórico-urbano andino (como “Vírgenes del sol<sup>76</sup>” y “El cóndor pasa”), presentando además una combinación de composiciones originales más algunas versiones de músicas tomadas de las tradiciones de las comunidades andinas y de otras músicas latinoamericanas, las cuales fueron adaptadas a los formatos estético-

---

<sup>74</sup> Las peticiones de los medios apuntaban por lo general a presentar una estética musical desvinculada de la contingencia política y de los referentes de la Nueva Canción Chilena: “‘Habíamos participado en el programa de Canal 9 ‘El show de Los Muleros’. Ahí nos decían que tocáramos ‘El cóndor pasa’, ‘Vírgenes del sol’ y alguna canción que no dijera absolutamente nada. Nos censuraban cualquier cosa de Violeta Parra o de Víctor Jara’, cuenta Nano Tamayo, sobre sus primeros pasos con el conjunto Yaguarkolla”. (BRAVO y GONZALEZ, 2009:133).

<sup>75</sup> “La canción ‘Candombe para José’, del músico argentino Roberto Ternán, convirtió a Illapu en un verdadero fenómeno, originando el ‘boom andino’ de la época. La televisión los acogió sin recelo, pese a encarnar toda la estética negada por el régimen. ‘Fuimos a un programa de canal 7, tocamos en ‘Dingolondango’, programas que eran de otra onda. Illapu tenía ese tema que era conocido; a los tipos les interesaba que tocáramos ‘Candombe para José’, o sea, si tocábamos un par de temas más, daba lo mismo, los que fueran, pero teníamos que tocar ‘El Negro José’. (BRAVO y GONZÁLEZ, 2009:134.)

<sup>76</sup> Material acompañante: audio N°09, en versión de “Kollahuara”.

sonoros de las agrupaciones<sup>77</sup>. También se dio, como se ha comentado en el caso del grupo “*Kollahuara*”, el interés por el conocimiento y cercanía por parte de los músicos hacia las comunidades campesinas andinas más allá de un plano nacional, como fuente de inspiración para la creación musical<sup>78</sup>. Observando la creaciones de la época, en una composición llamada “*Chungará*” el conjunto “*Illapu*” presenta una temática basada en la relación músico-instrumento, construyendo una imagen del “zampoñero”. El texto de esta creación dice:

“Vibrando entre los valles del altiplano / el viento lleva al cielo sus notas tristes / zampoñas cantando, zampoñas bailando / tus cañas al sonar me dan amor y la alegría de ser / zampoñero al tocar, zampoñero

---

<sup>77</sup> Como es el caso de la diana “*Saludo Chiapa*”, grabada por Illapu en su segundo disco (material adjunto: audio N°15), o “*La Candelaria*” y “*Despedida del pueblo*” publicadas en su tercer disco. En el disco “*Despedida del pueblo*” de 1976, aparecen explicaciones del siguiente tipo: “Diana. Es un llamado de atención que las bandas de Sicuris ejecutan cuando en el carnaval una persona importante (cacique) va a dirigirse a los habitantes del pueblo. También puede ser de agradecimiento o para rendir favores”. Se ha señalado que “Desde 1974 a 1976, ILLAPU concentra sus energías en el conocimiento de las tradiciones musicales de los pueblos del norte de Chile, las que plasman en sus discos ‘*Chungará*’ y ‘*Despedida del Pueblo*’”. (<http://mallku.ucoz.com/load/illapu/1-1-0-1>. Consultado el 15 de diciembre de 2011)

<sup>78</sup> “Ese año [1976] también se inicia la labor de composición musical por parte de algunos integrantes del grupo. Dicha actividad creativa respondía a cierto grado de madurez, producto de la reflexión en torno a nuestro sustrato y entorno cultural, y al contacto directo con la realidad de nuestros pueblos, materializado en diversos viajes por comunidades campesinas de Bolivia. Nacen así una serie de canciones creadas por Gastón Ribero, Raúl Ruiz y Juan Silva, en las que se incorporan nuevos instrumentos tales como la quena-quena, el charangón, los pinkillos, la wankara y la adaptación de nuevos instrumentos por parte de Tonchi Ribero Guardia como los jacha sikus (zampoñas graves) y los moxeños diatónicos. Este nuevo material se transformaría a mediados de ese año en el tercer disco del grupo, denominado “*Llajta*” (pueblo o lugar de origen, en idioma quechua) por su connotación telúrica. Dicho trabajo se grabó en enero de 1977, siempre en EMI, con los integrantes recién nombrados más Hernando Hurtado, Jorge Silva y Mario Muñoz”. (<http://www.kollahuara.com/espanol/biografia.html> Consultado el 01 de marzo de 2012).

al soplar / hija del sol serás, incaica flor, flauta de pan divina / zampoñas cantando, zampoñas bailando / tus cañas al sonar me dan amor<sup>79</sup>”.

Dentro de la amplia variedad de composiciones que podemos incluir dentro de este momento de auge de la música andina, destaco una canción que refiere directamente a la construcción de sentido en torno a la zampoña y su práctica:

“Dime si te hizo el viento / metido en profundidades /si eres quejido del tiempo / ramo de cañaverales. Pareces mano del indio / amarrada a despertares / como fila de suspiros / entubas las soledades. Zampoña queja del indio / frágil tropa de cantares / eres amante del viento, hija de cañaverales. Quien imite tu sonido / conocerá mis paisajes / el norte amarró tu cuerpo / bravura de soledades<sup>80</sup>”.

La canción-cueca “zampoña, queja del indio” evidencia la construcción de un imaginario que liga la práctica de la zampoña a conceptos tales como la idea de “norte” e “indio”, a la vez que lo sitúa como un elemento antiguo y cuyo sonido (es decir su estética sonoro-musical) es ligado al lamento: “si eres quejido del tiempo, ramo de cañaverales”. La ejecución de la zampoña, según dice la

---

<sup>79</sup> (Osvaldo Torres – Roberto Márquez, *Illapu*: 1975, disco “*Chungará*”. Sello Arena, Chile. Material Acompañante, audio N°13).

<sup>80</sup> (Nelly Lemus y José Miguel Márquez, *Illapu*: 1978, disco “Canto Vivo” Sello EMI, Chile). Comentarios sobre la colaboración entre Nelly Lemus e *Illapu* y el nacimiento de esta canción en: <https://www.youtube.com/watch?v=wBo1QRveqyY> Disponible el registro de la canción en material adjunto: audio N° 15 y video N° 04.

canción, conecta y acerca con un espacio entendido como el “norte” chileno:  
“Quien imite tu sonido, conocerá mis paisajes, el norte amarró tu cuerpo,  
bravura de soledades”.



Imágenes N° 20, 21, 22 y 23: Algunos grupos chilenos de “música andina”, décadas setenta-ochenta. Arriba-izquierda “Kollahuara”, central-izquierda “Kamac Pacha Inti”, arriba-derecha “Guamary”, abajo “Yaguarkolla”. Fuente: facebook.

El denominado “boom de la música andina” ocurrido en el contexto nacional, suma la llegada a Santiago agrupaciones de música andina provenientes del norte grande chileno, tales como “*Guamary*” (Iquique) y “*Kamac Pacha Inti*” (Calama). Junto a la difusión mediática y publicación de trabajos musicales<sup>81</sup>, la música en cuestión encuentra amplia aceptación y relevancia social en los entramados populares de la región metropolitana. A inicio de los ochenta es observable la presencia de zampoñas, quenas y charangos en gran cantidad de agrupaciones musicales del contexto local, así como también ocurre la formación de conjuntos<sup>82</sup> y talleres desarrollados en parroquias y escuelas de distintas poblaciones. En la población “La Pincoya”, a modo de ejemplo, nacen las agrupaciones “*Llama*”, “Nacimiento Andino”, “*Chungará*” y “*Chiapas*” (MADARIAGA, 2010).

---

<sup>81</sup> Observable en distintas publicaciones discográficas, como “*Kollahuara*” (Kollahuara, 1975), “*Chungará*” (Illapu, 1975), “Música y canto de los pueblos andinos” (Los Curacas, 1976). “Mi raza” (Guamary, 1976) entre otras.

<sup>82</sup> Como el caso de la agrupación musical santiaguina “Alturas”: “grupo creado en la ciudad de Santiago en el año 1979.- Motivados por el auge del movimiento musical andino denominado por la prensa escrita de la época como el “BOOM DE LA MÚSICA ANDINA”, fenómeno cultural que venía desarrollándose desde finales de los años “sesenta” y principios de los “setenta”. La situación “político social” de esas décadas como consecuencia del golpe militar “pinochetista” fue determinante para que la mayoría de los músicos folkloristas convergieran con las expresiones culturales de los pueblos originarios, como así mismo con las manifestaciones de la cultura popular. A partir de esa fecha nos propusimos difundir el estilo de “MÚSICA ANDINA URBANA”, con el claro propósito de sumarnos en el rescate de las expresiones musicales andinas, con la profunda convicción de aportar en la búsqueda de una identidad perdida y permeada por culturas foráneas”. En <http://www.myspace.com/grupoalturasdechile> (consultado el 05 de Septiembre del 2011)

Pasado su momento de mayor difusión mediática, y a pesar del ambiente represivo/dictatorial imperante<sup>83</sup>, la música urbana andina siguió dentro de un proceso de popularización en el tramado urbano metropolitano: estaba en la vía pública, en peñas y actos solidarios<sup>84</sup>. Hacia mediados de los ochenta, la reapertura en Santiago de peñas folclóricas, el nacimiento de espacios musicales (cafés y centros culturales) e incluso la aparición de nuevos medios de comunicación como “Radio Umbral<sup>85</sup>”, constituyeron nuevos contextos de reunión social, cultural, artística y política. Los nuevos lugares abrieron las puertas a una variada gama de artistas, acogiendo y difundiendo el trabajo de distintas agrupaciones musicales, entre ellos los intérpretes y conjuntos de música urbana-andina tanto metropolitanos como aquellos procedentes del

---

<sup>83</sup> “En 1981, cuando [los integrantes de *Illapu*] regresaban de su segunda gira por Europa y Estados Unidos, la dictadura militar, vía decreto, les impide el ingreso al país, lo cual marca el inicio de un prolongado exilio en Francia y luego en México. En el plano artístico esto se traduce en una expansión de su trabajo instrumental y de su narrativa musical”. (<http://mallku.ucoz.com/load/illapu/1-1-0-1> consultado el 05 de Septiembre del 2011). Este hecho nos presenta la interpretación que la dictadura otorgó a las prácticas musicales señaladas como “no gubernamentales”, evidenciando una confrontación entre el pensamiento oficial y el mundo popular. Un documento audiovisual en el que los integrantes de “*Illapu*” son entrevistados en torno a este hecho se encuentra disponible en <http://vimeo.com/8131438> (Material acompañante, video N°05).

<sup>84</sup> El uso de instrumentos andinos en los espacios periféricos se ve continuamente involucrado con la contingencia política, siendo la música canalizada como una forma de expresar oposición a la dictadura militar y generando una tribuna de opinión desde la práctica musical y la organización de eventos artísticos-solidarios. Por otra, parte la música andina sirvió también como fuente de sustento, siendo interpretada en plena vía y transporte público. En la década de los ochenta, la “música andina” urbana sonaba en la calle y la locomoción colectiva santiaguina. Manuel Casanova, quien participara en los grupos “*Llama*” y “*Nacimiento Andino*” relata: “Salíamos a cantar a las micros, cubríamos lo que era la feria [...] a lo caracoles cachai? Y tocábamos en la calle [...] los pacos nos llevaban presos, íbamos a tocar a Huérfanos, Paseo Ahumada, tocábamos ahí, juntábamos plata y de hecho compramos unos buenos instrumentos, nosotros viajábamos a Arica”. (Casanova, en MADARIAGA, 2010:75)

<sup>85</sup> El trabajo de agrupaciones de música andina urbana tanto nacionales como bolivianas, peruanas y ecuatorianas contó con difusión a nivel radial casi de forma exclusiva por Radio Umbral (95.3 F.M.), que entre su programación contaba con el espacio musical llamado “*América Andina*”, el cual permitió reunir una audiencia y público identificado con las vertientes contestatarias, en las cuales se sumaba la intención de anunciar el fin de la dictadura y la reivindicación de las culturas originarias.

norte chileno. En este contexto, el conjunto “*Arak Pacha*”<sup>86</sup>, formado en Iquique por músicos ariqueños e iquiqueños, aportó un nuevo discurso poético-musical y performático dentro de la música andina urbana. En su trabajo musical, los textos que introducen las versiones de algunos cantos y melodías de comunidades del interior ariqueño e iquiqueño plantean problemáticas contingentes que vivían (y viven) las comunidades *Aymara* del norte chileno:

“Nosotros cantamos, o tratamos de cantar, lo que el hombre de nuestra tierra canta. Y sentir lo que la gente de nuestra tierra siente. Por eso es que nuestro canto, muchas veces, no florece ni contento ni alegre. Pero vamos a seguir cantando, porque no queremos perder los últimos vestigios de nuestra cultura. Y vamos a seguir cantando, porque no queremos que los aymaras pasen a formar parte de la historia. Y vamos a seguir cantando, porque no queremos que utilicen las aguas que pertenecen al hombre andino por herencia ancestral. ¡Y vamos a seguir cantando, porque no queremos que le saquen una gota de agua al lago Chungará!... Con estos pesares, me voy cantándole al viento, paloma, palomitay. Y nos volvemos a encontrar en cualquier carnaval... de la

---

<sup>86</sup> “En plena década de los 80, un grupo de jóvenes se conoce al ritmo de los carnavales, de la tirana, de las fiestas patronales, fiestas religiosas y ceremonias ancestrales. Esta unión provoca el nacimiento de Arak Pacha. Su estilo, su música y sus nobles principios, referentes a la cultura andina y la naturaleza, los hicieron rápidamente conocidos en el norte de CHILE. Arak Pacha nace el año 1981 producto de la unión de 4 músicos provenientes de Arica y dos de Iquique, estos músicos pertenecían a los grupos Troveros del norte y Arak saya, estos integrantes fueron: José Godoy (Director Musical), Jaime Vizcarra (Fallecido), Jhonny Pérez, Juan Flores, Oscar Nievas y José Luis Gamboa. Su nombre nace por la búsqueda de una cosmovisión de la cultura andina, una identidad que abarque de modo pleno su mensaje y a la vez la convicción de un mundo más justo y equilibrado. El mundo aymará vive en tres dimensiones: 1.- Mankapacha: es el mundo inferior. 2.- Akapacha: Es el mundo Intermedio. 3.- Arajpacha: es el mundo superior, allí habitan los espíritus y las divinidades. Este último es el que adopta el conjunto y que será de por vida su más fuerte proyección en el mundo de la música andina”. Arak Pacha, 2011. En <http://www.arakpacha.cl/> (visitado el 20 de noviembre del 2011).

vida”. (Fragmento de la canción “Me voy, me voy”, en ARAK PACHA: 1987)



Imágenes N° 24 y 25: “Arak Pacha” durante la década del ochenta. A la izquierda, fotografía interior del primer cassette del conjunto (1984), a la derecha, presentación en “Chile Crea”. Fuente: google.

Las temáticas abordadas por esta agrupación plantean en la escena musical santiaguina los conflictos identitarios actuales en tono a las comunidades *Aymara* ariqueñas-tarapaqueñas y la modernidad, tales como los problemas por el uso y desvío de aguas, la pérdida de tradiciones andinas y marginalidad del *Aymara* en la ciudad, construyendo un discurso sonoro-performático contingente de gran impacto que vino a renovar la conceptualización de la música andina urbana en la escena local<sup>87</sup>. Junto a esto, el conjunto difunde variadas referencias a la música tradicional *Aymara* vigentes en las festividades de las comunidades del norte grande, incluidas las sonoridades de comparsas de aerófonos comunitarios andinos como *sikuriadas* y *tarkeadas*, las cuales presentan profusamente en la Región Metropolitana<sup>88</sup>. Hacia 1983 el conjunto se radica en Santiago<sup>89</sup>, acción que contribuirá a la consolidación de la música

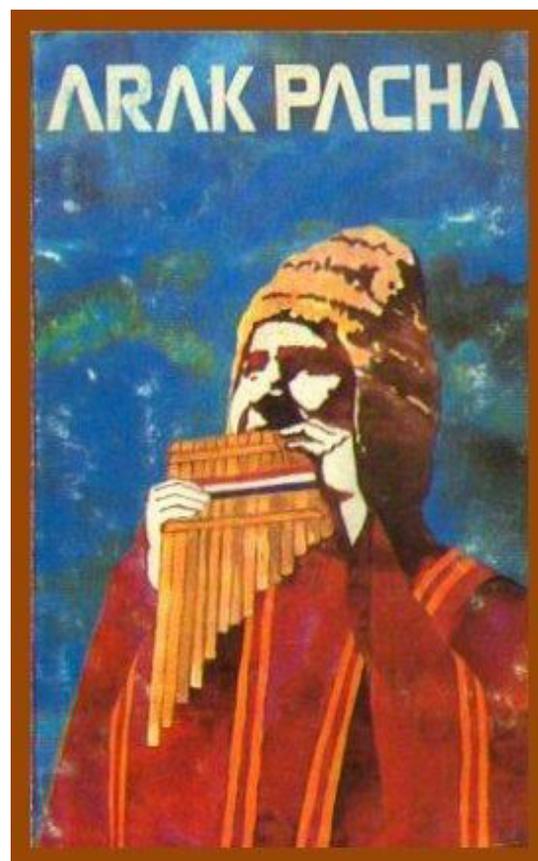
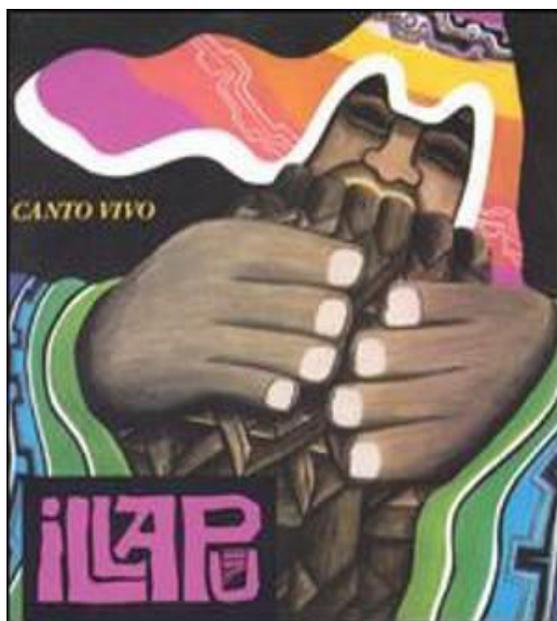
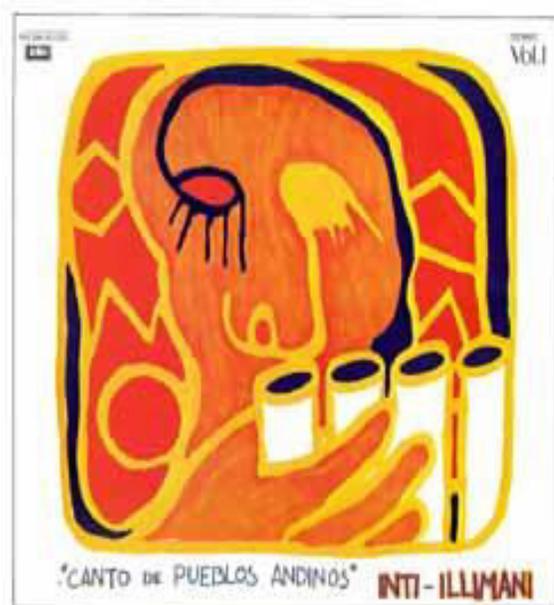
---

<sup>87</sup> Sobre el tipo de propuesta presentado por "*Arak Pacha*" a mediados de los ochenta, existe un antecedente en los trabajos denominados "Encuentro con las raíces" y "El grito de la raza", realizados por "*Illapu*" en 1978, el cual combinaba música con relatos a cargo de Osvaldo Torres. Dichos trabajos pusieron en escena una representación del hombre andino y su relación social y cultural con su entorno tradicional, a la vez que plantearon las problemáticas del habitante andino frente a la modernidad. Sobre el trabajo denominado "El grito de la raza", sus creadores comentan: "Esta obra tiene como objetivo principal revitalizar nuestro pasado cultural, resaltando su función social y, a través de su temática, exponer la problemática de la contingencia actual [...] El jefe guerrero Paniri tiene hoy otros nombres. Porque la madre tierra parió otros hombres y mujeres para la misma historia". (ILLAPU:2001)

<sup>88</sup> Como es el caso de la presentación de "*Arak Pacha*" en el programa "Chilenazo", emitido por Universidad de Chile Televisión, disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=-iRAANfkKrU> (Material acompañante: video N° 06).

<sup>89</sup> Sobre la formación y llegada a Santiago de *Arak Pacha*, Juan Flores comenta: "El Jaime Vizcarra... músico de Arica, fue el que gestó este proyecto. Pero por cosas del destino... este grupo nació en Iquique curiosamente, en el antiguo casino Aspria [...] cuando el grupo se devuelve a Chile, al poco tiempo parten ellos, vienen a Santiago, ahí se suma Patara, Arturo, estoy hablando del año ochenta y tres". En <http://www.youtube.com/watch?v=zlyM7Q3QCnc&feature=related>, (visitado el 01 de marzo de 2012). En torno al mismo tema se ha comentado: "[Un conjunto que] mucho tiempo vivió en esta comuna [Huechuraba] y tuvieron la posibilidad de estar ahí fue Arak Pacha de Iquique, ellos son oriundos de Iquique y... Patara que es uno de los líderes de la banda, vivió mucho tiempo en La Pincoya en la segunda mitad de los ochenta". (MADARIAGA, 2010:77).

urbana andina y los colectivos de aerófonos andinos comunitarios, dado que algunos de sus integrantes comienzan a realizar talleres de interpretación de instrumentos musicales andinos en distintas comunas de la región metropolitana (en una situación similar a la vivida por “*Calatambo*” Albarracín tres décadas antes), al mismo tiempo que participaron en la formación de comparsas de *sikus*. A inicios de 1988, los integrantes de “*Arak Pacha*” junto a residentes iquiqueños y ariqueños forman en Santiago la agrupación “*Manka Saya*”, la cual comienza a difundir música de *lakitas*. Posteriormente, a inicios del siglo XXI, el músico iquiqueño Benjamín Torrico, que participó en los grupos recién mencionados, formaría en la comuna de Puente Alto la “Comparsa de *lakitas* San Lorenzo”.



Imágenes N° 26, 27 y 28: Presencia iconográfica del *sikuzampaña* en publicaciones fonográficas del contexto nacional. Arriba-izquierda: “Canto de pueblos andinos Vol.1” (*Inti illumani*, 1973), abajo-izquierda: “Canto vivo” (*Illapu*, 1978), derecha “*Arak Pacha: con la fuerza del sol*” (*Arak Pacha*, 1984). Fuente: archivo del autor.

**CAPITULO IV. COLECTIVOS/COMPARSAS DE *SIKU* EN/DE SANTIAGO DE CHILE: PARTICULARIDADES EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN CORRELATO MUSICAL/CULTURAL/SOCIAL**

A continuación abordaré la práctica musical de los colectivos urbanos metropolitanos de aerófonos comunitarios andinos, principalmente ligados a los formatos de conjuntos/comparsas *lakitas* y *sikuris*, precisando algunos antecedentes que permiten conocer las motivaciones que han conducido la formación de agrupaciones y encuentros en el contexto santiaguino. Junto a lo anterior, en el desarrollo del presente capítulo analizaré la construcción de espacios y formulación de discursos musicales, atendiendo a las dinámicas identitarias manifestadas en el devenir de los colectivos de *siku* y que confluyen e intervienen en la conformación de un incipiente sendero musical en el cual se reinterpretan y entremezclan elementos urbanos, metropolitanos y andinos.

#### **IV.I Antecedentes para la inserción de las comparsas de *siku* en el contexto metropolitano-santiagoño**

Desde mediados del siglo pasado, ya iniciada la difusión de la música urbana latinoamericana- andina en Santiago, se sabe de experiencias que constituyen los primeros acercamientos hacia la práctica colectiva del *siku* por parte de músicos y audiencias locales, dentro de la creciente popularización de los instrumentos y prácticas musicales andinas ocurrida tanto a nivel nacional como en el entramado metropolitano:

“La apropiación del *siku* en el Área Metropolitana, sobre todo en el formato Lakita [una de las variedades dentro de la tradición comunitaria del *siku*, actualmente vigente en el norte grande chileno y en parte del altiplano andino boliviano], transcurre de manera lenta y esporádica, a través de la investigación académica y la proyección folclórica de los primeros migrantes nortinos hacia Santiago, en una primera instancia y luego con una segunda gran migración desde Iquique y Arica en la década de los ‘80s, para establecerse bien en el lapso de dos décadas, aun cuando se apropie de ciertos aspectos que no involucran toda la cosmovisión aymara”. (ÁVILA: 2013-a).

Como presentáramos en el capítulo anterior, desde la década del sesenta el folklorista “*Calatambo*” Albarracín realizó una labor formativa y de difusión en relación a elementos artístico-culturales andinos en la escuela Pedro Aguirre Cerda en la comuna de Quinta Normal, enseñando tanto el uso de algunos instrumentos musicales como repertorio y tradiciones de las comunidades del espacio pampino-salitrero tarapaqueño. Según menciona en sus entrevistas (revisadas en el capítulo anterior), Albarracín enseñó el uso de *phusas*, *sikuris*, *quenas* y charangos. En este contexto, ya una década más tarde, el conjunto folklórico nacido en dicho colegio desarrolla un cuadro denominado “Navidad en el desierto<sup>90</sup>”, incluyendo cantos, danzas y la formación de una comparsa de *lakitas*, representando en escenarios de la capital chilena una proyección relacionada a los acontecimientos del ciclo ritual navideño de poblados de la pampa del tamarugal y la quebrada de Tarapacá, donde las comparsas de *lakitas* (así como también otras expresiones musicales) acompañan bailes de pastores desde navidad hasta la fiesta de Pascua de reyes o Pascua de negros (24 de diciembre al 06 de enero). Algunos músicos santiaguinos tuvieron oportunidad de conocer el trabajo desarrollado en la escuela Pedro Aguirre Cerda, generándose una colaboración entre integrantes del conjunto musical santiaguino “*Toconao*” y el folklorista Freddy “*Calatambo*” Albarracín:

---

<sup>90</sup> “Albarracín comienza a enseñar folclor andino en el Centro Cultural Pedro Aguirre Cerda, en Santiago, donde formó el grupo Los Calicheros del Norte Grande, realizando espectáculos de Navidad del desierto, basado en 22 villancicos recopilados en el norte. El trabajo de “*Calatambo*” Albarracín constituye un antecedente importante para el desarrollo de las obras musicales de largo aliento y especialmente para la Cantata Popular Santa María de Iquique, en tanto música andina y religiosa (católica)” (Karmy 2011:57).

“Estando como Toconao [algunas personas que posteriormente fundarían las agrupaciones *Lakitas* de *Socaire* y *Ajinacaycu*] llegan a Quinta Normal a un colegio. Ya habían aprendido a tocar zampoña. Estando en ese colegio en Quinta Normal ahí conocen al Calatambo. Y el Calatambo los ve que tocan y les pide tocar con él en algunas presentaciones, les pide tocar zampoña y quena en sus presentaciones. [Dagoberto] me dice: el Ajinacaycu no fue la primera comparsa de lakitas, Calatambo ya tenía una comparsa y la vimos. Ahí ellos vieron lakitas [...] se presentaban una vez al año, para diciembre. Era un grupo que hacía lakitas para esa fecha, no era una comparsa en sí”. (Conversación con Braulio Ávila, archivo personal, 2013).



Imagen N°29: Conjunto folklórico de la escuela Pedro Aguirre Cerda, hacia fines de la década del setenta, interpretando música colectiva de *siku* (probablemente *lakitas*, el ensamble incluye caja y bombo) en el Cerro Santa Lucía, Santiago de Chile. Fuente: facebook.

Más allá de la experiencia del conjunto folklórico de la escuela Pedro Aguirre Cerda, el acercamiento realizado entre el contexto artístico santiaguino y la música tradicional o comunitaria andina era aún incipiente. El interés creciente por conocer y desarrollar nuevos elementos relacionados a la tradición musical comunitaria del área cultural andina manifestado por distintos músicos y agrupaciones metropolitanas quedó reflejado también en la formación de algunas comparsas de *lakitas* que aparecieron dentro de distintos conjuntos de proyección folklórica, tales como es el caso del conjunto “Palomar”<sup>91</sup>. Por su parte, en 1978, algunos integrantes de *Illapu* participaron junto al Conjunto Folklórico de la Universidad del Norte en la publicación de un álbum llamado “Carnaval en el desierto”, en el cual es posible oír comparsas de *lakitas* y bandas de bronces en el marco de un disco temático<sup>92</sup>. En una edición en formato casete del disco señalado se explica:

---

<sup>91</sup> “Otra agrupación que desarrolla el formato Lakita es PALOMAR, que en sus montajes artísticos mostraban música y baile del norte de Chile acompañados por integrantes de la parte musical que ejecutaban el siku a la usanza de las Comparsas de Lakita, este hecho se mostró por solo tres años, desde 1978 hasta 1980. Osvaldo Cádiz director de Palomar lo testimonia planteando lo siguiente: ‘Recordábamos así al primer grupo de lakas que tuvimos como grupo, y que había formado Carlos Vásquez junto a Jacob Astudillo, más algunos otros músicos’...’Realicé las consultas a Cristian Vásquez, hijo de Carlos (quien desgraciadamente ya falleció) y él recuerda que hace aproximadamente 35 años que se formó esta comparsa de lakas...’Se llamaba Palomar, no tenía otro nombre porque pertenecía a la parte musical del grupo. Por lo tanto, ellos solamente actuaban para las actuaciones del grupo. Este grupo de laca duró aproximadamente tres años’. [...] Podríamos establecer de alguna manera que hubo una década discontinua de presencia de música de Lakita, con hebras musicales de esta sonoridad que aparecen y desaparecen en algún momento, que dan cuenta de un trabajo de investigación y proyección folklórica de este estilo de música en Santiago”. (Ávila: 2013-a).

<sup>92</sup> Consideramos dicho trabajo musical de gran relevancia para nuestro estudio, dado que en él son observables las bases estéticas-conceptuales que posteriormente constituirán parte de la experiencia en la cual se funda, una década después, el proyecto de la agrupación “Manka Saya”. Hemos podido comentar este trabajo musical junto a algunos integrantes de las primeras etapas de dicho conjunto (José Riquelme nos mencionó y mostró dicho álbum en una conversación durante el 2008), los cuales

“CARNAVAL EN EL DESIERTO recoge las manifestaciones más importantes del Carnaval de Chiapa. Este trabajo posee una unidad temática-secuencial y es el resultado de una labor realizada en terreno por Andrés Márquez y Magaly Rocha [...] En esta grabación se ha recurrido a algunos artificios como el canto a voces (no existe en nuestro mundo andino) pero se ha hecho con el fin de obtener un lenguaje expresivo de mayor universalidad, tomando en cuenta que este fonograma está dirigido a un público que, en su mayoría, no conoce bien la realidad andina y puede no entender, o no gustar, de música regida por cánones no occidentales”. (COFUN: 1978).



Imagen N° 30: Carátula del disco “Carnaval en el desierto” (Alerce,1978). Fuente: Archivo del autor.

---

han señalado que en aquél trabajo hay referencias que sirvieron para formar posteriormente la propuesta del colectivo, como la representación escénica de la festividad de carnaval. Material adjunto: audio N° 18.

Sabemos que la presencia de agrupaciones que realizaran música y danzas en comparsas de *siku* en Santiago de Chile era escasa en la década del setenta, pero a través de algunos testimonios que he podido compartir en la región de Tarapacá he sabido que hubo más ocasiones en las cuales músicos venidos del norte grande presentaron música tradicional en el contexto metropolitano. Dentro del proceso de popularización de los sonidos andinos a nivel nacional, cabe mencionar la participación de algunas agrupaciones musicales del norte chileno que difundieron en la región metropolitana expresiones correspondientes al formato de comparsas de *lakitas* y bailes de pastores en encuentros y concursos musicales ocurridos en ciudades del sur del país y particularmente en Santiago. El músico iquiqueño Carlos Cegarra, en una conversación sostenida en Febrero del 2010 recuerda:

“Con ‘Los de la costa’ [conjunto de música y danzas folklóricas iquiqueño] partimos el 70, estuvimos en el festival de San Bernardo, luego nos tomó la Universidad del Norte cuando llegó a Iquique. Luego cerró la universidad y nos tomó la Municipalidad de Iquique: ahí nos llamamos ‘Arajj Pacha’. Con el conjunto folklórico de la escuela normal de Iquique [los años] 73-74 también fuimos a San Bernardo”.  
(Conversación con CARLOS CEGARRA: 2010)



Imagen N° 31: Conjunto Folklórico de la escuela normal de Iquique, en el Festival Nacional de Folklore de San Bernardo. [1973-1974]. Fuente: Archivo personal Carlos Cegarra.

También he podido conocer de forma directa antecedentes vinculados a la participación de la comparsa “*Lakitas de Cultane*” en Santiago durante el verano de 1977 en el programa televisivo “Dingo Londango” siendo parte del concurso “Festival Andino”, el cual reunió a exponentes de la música andina a nivel nacional:

“Hubo una eliminación en Iquique primero, en el casino ASPRIA y ahí nosotros nos eliminamos con la comparsa de Jaiña [...] Ahí fuimos a Santiago por primera vez, y de ahí pasamos a la semifinal, porque fuimos tres veces, y después pasamos a la final, y después disputamos la final

con Temuco y Arica. Los ariqueños también eran buenos, pero nosotros tuvimos la oportunidad de ser los ganadores. Arica salió segundo, los de Temuco eran puros alemanes tocando música andina [...] Yolanda Montecinos era jurado, ella nos dio el voto y ganamos [...] Nosotros salimos en la tele, ahí empezaron a salir comparsas en Iquique, hubo una evolución de la música. Fuimos nueve, seis sopladores y la batería [bombo, caja, platillo]. Nos dieron seis pasajes no más, así eran las bases. Íbamos por bus, con la empresa Cholele. Llevamos tres personas que pagamos nosotros [...] La última vez llegamos con el premio. El recibimiento estuvo bien bonito, incluso pal veintiuno de mayo nos rindieron homenaje en una barcaza, ahí tuvimos que tocar y nos entregaron unos recuerdos de parte de la alcaldía de Iquique, más que nada porque nosotros éramos originales, legítimos de acá arriba [...] Fuimos con dos takirari y después tocamos “El negro José” [...] Nos ofrecieron varios contratos, pero por el trabajo de los caporales no pudimos aceptar. Íbamos a ir al festival de San Bernardo, después íbamos a grabar un disco en Santiago y nada de eso se pudo concretar, más que nada por la parte económica. Nosotros nos financiamos y no llevamos tanto para la estadía allá en Santiago y tuvimos que volver a Iquique”. (Leonel Ilaja, integrante de “Lakitas de Cultane”, conversación personal, 2010)<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> Quizás por la no concreción de las propuestas recibidas o la falta de apoyo tanto de la estación televisiva como de los gobiernos regionales, la presencia de esta comparsa en Santiago y su paso por la televisión nacional de la época ha quedado como una anécdota acunada casi exclusivamente por la comunidad de *Cultane*, para la cual sigue siendo hasta el día de hoy un motivo de orgullo la existencia de su comparsa de *lakitas*.



Imágenes N° 32 y 33: “*Lakitas de Cultane*” y “Dingo”. A la izquierda-arriba, la comparsa durante el 02 de Febrero del 2010 en la celebración de la Virgen de la Candelaria en *Cultane*. A la derecha-abajo, la estatuilla recibida como trofeo por obtener el primer lugar en el concurso “Festival andino” del programa “Dingolondango” de Televisión Nacional de Chile. Fuente: archivo del autor.

A partir de los hechos mencionados podemos decir que dentro del denominado “boom de la música andina”, y a pesar del contexto de censura generalizada, hubo posibilidad de acercamiento y difusión del *siku/zampoña* y sus diferentes usos, inclusive para aquellas músicas más alejadas de los estereotipos estéticos contruidos desde el pensamiento centralista imperante de la época. Según lo expuesto, tanto en el trabajo realizado en la escuela

Pedro Aguirre Cerda como en la visita de conjuntos al festival nacional de folklore de San Bernardo y la difusión de la música de comparsas a través de distintos medios (*Lakitas de Cultane* en el programa “Dingolondango” y la publicación de “Carnaval en el Desierto”), es posible encontrar algunos antecedentes importantes al momento de dilucidar situaciones y motivaciones vinculadas a la aparición de los primeros colectivos en Santiago de Chile. Los músicos locales que participaron en distintos proyectos y espacios artísticos, folklóricos y musicales transitaron desde el formato del conjunto folklórico de música urbana-andina hacia las primeras comparsas *sikuri* metropolitanas, producto del interés por ahondar en elementos musicales y culturales de la tradición comunitaria andina, conceptos y prácticas que fueron connotados como una novedad y un cambio de paradigma estético, performático y social en el contexto musical local de la segunda mitad del siglo veinte. Sumado a lo anterior, se puede decir que el diálogo con músicos y folkloristas relacionados a las manifestaciones tradicionales andinas, así como el conocimiento de las expresiones musicales comunitarias *Aymara* -dado el contacto con cultores- han sido elementos significativos en las motivaciones que han llevado a distintos conglomerados locales a la formación y desarrollo de las primeras comparsas santiaguinas.

## IV.II *Lakitas* y *sikuris* de Santiago: primeras agrupaciones

La formación de los primeros conjuntos/comparsas de *siku* metropolitanos responde a distintas motivaciones y proyecciones identitarias. Inicialmente, podemos decir que existen dos colectivos que serían las primeras agrupaciones que han desarrollado y difundido el formato de comparsa de *siku* en Santiago de Chile: “*Ajinacaycu*” (1984) y “*Manka Saya*” (1988). Según la información que he podido conocer, “*Ajinacaycu*” tendría como antecedente una agrupación denominada “*Lakitas de Socaire*”<sup>94</sup>. Entre los intereses que han sido mencionados en relación a la formación de las primeras agrupaciones, un factor relevante constituye el acercamiento por parte de músicos metropolitanos hacia las expresiones musicales comunitarias andinas, así como también ha sido importante el contacto directo con espacios y contextos ritual-festivos de realización musical del área cultural andina:

“En el 80 [Dagoberto Sánchez, músico de las agrupaciones “*Toconao*”, “*Lakitas de Socaire*” y “*Ajinacaicu*”] fue a Bolivia con el objetivo de traer música e instrumentos. Lo que le gustó mucho fue el formato de sikuri, y lo que montan con los Lakitas de Socaire era sikuri,

---

<sup>94</sup> Recomendamos revisar el texto “Huellas de la irrupción de la sonoridad de las comparsas de Lakitas en Santiago de Chile”, de autoría de Braulio Ávila, publicado en Revista Cultural SIKURI Año I N°4, Noviembre 2013.

no eran lakitas, eran zampoñaris, eso es lo que me decía él. Tocaban otro estilo”. (Ávila: 2013, conversación personal).

La agrupación “*Lakitas de Socaire*”, vinculada a la comuna de Pudahuel, sería el primer colectivo establecido en Santiago de Chile que realiza música en el estilo o formato de *sikuriada*, zampoñada o “zampoñari<sup>95</sup>”, que según menciona Gerardo Ichuta (2003) es una expresión musical mestiza que se realiza ya desde el siglo XIX en ciudades como La Paz y Puno. Este conjunto se desarrolla en forma permanente y organizada, el cual se inicia a partir de las experiencias que algunos ex integrantes de conjuntos de música andina urbana, como “*Toconao*”, acunaron durante la década del setenta e inicios de los ochenta:

“Aunque no está clara la fecha de la fundación de esta nueva agrupación, Marcos Zurita, integrante fundador de los LAKITAS DE SOCAIRE y de AJINACAYCU, menciona un rango en años: ‘Si, más o menos eso es, calculando ’81, ’82, ’83. Éramos los LAKITAS DE SOCAIRE’. Además, agrega que la agrupación en un comienzo, adopta

---

<sup>95</sup> “Así el primer término es sicuri, palabra aymara que viene de sicu y ri que juntos significan en español “tocador de flauta de pan”. Como este término era utilizado por los aymarás para designar a otra danza, entonces los mestizos y blancos optaron por utilizar el término “mozo sikuris” en el área de La Paz, para diferenciarlo del sicuri originario, mientras que los aymarás utilizaron el término “misti sicuri” que en español sería sicuri mestizo. Los aymarás también adoptaron la palabra “zampoña” y junto al término “ri” resultó zampoñari, mientras para los mestizos y blancos fue zampoñada e incluso sikuriada como ahora principalmente se conoce al ritmo de esta danza. También existen dos derivaciones casi en desuso que serían sikuristas y zampoñistas [...] En Puno se utiliza el término sicomoreno y phusamoreno para diferenciar del sicuri indígena. En Oruro se utiliza el término zampoñeros”. (Ichuta, 2003:88).

un tiempo prolongado de trabajo disciplinado y sistemático, para lograr una calidad satisfactoria para presentarse en público, que Dagoberto Sánchez y Jaime Cabello habían adquirido anteriormente con PUARA, TOCONAO y el trabajo con ‘Calatambo’ Albarracín’ ”. (Ávila: 2013-a).

Producto de las conversaciones con Braulio Ávila, ex integrante de “*Ajinacaycu*”, también he podido saber que durante el período de existencia de la comparsa cambiarán de formato o estilo de *sikuri*, pasando de *sikuriada* (o zampoñada) a *lakitas*. Esto probablemente implicó algunos cambios de orden estético, como el tipo de instrumentos y afinación de la tropa de *sikus*: en las *sikuriadas* se suele ocupar tres tamaños de instrumentos afinados por octavas (llamados de agudo a grave *Chuli*, *Malta* y *Sanja*), en las comparsas de *lakitas* a estos tres portes se agrega un instrumento afinado en intervalo de quinta llamado “contra”, que se ubica entre el instrumento mediano (*liko*, que en las *sikuriadas* corresponde a la *malta*) y el instrumento grave (*sanja*). Otros cambios pudieron haber sido relacionados a la interpretación de los instrumentos (las formas de soplar y trenzar las melodías) y al repertorio propio de cada estilo: las comparsas de *sikuriadas* interpretan huayños de la región del lago Titicaca, por su parte el repertorio de *lakitas* suma melodías de la tradición y creaciones propias de los músicos tarapaqueños-ariqueños. De todas formas,

los antecedentes de la experiencia con “*Lakitas de Socaire*” sirvieron como elemento fundacional para “*Ajinacaycu*”<sup>96</sup>.

“Cuando logra integrarse a los LAKITAS DE SOCAIRE, Luis Piña, comienza a establecerse paulatinamente como un líder. Luego de un conflicto, mencionado por algunos integrantes de lo que fue en un comienzo AJINACAYCU, Dagoberto y Jaime se retiran de los LAKITAS DE SOCAIRE, donde Luis Piña toma las riendas de esta agrupación y comienza a implementar cambios en todo sentido. El primer cambio fue sustituir la afinación y tamaños de los sikus de zampoñaris por el de Lakita, los adornos en los sombreros y posteriormente el nombre [...] Luis Piña toma el nombre de una producción musical del Grupo KOLLAHUARA llamada “AJINACAYCU” lanzado en el año 1984 en Bolivia, cuya traducción al castellano venía escrito entre paréntesis en la carátula de este LP, que correspondía a la frase “ASÍ SOMOS”. Este nombre comienza a acompañar a este grupo desde el verano de 1984, que desarrolla el formato Lakita en Santiago”. (Ávila: 2013. Conversación personal).

---

<sup>96</sup> Comparsa de LAKITA que fué la primera en formarse en Santiago de Chile en el año 1984, a manera de las tropas de Lakita del norte de nuestro país, con el nombre de AJINACAICU que significa "así somos". En <http://www.facebook.com/#!/groups/16921475237/> (Visitado el 05 de febrero del 2012). El concepto, según sus integrantes más antiguos, fue tomado de un disco hecho por la facción boliviana de la agrupación “Kollahuara”. Material Acompañante, huayño “Arak Saya”, creación de Braulio Ávila para “*Ajinacaycu*”,. Material acompañante, audio N° 19.



Imágenes N° 34 y 35: “Ajinacaycu”. Arriba: presentación en una peña en la parroquia Fernando Ariztía, invitados por la Coordinadora de Organizaciones Populares de Pudahuel, COPP, previo al Paro comunal de Pudahuel”. Abajo: participación en celebración de fiestas patrias en cerro San Cristóbal, nota del diario “Las Últimas Noticias”, Lunes 22 de Septiembre de 1986. Fuente: Archivo Braulio Ávila.

A mediados de los ochenta, “*Ajinacaycu*” comienza a realizar presentaciones en distintos escenarios metropolitanos, desarrollando un proyecto musical que reúne la experiencia sumada por integrantes que participaron en diferentes grupos de música andina urbana de Santiago (“*Puara*”, “*Toconao*”). El conjunto aparece en el marco de peñas y encuentros folklóricos, así como también participa de actividades en parroquias, sedes vecinales y en la vía pública:

“*Ajinacaycu* nace por el apoyo a la gente, a la población, porque nosotros partimos en la calle, tocando en el paseo ahumada, en la vega central, de ahí partió. Entonces de ahí partió el hecho de ir a las peñas, a las iglesias... cuando nosotros partimos estábamos en un tiempo que era de represión. Nos tocó muchas veces ir a la [población La] Victoria [...] cuando estábamos en la calle, a nosotros nos apadrinó una cantante del ‘Chile ríe y canta’ [...] de ahí partimos. Y Además la ideología que nosotros teníamos, prácticamente todos de izquierda, entonces eso nos llevó a muchas partes, éramos cara visible, en todos lados estaba *Ajinacaycu* [...] estuvimos tocando mucho tiempo en ‘Chile ríe y Canta’. Después de la muerte de René Largo Farías nos fuimos abajo. Seguimos siempre tocando [...] nos dedicamos solamente a la población”. (Osvaldo Arias, integrante de “*Ajinacaycu*”. Conversación personal, 2011).

El espacio musical metropolitano también propició el re-encuentro de músicos de distintos lugares de Chile durante la segunda mitad de la década de los ochenta. Las peñas abrían la posibilidad para la reunión entre quienes se

trasladaban hacia Santiago, configurándose lugares que congregaban a personas de diferente origen pero que compartían intereses comunes en ámbitos artísticos, musicales y políticos. En el contexto de estos encuentros, a inicios de mil novecientos ochenta y ocho nace la agrupación “*Manka Saya*”:

“Remontando un poco a los inicios nosotros nos aventuramos en este proyecto a partir de enero del año [19]88, y esto tiene que ver con un encuentro que tuvimos mucha gente que en años anteriores ya había optado por venirse a Santiago y tratar desde aquí ir generando instancias musicales donde poder mostrar esta música que aún en esos tiempos era desconocida”. (Alberto “Tyco” Ramírez; en Aceituno, Ibarra y Pineda: 2009).

“*Manka Saya*” (“comunidades de abajo” en *Aymara*) fue fundado por un grupo de músicos y bailarines Iquiqueños- Ariqueños, entre ellos el diseñador gráfico y músico Alberto “Tyco” Ramírez<sup>97</sup>, su actual director artístico. La génesis de la propuesta artístico-musical de “*Manka Saya*”, se sustentó en distintas experiencias acunadas tanto en contextos tradicionales como desde la proyección folklórica, siendo referencias relevantes en el conjunto el trabajo realizado por el conjunto folklórico de la Universidad del Norte (COFUN) y la

---

<sup>97</sup> “El iquiqueño Alberto “Tyco” Ramírez, director, fundador y caja en el conjunto, iba a las fiestas de su zona desde niño, con su abuelo. A su llegada a la capital a fines de los ’80 convoca a nortinos en Santiago, ante la necesidad de recrear los conceptos estéticos, musicales y visuales de los que eran parte en su tierra.” (Cornejo 2012:24).

agrupación “*Lakitas Hijos de Huarasiña*” de Iquique. La formación de “*Manka Saya*” estuvo ligada al reconocimiento, representación y difusión artística de un denominado “mundo andino<sup>98</sup>”, centrado en el estudio y proyección de las manifestaciones tradicionales de las cultura *Aymara* presentes en el territorio nacional chileno. Las experiencias musicales previas de los fundadores resultaron vitales para la conformación de un conjunto ligado a la escena folklórica mediante el desarrollo de expresiones artísticas integradas, el cual consistió inicialmente en la formación de una comparsa de *lakitas* y su complemento en un grupo de danza y teatro, construyendo una puesta en escena que buscaba representar prácticas culturales tradicionales *Aymara* (como las celebraciones de “pascua de negros” y las “*anatas*”) en los escenarios metropolitanos. La aparición de esta agrupación también responde a una necesidad -según manifiestan quienes han participado o han sido cercanos a la fundación del conjunto- de volver escuchar, esta vez en el marco de un contexto lejano, la música tradicional que se realizaba en las ciudades de Arica e Iquique y sus comunidades del interior<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> En una reseña publicada por el conjunto en 1995 se alude al origen y misión para la creación del colectivo: “La agrupación *Manka Saya*, creada hace 7 años por ex integrantes del conjunto folklórico de la Universidad del Norte y compuesta por músicos, bailarines y técnicos; se proyecta en la difusión y rescate de los valores del pueblo *Aymara* [...] La agrupación ha puesto énfasis en su trabajo respecto a ritos, leyendas y costumbres en las cuales no pueden estar ausentes la música y la danza quedando así, plasmado el mundo andino; el hombre, la naturaleza y lo divino” (*Manka Saya*: 1995).

<sup>99</sup> Menciona José Segovia: “Y por esta necesidad de nosotros, gente del norte, necesidad de carnaval, necesidad de escuchar las zampoñas se empezó a aglutinar la gente en algunas agrupaciones. Nosotros ya teníamos montado el ‘*Arak Pacha*’ y por ahí llega el Tyco con un grupo de personas de Iquique y empieza a montar el ‘*Manka Saya*’, con el aporte también de algunos músicos del ‘*Arak Pacha*’, parchadito por aquí por acá, y empieza a sonar la primera banda acá en Santiago, que para nosotros fue



Imagen N° 36: Integrantes de “Arak Pacha” y “Manka Saya” en el “Café del cerro” hacia fines de la década del ochenta. Fuente: facebook.

A partir de su formación y aparición en Santiago, y aunque en un primer momento se presentaba como una agrupación nortina (en distintas notas de prensa de la época son presentados como un conjunto iquiqueño), prontamente “Manka Saya” va consolidándose como una agrupación metropolitana. El conjunto, en un comienzo formado exclusivamente por residentes nortinos, prontamente abrió las puertas a nuevos integrantes buscando personas interesadas en aprender instrumentos, música y danzas de tradición *Aymara*, lo cual entregó nuevas proyecciones a la agrupación. En este período, a inicios de

---

la mejor maravilla que habíamos escuchado durante muchos años”. (Segovia; en Aceituno, Ibarra y Pineda: 2009)

los noventa, se incorporan músicos y bailarines santiaguinos, siendo fundamental la participación de los integrantes del grupo “Alturas” y la convocatoria a talleres musicales realizados a través de Radio Umbral. Así lo sostienen algunos integrantes históricos:

“A Tyco lo conocíamos desde el año 84 que estuvimos en Iquique, en La Tirana, y acá como que nos reunimos. Entonces él nos contó de su proyecto, nosotros [“Alturas”] veníamos bien parados también, entonces dijo: ‘porque no se acercan acá, agrandamos la banda y tenemos mayores posibilidades de hacer cosas’. (Gerardo Pizarro; en Aceituno, Ibarra y Pineda: 2009).

“Conocimos al Manka Saya, y nos acercamos al Manka Saya cuando estaba [...] a poco andar del proyecto, y encontramos de que en el Manka Saya estaba -por decirlo- la fuente de información, de conocimiento que nosotros necesitábamos para reforzar el trabajo del “Alturas” y hacerlo más comprometido y además más serio”. (José Riquelme; Op. Cit.).

“Primero escuché en la radio un llamado, en Radio Umbral. Estoy hablando del año 91, para formar una academia para postular a ‘Manka Saya’ [...] y yo lo único que conocía de ‘Manka Saya’ era por la radio [...] entonces fui a esa audición, de muchas personas que fueron quedé yo en esa academia, y estuvimos como dos o tres meses, aprendiendo un repertorio. Y de esa academia todavía estoy acá”. (Leo Muñoz; Op. Cit.).

“Mi llegada al ‘Manka Saya’ es una locura [...] Yo estaba esperando micro pa’ irme pa’ mi casa. Y en eso se acerca un compañero de curso, estaba en tercero medio todavía. Y me dice:

- Hay un grupo que se llama ‘Manka Saya’ que está haciendo una academia, ¿querís aprender a tocar zampona?, dije:

- ya po’, vamos. Y fui. Y llego, y me dicen:

-¿tocai?

- no.

Y el Tyco viene y me [dice]:

- ya, vos vai a ser siete [*arka*].

Listo, y empecé. Me mareé, me picaban las patitas, me puse blanco... y yo como no soplaba mucho, como recién había aprendido, yo dije ‘ya, acá me van a cortar’, o sea hasta acá llegó la hueá... Y me toca mi turno, el Tyco me dice:

- todavía te falta, pero tenís potencial, te quedai. Y ahí se me abrió un mundo”. (José Saavedra; Op. Cit.).

La formación de las primeras comparsas en la Región Metropolitana se enmarca dentro de un proceso de adaptación y resignificación de las expresiones de la cultura *Aymara*, situación que ha incidido en la formulación de una identidad (trans)cultural *Aymara*-nortina-chilena desde el siglo pasado, la

que posteriormente es difundida hacia conglomerados del centro y sur del país. La inserción de la música de comparsas de *siku* en Santiago de Chile, iniciada por las agrupaciones metropolitanas “*Lakitas de Socaire - Ajinacaycu*” y “*Manka Saya*”, conllevó la resignificación de las manifestaciones musicales del área cultural andina de acuerdo a las motivaciones propias de cada agrupación, así como también según el rol que desempeñaron en espacios artísticos, culturales y sociales del contexto local, dinámica observable en acciones y discursos relacionadas a la contingencia local, otorgando a la música comunitaria de origen *Aymara* un carácter urbano-metropolitano. Este proceso de adopción y adaptación musical ha ido abarcando un entramado social cada vez más amplio y diverso, dando vida a una serie de conglomerados y manifestaciones aún presentes en nuestro contexto.

#### **IV.III Diversificación de los colectivos metropolitanos de música comunitaria de aerófonos andinos.**

Junto a la formación de las primeras comparsas de música comunitaria de aerófonos *Aymara* -principalmente de *siku*- metropolitanas, la formación de nuevos colectivos ha generado mayor difusión y diversificación del tipo de agrupaciones relacionadas a esta práctica musical, aunque es posible señalar que lo mencionado no ocurre en forma masiva: son más bien algunos músicos vinculados a las primeras comparsas quienes forman nuevos proyectos, los cuales presentan en la mayoría de los casos una continuidad o cercanía en relación a los formatos y conceptos desarrollados por los primeros conjuntos. En el proceso de formación de nuevas comparsas de música *sikuri* existieron algunos colectivos de corta duración, así como también otros grupos que han perdurado hasta hoy, situación que presenta el proceso de articulación incipiente de un espacio musical aún en formación. A partir de una división de integrantes ocurrida en “*Manka Saya*” en la segunda mitad de la década del noventa surge posteriormente la agrupación “*Supay*”, que básicamente desarrolla el mismo repertorio de su agrupación antecesora en el formato de *lakitas* y en menor medida *tarkeada*. Aunque su existencia fue breve, esta

comparsa logró participar en *tambos* y peñas realizadas en distintos lugares de la ciudad, junto con plasmar un registro en formato casete. También dentro del formato de *lakitas*, la agrupación “*Lakitas de San Santiago*” se forma como un proyecto impulsado por Arturo Garrido (músico ariqueño, quien anteriormente había participado en los conjuntos “*Arak Pacha*”, “*Guamary*” y “*Manka Saya*”). Garrido convoca integrantes de distintas agrupaciones de música andina-urbana del contexto local para formar una comparsa en la cual pueda entregar sus experiencias en torno a la música de *lakitas*. Dicha comparsa participa de presentaciones en distintos eventos en Santiago (ferias costumbristas, encuentros artísticos y ligados a los pueblos originarios), junto con registrar, el año 2002, un disco financiado por el fondo de las artes (FONDART):

“*Lakitas*, es una producción basada en vivencias y rescate en terreno de ritmos y melodías, como también las creaciones de Arturo Garrido, músico de amplia trayectoria artística que asume junto a la Banda los *Lakitas de San Santiago* aportar a la preservación y difusión de la música andina, a través de este proyecto Fondart 2002, se consolida la producción musical *Lakitas* en la que se reviven ritmos de la primera región”, (*Lakitas de San Santiago*: 2002).

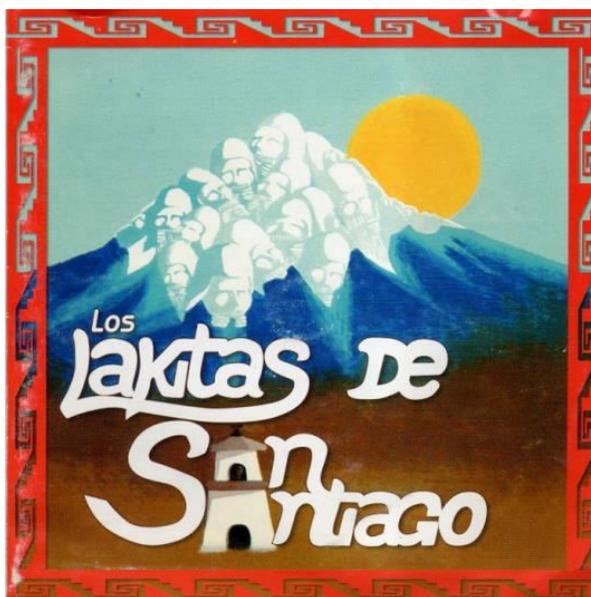
Ambas agrupaciones mencionadas, “*Supay*” y “*Lakitas de San Santiago*” desarrollaron música de *lakitas* en Santiago durante un período breve. Varios

músicos que participaron en dichos conjuntos, paralela y posteriormente fueron parte de otros proyectos musicales vinculados al formato que hemos denominado música urbana-andina, lo cual -según han explicado algunos participantes en estas comparsas- incidió directamente en el fin de ambos proyectos al poco tiempo de su formación<sup>100</sup>.



Imagen N° 37: Carátula del cassette del conjunto “Supay”. Imagen Fuente: Archivo del autor.

<sup>100</sup> Cabe señalar que ambas agrupaciones tuvieron vínculos con la trayectoria de “Manka Saya”: Arturo Garrido, siendo integrante de “Arak Pacha” tocó en los inicios del conjunto mencionado, participando de la grabación del primer casete hecho con Sony Music-Okel. Por su parte “Supay”, acunando la experiencia que ya traían sus integrantes en su paso por “Manka Saya” presenta un repertorio que incluye melodías de autores Ariqueños (Schmeling Salas), recopilaciones de música tradicional de las comunidades del área Aymara-chilena y creaciones de los integrantes. El registro al cual he tenido acceso entrega ritmos de cumbia, morenada, tinku y saya, algo similar a lo que podemos encontrar también en los discos de “Manka Saya” (“Tambo” de 1992, y “Carnaval: fiesta de las anatas”, de 1995). Un elemento diferente que particulariza la publicación musical de “Supay” es la aparición de una tarqueada (también tarkeada/tarkada) al comienzo del disco, presentando el uso de otro formato de comparsa de aerófonos andinos, en este caso correspondiente al instrumento musical denominado tarka (también tarqa o anata). Esto me lleva a pensar en la posible búsqueda sonora y conceptual que han realizado algunos conjuntos urbanos ligados a la denominada música “autóctona” andina, observando en su práctica musical el uso de diversas expresiones tradicionales, en las que se insertan las tropas de aerófonos andinos, como los conjuntos “Phusiri Marka” en Arica, “Taqpachani” en Iquique, “Centro cultural Mojsa Uma” en La Paz, “Surimanta” en Lima, o “Comunidad Markasata” en Buenos Aires.



N° 38: Carátula del disco compacto de “*Lakitas de San Santiago*”.

Fuente: Archivo del autor.

Hacia fines de la década del noventa surge otra agrupación musical que ejecuta música colectiva de *siku*, a la vez que desarrolla diversas músicas y actividades relacionadas a la tradición comunitaria andina. “*Kollasuyu*” (también lo he visto escrito “*Qollasuyu*” y “*Qullasuyu*”) es un colectivo formado en Santiago a partir de las experiencias ligadas a un montaje musical en el cual participaron entre otras personas músicos de “*Manka Saya*” y estudiantes de la carrera de pedagogía en música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), en el que se integraban relatos de escritores

latinoamericanos junto a expresiones musicales de distintas comunidades del área cultural andina:

“El grupo se creó más menos el año 97 -98 , eso creo puede haber sido antes, ya que la idea partió con una obra de relatos y música la cual se tocaba en vivo, el contenido de la obra estaba basada en textos de escritores latinoamericanos y que se hacía un recorrido del origen del continente hasta la llegada de los españoles y su devastación, la obra se llamaba ‘Abya Yala, la tierra fecunda’, se interpretaba varios temas de grupos tanto de Bolivia , Perú y Ecuador, luego de ahí Mauricio Novoa viajó a Bolivia y trajo tropitas de música autóctona y nos adentramos en ella, viajamos donde un amigo a Illapel que tenía la música y que conocía y se abrió la puerta para ello y siguió el tema”. (Rolando Pérez, conversación personal del 18 de Marzo de 2013).

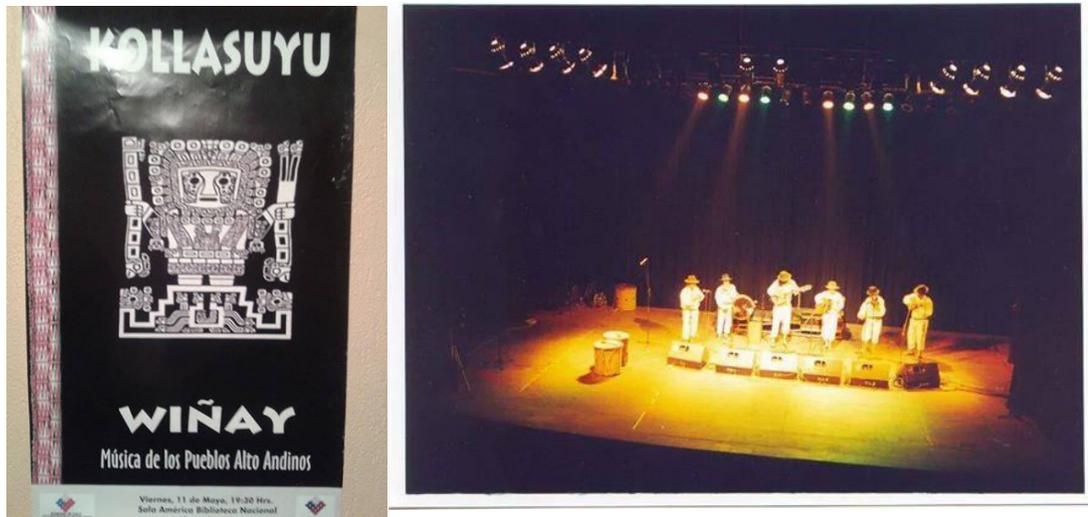
“*Kollasuyu*” se perfila como una agrupación que ha ejecutado diversos tipos de música comunitaria tradicional andina, entre ellas distintos estilos o “cortes” dentro de la música *sikuri* y de otras flautas, como *tarkas* y *pinkillos*, así como también ha desarrollado distintos ensambles y formatos musicales ligados a las expresiones musicales de las culturas del ande (música Cusqueña y Otavaleña). En términos conceptuales, se puede decir que la propuesta de “*Kollasuyu*” ha desarrollado una sonoridad musical llamada por los mismos integrantes como “originaria” o “autóctona” de los pueblos alto-andinos (según

hemos podido comentar con Rodrigo Godoy, integrante de la agrupación) dentro de un entramado social y cultural que tiende a identificarse y organizarse como una comunidad musical. El acercamiento a las sonoridades y significados propios de la música que interpreta el conjunto guarda relación con distintos nexos vivenciales y conocimientos adquiridos por parte de los integrantes del conjunto en torno al espacio musical de las comunidades andinas<sup>101</sup>. El año 2002, “Kollasuyu” publicó un disco compacto llamado “*Wiñay*” (“eterno” en *Aymara*), el cual resume la búsqueda sonora del conjunto al mismo que tiempo que expresa algunos conceptos por los cuales se guía el trabajo musical del colectivo. En una de las caras interiores de la publicación aparece escrito:

“Música de los Andes no es música: es relación colectiva y recíproca de hombres y mujeres. Es sentir en la mente agua, tierra, viento, sol, mezclándose en armonía [...] en un círculo perfecto. Fue y es creación de pueblos compactos e íntegros, a través de la contemplación paciente y minuciosa de miles de años de relación con nuestra madre creadora [...] eterna y fecunda. Vida en los Andes es experiencia interna en el corazón”. (Kollasuyu: 2002).

---

<sup>101</sup> Dichas vivencias y conocimientos se manifiestan, por ejemplo, en los significados que los integrantes de la agrupación han otorgado a su relación entre quienes participan del colectivo (músicos, familiares y amigos cercanos), así como los usos de los instrumentos musicales y las melodías que interpretan. En estas acciones aparecen enlazadas una serie de nociones propias de la cosmovisión andina, tales como ritualidades especiales destinadas al cuidado de las “tropas” o “familias” de instrumentos, la acción de recordar a los integrantes que han pasado por el grupo, la solicitud de permiso y ofrenda –antes de tocar los instrumentos musicales- a los espíritus tutelares, deidades y antepasados andinos para poder realizar una música determinada.



Imágenes 39 y 40: Izquierda, Afiche promocional del disco compacto de “Kollasuyu “Wiñay””. Derecha, presentación del disco en Sala América, Biblioteca Nacional. Fuente: Archivo personal Rolando Pérez.

Desde su formación el conjunto ha participado en distintas actividades, tales como fiestas patronales, conciertos, tambos, peñas, lanzamientos de libros, encuentros de música andina y pasacalles, aunque su principal énfasis (según hemos conversado en distintos encuentros) no ha sido el de desarrollar un camino artístico, sino más bien ir formando y mantener una comunidad musical centrada en el conocimiento, respeto y práctica de las expresiones sociales y

culturales andinas, adaptándolas al contexto en el cual están inmersos sus integrantes<sup>102</sup>.

La realización de talleres instrumentales por músicos Iquiqueños y Ariqueños en la ciudad de Santiago, como ya había señalado anteriormente, permitió la difusión de prácticas del espacio musical andino en el contexto metropolitano. A inicios del siglo XXI, el músico iquiqueño Benjamín Torrico (quien participó en los grupos “*Guamary*”, “*Yaguarkolla*”, “*Arak Pacha*”, “*Manka Saya*”) abrió una tienda de construcción y venta de instrumentos musicales andinos en la comuna de Puente Alto. En dicho espacio comenzó a recibir la visita de músicos ambulantes relacionados al repertorio folklórico urbano andino latinoamericano, con quienes compartió sus conocimientos en torno a los instrumentos andinos, formando a inicios del siglo XXI una agrupación denominada “*Lakitas de San Lorenzo*” (Material acompañante, video N°07, audio N°23), la cual comenzó sus reuniones tanto en el lugar de venta de instrumentos de Torrico como en sedes vecinales de villas y poblaciones de la comuna mencionada y lugares aledaños. Desde sus inicios, la comparsa se dedicó también a hacer música en la vía pública, en plazas y ferias libres de la comuna, con la voluntad de consolidar, difundir y sustentar el desarrollo del

---

<sup>102</sup> De acuerdo a sus posibilidades, “*Kollasuyu*” se reúne para conmemorar fechas y realizar ritos correspondientes al ciclo o calendario festivo-ritual de tradición andina-precolombina (tales como *Chakana*, *Machaq Mara/ Inti Raymi* y *Wiñay Pacha*).

conjunto, completando una estética sonora y visual propia de las comparsas de *lakitas* tarapaqueñas que Torrico conocía. Los inicios del conjunto aparecen relatados en la reseña de un disco compacto homónimo publicado el año dos mil nueve:

“La agrupación musical Comparsa de Lakas San Lorenzo fue formada durante los años 2000 - 2001 en la comuna de Puente Alto, con habitantes de distintas localidades del sector sur de la Región Metropolitana, Provincia Cordillera (Puente Alto, Pirque, Casas Viejas, San José de Maipo), fundada y dirigida por el músico Iquiqueño Benjamín Torrico. Desde esa fecha el conjunto ha realizado un trabajo musical continuo, convirtiéndose actualmente en una comparsa de aerófonos andinos –tropa de lakas- importante a nivel regional. Comparsa de Lakas San Lorenzo ha participado en distintos encuentros, eventos y espacios: tambos, peñas, conciertos educativos, encuentros culturales, talleres artísticos, pasacalles, centro cultural Conacin, universidades, colegios, sedes comunitarias y juntas de vecinos. Con el fin de difundir esta labor desde un espacio complejo para el desarrollo artístico, como lo es la comuna de Puente Alto, Comparsa de Lakas San Lorenzo ha realizado esta primera producción en formato CD Audio [...] Esperamos, junto con realizar un reconocimiento a todos los músicos que mantienen vigente la música de siku, aportar con este registro a la difusión de la tradición musical de las comparsas de lakas, testimonio del trabajo que hemos acunado en nuestra Provincia Cordillera”. (Lakitas San Lorenzo: 2009).



Imagen N° 41: “*Lakitas de San Lorenzo*” durante una presentación en el gimnasio municipal de Puente Alto. En el bombo, el fundador y director musical, Benjamín Torrico. Fuente: facebook.

En la formación de las nuevas agrupaciones se mantienen y desarrollan algunos conceptos y situaciones ocurridas en los conjuntos antecesores: nacen en el marco de talleres musicales y cuentan con participación de músicos de origen santiaguino, iquiqueño y ariqueño, en su mayoría relacionados a la proyección folklórica y la música urbana andina. Junto a las ya mencionadas “*Ajinacaycu*”, “*Manka Saya*”, “*Kollasuyu*” y “*Lakitas San Lorenzo*”, dentro de las actuales agrupaciones metropolitanas vigentes están “*Santiago Marka*”, “*Sikuri Malta*”, “*Lakitas San Juan*”, “*Lakitas Zampoñaris*”, “*Lakitas Nuevo Milenio*” y

“*Lakitas Apasa*”. Al momento de entregar el presente texto, puedo señalar que siguen creándose agrupaciones. También puedo mencionar, dentro de un naciente movimiento musical *lakita/sikuri* que está ocurriendo en otras regiones de Chile no pertenecientes al norte grande, la formación de algunas comparsas en la Región de Coquimbo y Valparaíso dentro de los últimos diez años: “*Lakitas* compañía andina” y “Comunidad *Ayni*” en La Serena, “*Lakitas del sol*” y “*Lakitas* fortaleza” de Quilpué, y “*Lakas del Arak Saya*” y “*Lakitas* Matriasaya” de Valparaíso, (esta última formada exclusivamente por mujeres). El nacimiento de estas agrupaciones responde a factores similares a los descritos en las comparsa metropolitanas, con las que han generado distintas cercanías, participaciones y colaboraciones en tambos, pasacalles y encuentros. Junto a lo señalado, también se han construido lazos que han ido formando articulaciones entre colectivos vinculados a las músicas y danzas comunitarias andinas.

Los distintos colectivos que actualmente realizan música *sikuri* en Santiago de Chile practican géneros del espacio musical andino *Aymara* y *Quechua*, como *italaque*, *k'antu*, *julajula*, *sikuri conimeño*, *suri sikuri* y *pusamoreno*, (en el material adjunto se puede oír el registro de audio N°22, correspondiente a música de *J'acha sikus* interpretados por “*Kollasusyú*”) aunque el formato mayoritario de comparsas corresponde a la música *lakita* que se realiza en el “norte grande” chileno. Algunas de estas agrupaciones también han explorado y

ejecutado otros instrumentos comunitarios, como *tarkas*, *mohoceños* y *pinkillos*. Dentro de la presencia de la música comunitaria de *siku* también podemos sumar la existencia de distintos talleres *sikuri* que han sido formados en la Región Metropolitana, tales como “Taller *sikuri Tun*” (Ñuñoa), “Taller *sikuri* de Lo Cañas”, “Taller *sikuri malta*” (San Bernardo). La dinámica interna de los conjuntos y colectivos mencionados conlleva adaptaciones conceptuales y contextuales de la práctica *sikuri*, lo que en la mayoría de los casos implica transformaciones sonoras, discursivas y performáticas en función del espacio que se proponen construir, realzando y resignificando las distintas dimensiones (sonoras, sociales, cosmológicas) presentes en la música tradicional andina. Debemos decir que, si bien podríamos incluir a las agrupaciones mencionadas a lo largo del trabajo dentro de un “arquetipo” de comparsa de *sikuri* urbana o de agrupaciones metropolitanas de música autóctona andina, cada una tiene su propia lógica de funcionamiento y apropiación sobre la música que realiza.

#### **IV.IV Adaptaciones y creaciones en torno al *sikuri* y *lakita* en el contexto santiaguino: búsquedas y construcción de identidades sonoras**

En los procesos formativos de los colectivos de *siku* metropolitanos es posible observar una serie de adaptaciones entre la práctica musical y el contexto sociocultural particular en que los conjuntos se enmarcan<sup>103</sup>. Las distintas apropiaciones que cada integrante y conjunto ha realizado pueden ser analizadas como una serie de cambios o particularizaciones presentes en los sentidos/significados otorgados a la práctica musical tradicional de las comparsas de *lakita* y *sikuri*, a las cuales se han incorporado referencias estéticas-conceptuales propias de los conjuntos musicales folklóricos relacionados a la música andina urbana, así como también elementos ligados a la contingencia y proyecciones de cada entramado-colectivo. En el aumento del

---

<sup>103</sup> En relación a lo señalado, entre los elementos propios de las comparsas fundadas dentro de los últimos años podemos mencionar la integración de mujeres intérpretes del *siku*. Con la formación de la agrupación “*Lakitas* de San Juan”, iniciada en el marco de talleres musicales realizados por estudiantes de la Universidad Católica hacia el año dos mil seis, así como en las actuales agrupaciones “*Lakitas* Nuevo Milenio” y “*Lakitas* Apasa” se comienza a ver en Santiago comparsas que integran hombres y mujeres en el rol de sopladores, marcando también una diferencia con la práctica tradicional de las comparsas del norte grande, en las cuales opera una conceptualización musical tradicional *Aymara* en cuanto a la relación música-género. En el espacio musical andino, comentan distintos cultores e investigadores (MARTÍNEZ.: 1992, SÁNCHEZ: 2001, MAMANI: 2010), la mujer cumple roles relacionados al canto y declamación, incluso acompañándose de percusiones; el hombre tiene por rol la ejecución de instrumentos musicales.

número de agrupaciones que realizan música *sikuri* y *lakita* en Santiago ocurrido los últimos diez años también puede ser observado el interés creciente de jóvenes zampoñeros y zampoñeras por participar de una expresión musical que aparece como “novedosa” o “diferente” y que permite la integración a un colectivo, en los cuales se presenta una serie de particularidades en los planos sonoros y discursivos.

#### **IV.IV.1 Acercamientos hacia el área cultural andina y su espacio musical desde la práctica colectiva del *siku***

El aprendizaje musical fundamentado en la vivencia “en terreno” ha ido conformando un elemento relevante e incluso de validación entre quienes integran las agrupaciones *sikuri* y las comparsas de *lakitas* de Santiago: es observado como un acercamiento a distintas dimensiones que construyen “lo musical” en cuanto sonido experimentado social y culturalmente desde la relación interpersonal en un contexto tradicional. La vivencia de la música *lakita* y/o *sikuri* en su espacio originario permite un vínculo más preciso y concreto entre músicos de las comunidades musicales urbanas metropolitanas y músicos de las comunidades del área cultural andina, sacando la práctica musical del anonimato y excentricidad (otorgados a estas músicas en más de una ocasión

desde el pensamiento folklórico centralista) para situarla en un plano de compromisos transculturales.

“Y este trote yo... lo hicimos para un pueblo muy especial que se llama Conchi Viejo [...]

- ¿Y por qué es tan especial para ustedes?

- Porque nosotros el primer pueblo que fuimos, así al que logramos acceder con una comparsa de allá fue Conchi Viejo [...] nos afiatamos al tiro con ellos, somos como un mismo grupo ya. Y nos hicimos prácticamente devotos al tiro de la virgen del Carmen de allá y todo el cuento [...]

- Y en ese sentido ¿qué tan importante para ti también es nutrirte in situ de la música? [...]

- Es lo primordial, porque si uno no va para allá realmente no puede entenderlo. Empecé tocando acá, pero me di cuenta de realmente lo que era cuando fui a la fiesta.” (LAKITAS SAN JUAN: 2013).

En el contacto directo con las expresiones musicales es posible conocer elementos performáticos propios de un lenguaje musical, así como también se observan elementos de índole espiritual (como la supuesta devoción ocurrida al instante, relatada en la cita recién expuesta). También resulta relevante la conceptualización que algunos músicos hacen en torno a su experiencia ligada

a las tradiciones comunitarias dentro del área cultural andina, en la cual los elementos culturales son observados a partir de la práctica musical:

“Lo que me encanta [del] ser lakita, [es] que también se le denomina lakita al instrumento, al que toca y a la agrupación. Ese sentido de unificación lo he experimentado en varias oportunidades. La primera vez que sentí ser parte de uno fue en La Tirana, cuando estaba entrevistando a Ramón Garrido. Y en esa oportunidad Ramón nos invita a ver la comparsa los Lakitas de La Tirana escoltando un funeral hacia el cementerio. Y en esa oportunidad me dijo ‘¿querís tocar bombo?’ ya, toqué bombo. Y ahí no me sentí como la persona que va marcando el pulso, de hecho yo iba siguiendo el pulso del grupo, entonces ahí uno aunque cumple ciertos roles, ese rol es parte del mismo cuerpo, está en armonía con el resto, tu pasas a ser uno con todos, y también todos esos que te acompañan están en ti a través de la música. Esa experiencia me marca hartoo fuerte” (BRAULIO ÁVILA: 2011, conversación personal).

Algunas particularidades de la performance y su corporalidad buscan ser replicadas por algunos intérpretes santiaguinos, generando también una noción de pertenencia regional otorgada a esta música, basándose en la construcción de un arquetipo de comparsa formada a partir de elementos externos:

“- Ustedes para poder unos ser lakitas hechos y derechos también tienen que manejarse en poco en el baile. ¿Eso lo van aprendiendo?

- Ese es un tema delicado en nosotros, porque habremos unos pares que somos bastante tiesos. Y si, no tiene que ser un pasito tan movido con cadera ni na', pero si hay que tener un cierto swing digamos porque hay que moverse como los nortinos, porque si nos movemos todos destartalados como santiaguinos no se ve... [¿serán destartalados los santiaguinos por el hecho de ser santiaguinos?, ¿tendrán todos los nortinos el mismo swing?] y mi idea por lo menos, con este grupo, es tratar de pasar lo más piola posible, así como que vayamos en el norte y quedemos bien parados. Esa es mi meta, no me interesa mucho lo que se piense acá, más que hacer bailar a la gente y pasarlo bien” (Lakitas San Juan: 2013).

#### **IV.IV.2 Integración de sonoridades, conceptualizaciones y performances en las comparsas metropolitanas. Una mirada al trabajo musical de “Manka Saya”.**

La proyección musical de las comparsas santiaguinas se ha sustentado en la integración de una serie de ideas y experiencias musicales que apuntan a vincular “lo andino” con el contexto metropolitano. En este proceso los músicos y los colectivos van incorporando sus influencias, intereses y propuestas, generando una forma de apropiación e identificación por medio de la

resignificación. Los distintos formatos sonoro-performáticos que exploran los colectivos dan cuenta de una búsqueda estética y discursiva relacionada al contexto (sistema signifiante) en el cual se desarrollan.

Desde sus inicios, la aparición de las comparsas metropolitanas en escenarios santiaguinos generó una ampliación y diversificación en la conceptualización de la proyección musical urbana-andina local, innovando tanto la propuesta sonora y performática de los conjuntos como la relación artista-audiencia. Según lo expresado por distintos involucrados en relación a las motivaciones que llevaron a formar comparsas en Santiago durante la década del ochenta, estas se vinculan -entre otros factores-, a un interés que había por presentar algo nuevo en torno a la música urbana andina: en este caso la música tradicional comunitaria andina *Aymara* aparece como un elemento innovador en el espacio de la música folklórica popular urbana del contexto local<sup>104</sup>. Para desarrollar lo expuesto he realizado una revisión de las publicaciones discográficas de la agrupación “*Manka Saya*” (agrupación que ha realizado la mayor cantidad de grabaciones en el formato de comparsa de

---

<sup>104</sup> Un ámbito de interés y búsqueda estética presente en la aparición de “*Ajinacaycu*”, se relaciona con el rescate del siku y la posibilidad de generar un acercamiento a las culturas originarias andinas desde la música. Comenta Braulio Ávila: “*Ajinacaycu*, según los fundadores [...] nace por la necesidad de rescatar la sonoridad de la música andina ritual, específicamente con el Sikus, instrumento que, un grupo de pudahuelinos adoptan con mucho respeto, sabiendo que no siendo personas de culturas originarias andinas, imprimen un sello urbano metropolitano que es el sello que todavía persiste en el sincretismo inverso a lo que las Comparsas de Lakita han desarrollado, tratando de acercarse con las características originarias en el primer período de existencia”. (ÁVILA: 2011. Conversación personal).

*lakitas* en Santiago), en los casetes “*Tambo*<sup>105</sup>” (1992), “Fiesta de las Anatas<sup>106</sup>” (1995) y el disco compacto “*Surcos Morenos*<sup>107</sup>” (2003), es posible escuchar la combinación de la comparsa de *lakitas* con instrumentos como el charango, el violín, la quena, sección de bronces, canto solista y a voces temperadas junto a relatos poéticos, formando una sonoridad particular que emparenta elementos sonoros relacionados a la música urbana andina, la música tradicional de *lakitas* y la música de bandas de bronces<sup>108</sup>.

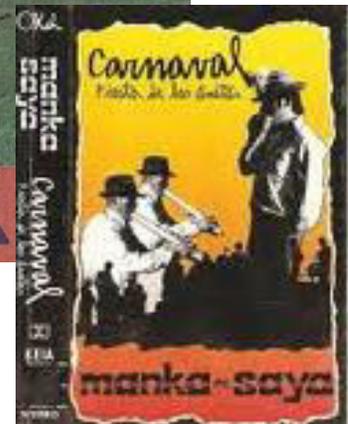
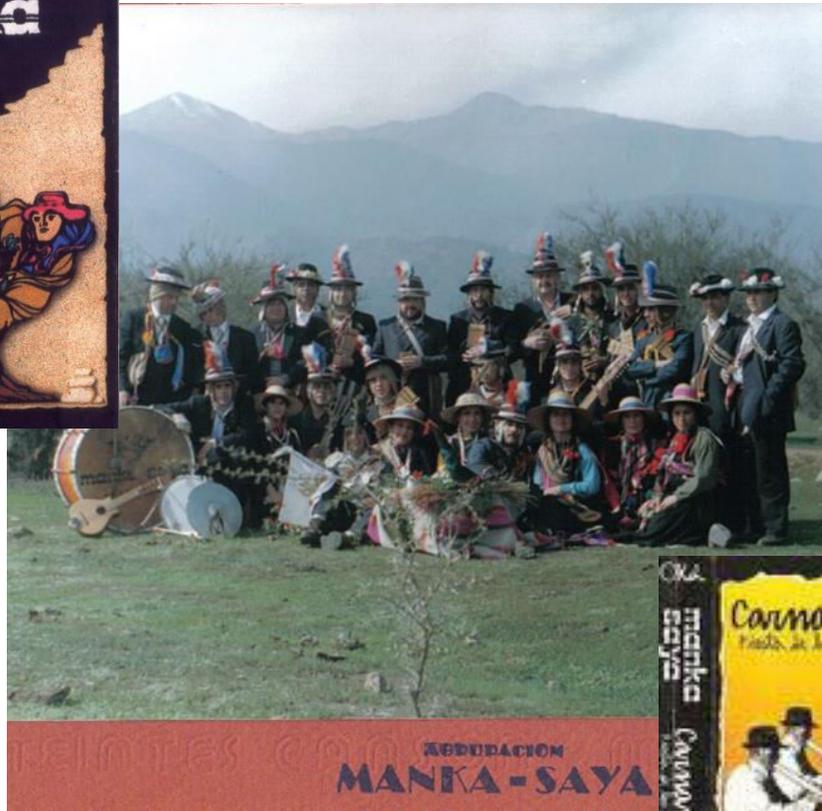
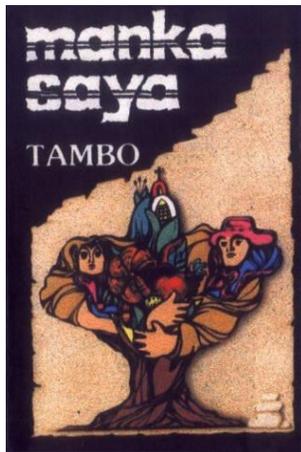
---

<sup>105</sup> La motivación por desarrollar un camino artístico lleva a “*Manka Saya*” a realizar distintos proyectos escénicos y discográficos consolidando un trabajo permanente, el cual irá buscando una profesionalización al mismo tiempo que permite observar elementos relevantes vertidos en la búsqueda sonora y performática del conjunto. En el año 1992 la agrupación tiene la oportunidad de grabar la producción musical denominada “*Tambo*”, editada en casete por el sello musical “Sony Music-Okel”. A partir de esta acción se inicia una etapa en la cual el conjunto realiza la publicación y difusión a nivel nacional de su trabajo artístico, llevando el formato de comparsa de *lakitas* a espacios ligados a la industrial musical local y nacional, participando de festivales en diversas ciudades e incluso asistiendo a encuentros internacionales.

<sup>106</sup> Sobre el desarrollo discográfico que inicia la agrupación, comenta Tyco Ramírez: “Producto de lo que estaba sucediendo con ese casete [“*Tambo*”] tuvimos que grabar otro disco que se llamó ‘Carnaval y la fiesta de las anatas’ que ya tenía un trabajo más elaborado. Nos permitieron grabar una fiesta completa, que era la fiesta de las anatas” (Tyco Ramírez, en Aceituno, Ibarra y Pineda: 2009). Paralelo al trabajo discográfico, “*Manka Saya*” realiza apariciones en televisión (en 1996 es parte del programa “Tierra adentro” transmitido por televisión nacional de Chile), iniciando una difusión masiva del conjunto.

<sup>107</sup> Hacia inicios del siglo XXI, la agrupación realiza una nueva búsqueda sonora en la cual se integran bronces al sonido de la agrupación, lo que según Gerardo Pizarro, ex integrante del conjunto “marca otro sonido. Ya no era la típica banda de lakas, era una orquesta andina prácticamente”. Sobre el tercer trabajo discográfico del conjunto, José Riquelme señala: “ya venía en esta idea de ir reinventando, de ir amalgamando sonidos, de ir mezclando. La idea nuestra era, en ese entonces con ese proyecto, era poder hacer una sonoridad que mezclara todo lo que ocurría en el norte”. (José Riquelme, en Aceituno, Ibarra y Pineda: 2009). En el disco “*Surcos morenos*” el conjunto publica sus propias composiciones, lo que es recordado por algunos integrantes como los momentos más importantes de la agrupación. (Material adjunto, video N° 08).

<sup>108</sup> Tras revisar los archivos audiovisuales de la agrupación, podemos señalar que también ha existido un trabajo de proyección folklórica y diversificación en torno a los aerófonos andinos. La agrupación ha explorado la música de *sikuras*, *julajulas*, *sikuri* huancaneño-conimeño, *lichiguayos*, *tarkas* y *mohoceñada*, formatos que ha adaptado a las necesidades y posibilidades que brindan tanto el colectivo musical, dancístico y teatral como los escenarios en los cuales se presenta.



Imágenes N° 42, 43 y 44: Carátulas de los casetes “Tambo” (1992, izquierda) y “Carnaval y fiesta de las *anatas*”, (1995, derecha). Al centro, la agrupación en el programa “Tierra adentro” de TVN. Fuente: Archivo Manka Saya.



Imágenes N° 45 y 46: Portada del disco “Surcos Morenos” (2003, Sello Azul) y foto de la agrupación que participó de la grabación. Fuente: google.

Actualmente, el conjunto (que durante el 2016 publicó un nuevo álbum, llamado “Agitada capital<sup>109</sup>”) se presenta principalmente bajo distintos formatos de comparsa (los he visto tocar *lakitas* y *mohoceñada*) prescindiendo tanto de los instrumentos acompañantes que aparecen en sus primeras grabaciones como del cuerpo de danza y teatro que existía al interior de la agrupación desde su formación hasta los años 2009-2010<sup>110</sup>, no obstante se acompaña con otras agrupaciones metropolitanas de danza. Los distintos cambios en el formato y

<sup>109</sup> <http://www.premiospulsar.cl/2016/manka-saya-agitada-capital/> y <http://www.musicapopular.cl/grupo/manka-saya/>

<sup>110</sup> Durante el 2009-2010, el conjunto termina su sección de danza, bajo el argumento de la necesidad (expresada por parte de los músicos de la agrupación) de ahondar en el trabajo musical relacionado a músicas de comparsas del área cultural andina más allá de la frontera nacional. A su vez, podemos señalar que dicho cambio conceptual y motivacional ha llevado a la agrupación a incorporarse a distintos circuitos musicales urbanos, dado que junto con asumir el formato de un conjunto exclusivamente musical, “Manka Saya” ha ido difundiendo su propuesta en escenarios y contextos que no están exclusivamente vinculados a la proyección folklórica.

propuesta conceptual, sonora y visual son reflexionados por los integrantes dentro de un proceso de búsqueda y acercamiento a las comunidades andinas más allá de planos nacionales, enfatizado lo musical en relación a los aspectos sonoros (como repertorio, formato e instrumentación) que el conjunto ha potenciado:

“En los inicios en la parte musical hacíamos solamente lakas. Ahora estamos haciendo música tradicional traspasando las fronteras: Bolivia, Perú” [...] “Tomando en cuenta que las mismas comunidades donde uno visitaba y se hacía amigos por allá no tenían ningún rollo con los límites, no decían esto es boliviano o esto es chileno” (Leonardo Muñoz y Víctor Lino, en Aceituno, Ibarra y Pineda: 2009).

Las transformaciones performáticas y estéticas han sido observadas y comentadas también por ex integrantes del colectivo. José “charango” Saavedra aporta una reflexión que vincula las determinaciones estéticas del conjunto en relación al contexto artístico musical y de proyección folklórica local en el que el conjunto se ha insertado:

“Porque eso es como lo que ha prendido más. Igual “Manka Saya” tiene toda esta historia rica de representar tradiciones rituales, pero el otro cuento, el cuento de banda ya es una hueá que está establecida en

Santiago y con eso la banda se puede mover... Es menos complicado, si andar transportando wankaras y plumas es un hueveo y andar armando sombreros requiere mucha producción. Sin embargo si vai como banda llegai con pantalones negros, zapatito, camisa color, llijlla y se acaba". (José Saavedra, en Aceituno, Ibarra y Pineda: 2009).

Las proyecciones de los colectivos metropolitanos de *siku* transitan por senderos en los cuales se conjugan las motivaciones internas de cada agrupación con la relación que estos establecen con las dinámicas propias de la urbe: la industria musical y los escenarios abren las puertas a la presencia de las comparsas, no sin antes generar las transformaciones y resignificaciones necesarias que les permitan ingresar a los formatos establecidos desde el arte-espectáculo. No obstante, las comparsas, tal vez en una diferenciación con los conjuntos de música latinoamericana andina, han tendido a buscar y participar de otros espacios musicales, sociales y culturales que les permitan una experiencia que otorgue algún tipo de vínculo hacia la tradición musical a la cual representan.

#### **IV.IV.3 Acción artística, acción social y espiritualidad: las comparsas metropolitanas de *siku* y la construcción de espacios de expresión comunitaria-colectiva.**

La intención por ahondar en los procesos adoptivos y adaptativos que los colectivos/comparsas de *siku* santiaguinas han formulado en el contexto local me lleva a observar los vínculos de estas agrupaciones y los espacios donde participan. Kevin San Martín (2009), actual caporal (director musical) de la agrupación “*Lakitas* San Lorenzo”, analiza la actual presencia de comparsas de *lakitas* en Santiago, definiendo sus características en relación a los espacios socioculturales en donde la práctica musical es realizada o interviene. San Martín sostiene que la aparición de música *lakita* en lugares no pertenecientes a los “pueblos tradicionales”, como lo es el caso en estudio, ha generado una serie de transformaciones y resignificaciones, siendo estos correspondientes a (1) el espacio artístico, (2) el espacio de la protesta, y (3) el espacio del rito urbano-andino.

Un elemento relevante que he podido observar en el surgimiento de las primeras agrupaciones guarda relación con la representación de expresiones tradicionales andinas en el marco de espacios de reunión social, difusión cultural y oposición política durante la dictadura militar. Los espacios musicales en los que las primeras comparsas de *sikus* santiaguinas se presentaron les llevó a sumarse y relacionarse con una serie de manifestaciones musicales, las cuales a modo general asumieron un carácter contestatario: cantores a lo poeta (payadores), trovadores y cantautores, conjuntos musicales folklóricos, humoristas y poetas, entre otros. La funcionalidad otorgada a estos espacios en los que confluyeron manifestaciones musicales, artísticas y políticas, vistas desde quienes participaron en ella, ha sido significada como una expresión de reconocimiento hacia las culturas marginadas por el régimen imperante, las cuales promovían la diversificación, integración y participación como respuestas a la represión y censura impuestas oficialmente, siendo interpretado además como un gesto político en el cual se valoraba lo marginal-subalterno (en este caso expresado en lo indígena y en la diversidad de “lo latinoamericano”) en oposición a la concepción identitaria oficial-centralista que impulsaba el régimen militar.

“Si se utilizan las danzas tradicionales, estás valorando una cultura marginal, y al valorar la cultura marginal tienes una postura político ideológica, o sea, una reciprocidad en el sentido del uso de los bienes

culturales. Uno entregaba lo que se quería escuchar, y el otro lo agradecía porque nadie lo quería contar: estaba prohibido”. (Hiranio Chávez, en Bravo y González: 2009)

Producto de la aparición de las primeras comparsas de *sikus* en Santiago de Chile, y por la necesidad e interés de presentar “algo nuevo” en música andina - como han expresado integrantes de estas agrupaciones-, comenzó la reformulación de una serie de espacios artísticos, sociales, culturales y políticos, los que permitieron e incidieron en la realización performática y la proyección socioculturales de la música de *lakitas* y *sikuris*. Uno de los procesos en el que tanto “*Ajinacaycu*” como “*Manka Saya*” se ven involucrados como gestores, consistió en el traslado y construcción de un evento o jornada artístico-musical centrada en la difusión de manifestaciones culturales andinas. El “*tambo*<sup>111</sup>”, un espacio artístico urbano desarrollado en ciudades del “norte grande” chileno desde la década del setenta, es integrado al interior de la programación de las peñas, caracterizándose por ser un espacio festivo y participativo en la cual se generaba una fuerte interacción entre el conjunto y el público asistente:

---

<sup>111</sup> El “*tambo*”, que nace a partir del traslado de una práctica urbana propia del tramado Ariqueño e Iquiqueño, se sobrepone al interior de las peñas santiaguinas, caracterizándose por ser un espacio de características festivas y participativas, en la cual se genera una interlocución entre el conjunto y el público asistente, resignificando dicho espacio como un lugar de características festivas y participativas.

“Y ahí había un cambio bastante grande. Por ejemplo cuando partimos, la gente al entrar a una peña era como una catedral. No podía conversar, se prendía una velita y uno escuchaba en forma sagrada lo que estaba sucediendo arriba de una tarima, lo cual cuando aparecemos nosotros empieza esto a romperse”. (Tyco Ramírez, en Aceituno, Ibarra y Pineda: 2009).

Parte de estos cambios son observables al interior de las denominadas “peñas”, transformando el carácter serio o “doliente” (que los integrantes de “*Ajinacaycu*” y “*Manka Saya*” señalan en sus comentarios como predominante en estos lugares) por un ambiente de alegría y participación, entendido por estos como un sello identitario “andino”.

“La gente podía bailar los bailes sin saberlos bailar, con la gente que estaba participando arriba del escenario, que eso también era algo nuevo en Santiago, porque las peñas eran súper pasivas antiguamente”. (Gloria Jiménez, en Aceituno, Ibarra y Pineda: 2009).



Imágenes N° 47 y 48: “*Tambos*” en la década de los ochenta. Izquierda: “*Ajinacaycu*” en “Chile Ríe y Canta”. Derecha: afiches de *tambos* en la peña “Chile Ríe y Canta” (1989). Fuente: archivo “*Ajynacaicu*”.

Además del incorporar el “*tambo*” en las “peñas” de la región metropolitana, espacio en el cual la motivación principal era difundir representaciones y expresiones vinculadas a las culturas andinas en un ambiente artístico-festivo, las primeras comparsas metropolitanas de *lakitas* inician su participación en manifestaciones político-sociales en espacios abiertos, comenzando la difusión de esta música dentro de actividades vinculadas a la protesta opositora a la dictadura militar chilena, la organización comunitaria poblacional, la reivindicación de la naciente democracia y a la demanda en torno a problemáticas relacionadas a las culturas originarias y comunidades

indígenas<sup>112</sup>. Un hecho relevante en torno a la funcionalidad reivindicativa que han desarrollado las comparsas metropolitanas en el contexto de marchas y manifestaciones públicas guarda relación con la participación de “*Manka Saya*” el 12 de octubre de 1992 en el marco de una marcha vinculada a los 500 años de la llegada de los españoles al continente<sup>113</sup>, centrando la atención crítica en torno a las situaciones de opresión y subalternidad ocurrida sobre los pueblos originarios andinos tanto en períodos coloniales como republicanos<sup>114</sup>. La participación de colectivos de aerófonos andinos desplegados como comparsa en manifestaciones de distintos movimientos sociales, en particular en marchas (recomendamos revisar material complementario, video N°9, correspondiente a la marcha del 12 de Octubre del 2015) ha ido en aumento, otorgando esto una

---

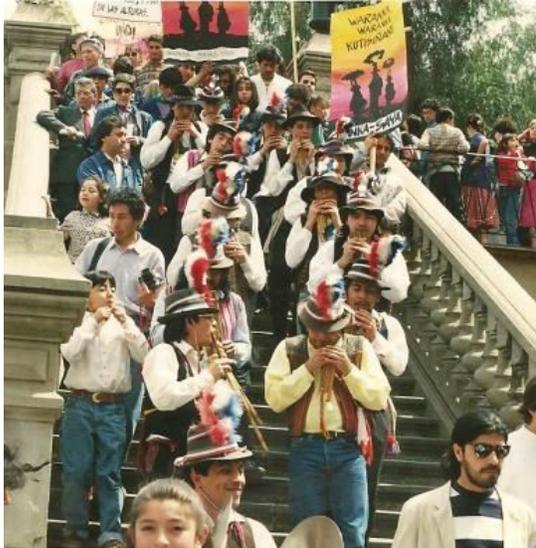
<sup>112</sup> Braulio Ávila señala que “*Ajinacaycu*” participó ya desde mediados de los ochenta en pasacalles y “ollas comunes” organizadas en poblaciones y juntas vecinales del sector norponiente de Santiago. En estas acciones podemos situar también la participación de “*Manka Saya*” en el evento “*Así me gusta Chile*”, una actividad de carácter político-artística realizada en el Estadio Nacional (y transmitida a todo el país por televisión nacional) en 1990 en la cual se proponía una suerte de “reencuentro” entre los distintos grupos sociales y culturales que componían la nación chilena en el marco de la denominada “transición a la democracia” “Fuimos convocados para participar en el acto de bienvenida a la democracia... fuimos convocados para darle un realce de identificación a la ceremonia que le daba el ‘vamos’ a este regreso tan esperado de esta democracia”. (“Tyco” Ramírez, en Aceituno, Ibarra y Pineda: 2009).

<sup>113</sup> En la ocasión el conjunto participó de un pasacalle por el cerro *Huelén* (Santa Lucía) y por calles del centro de Santiago, en un hecho que según hemos podido investigar no cuenta con precedentes directos. Con posterioridad a la acción señalada, la presencia de *lakitas* y *sikuris* en manifestaciones relacionadas al espacio público como marchas, pasacalles y protestas ha ido creciendo, imprimiéndole a esta práctica una funcionalidad ligada a la protesta y movilización pública.

<sup>114</sup> En distintas acciones nos ha sido posible observar que la agrupación expresa un carácter reivindicativo en torno a las identidades originarias, lo cual permite ver una clara autopercepción y posicionamiento desde el conjunto en cuanto actores sociales que promueven un discurso denominado indianista (Retamal: 2005) dentro de un tramado urbano en el que muchas veces se tornan difusas las fricciones identitarias entre lo occidental y lo andino. Dice una reseña de “*Manka Saya*” de 1995: “Nuestro trabajo este año va dedicado a los Hijos del Sol los cuales han hecho resistencia cultural durante 500 años de la llegada del invasor”.

particularidad en torno al uso, funcionalidad y significado que las agrupaciones metropolitanas dan a su práctica:

“Si sale un grupo y quiere tocar dos temas y son felices así está bien, no es malo, y quizás más unido a la causa política, que acá en Santiago se da mucho y allá en el norte no existe prácticamente, eso es acá de que los lakitas van a las marchas [...] yo estudié en la católica y este grupo nació en un paro y ahora nacieron otros lakitas que son los ‘Lakitas nuevo Milenio’ que también nacieron en un paro por un taller que hicimos, y durante esos paros todo era política, ir a las marchas y tocar y entrenar” (Lakitas San Juan: 2013).



Imágenes N° 49, 50, 51 y 52: Presencia de agrupaciones metropolitanas de *sikus* en manifestaciones públicas. Arriba, izquierda: “*Manka Saya*” en cerro Santa Lucía, marcha 12 octubre 1992. Arriba, derecha: “*Lakitas* San Lorenzo”, en pasacalle en población “La Legüa” (aprox. 2008). Izquierda, abajo: “*Santiago Marka*” en marcha 12 octubre 2007. Abajo, derecha: “*lakitas*” en marcha por la educación, abril del 2013. Fuentes: Archivo del autor. Archivo “*Manka Saya*”.

Dentro del carácter reivindicativo hacia las identidades originarias presente en el discurso y práctica de las comparsas metropolitanas de sikus actuales –la cual se diversifica entre comparsas de *lakitas*, *sikuris*, centros culturales, talleres y comunidades musicales–, estas han ido adoptando, adaptando y creando espacios donde incorporar la cosmología de las comunidades-culturas andinas. Relacionado a la voluntad por manifestar aspiraciones, intereses y necesidades propias desde lo musical, las comparsas santiaguinas a modo general se han identificado con un discurso centrado en la reivindicación de lo indígena y/u originario, imprimiendo al espacio urbano nuevas definiciones, procesos y sentidos, observándose la incorporación de conceptos y elementos originarios en vinculación a una reflexión crítica en torno a lo cotidiano y el espacio de manifestación pública:

“Lo mismo ocurre con la calle, espacio propicio para la performance intercultural, especialmente en contextos de protesta, donde una nueva forma de festividad ritual, como la que ocurre todos los 12 de Octubre en Santiago de Chile, irrumpe. Esta fecha convoca a una manifestación política y artístico-cultural a cargo de cofradías y grupos de baile de los pueblos originarios de Chile<sup>115</sup>”.

---

<sup>115</sup> Díaz, 2009: 189.

La acción de congregar música, rito y espiritualidad de un sistema significativo andino en un entramado social urbano metropolitano respondería a la existencia de una necesidad y voluntad personal y colectiva, la cual se articula en torno a la reinterpretación de la concepción tradicional andina de comunidad o “ayllu”<sup>116</sup>. La representación, recreación y creación de distintas ritualidades festivas, sumadas al actuar colectivo (grupo-comunidad), trasunta a la presencia exclusiva de los participantes de las agrupaciones. Así queda manifestado en una declaración recientemente publicada por CINE VIDEO INDÍGENA (2014) en relación a la celebración de “*anata*” (que han denominado “Carnaval Andino”) en Cerro Blanco, comuna de Recoleta:

“CELEBRAMOS ANATA. Somos andino/as porque somos de Los Andes. Tenemos la suerte de despertar cada día y ver la montaña. Vivimos en una ciudad acompañada majestuosamente por la Cordillera. Habitamos en un espacio donde hay wakas, apu, achachilas. Cantamos y danzamos al son de bronces, lakas, tarkas y moseños, que emiten melodías venidas de distintas zonas y otras creadas aquí. Danzamos a través de lo aprendido en viajes pero también como la energía de esta tierra nos dice movernos. Celebramos *anata*, *inti raymi*, y otras festividades, dialogando con lo aprendido en comunidades aymaras y

---

<sup>116</sup> “El ayllu es parte de la memoria colectiva aymara y quechua que se recrea en la urbe especialmente en espacios festivos, sobre la base de un sistema de reciprocidad y fraternidad entre los participantes. Son estos lazos los que le dan sentido [...] constituyendo una suerte de paréntesis en medio de la vorágine citadina, que nos recuerda el valor de solidaridad y ayuda mutua [...] es a través del sentido de comunidad que los danzantes y músicos andinos expresan su voluntad de una reapropiación de la cosmovisión andina desde su reelaboración”. (Fernández, 2011:59).

quechuas pero también incorporando nuestras propias vivencias de estos lares, por lo que hemos ido rescatando y al mismo tiempo creando tradiciones. Este anata que se nos viene refleja todo ello. A través de la valoración de lo que somos y hemos sido que vamos construyendo festividad andina. JALLALLA ANATA! <sup>117</sup>”.



Imagen N°53: Afiche de difusión virtual de celebración “Anata 2014”, realizada en Santiago de Chile. Actividad convocada por las agrupaciones “Colectivo Quillahuaira” y “Sariri Bailes Andinos”. Fuente: facebook.

<sup>117</sup> Publicado por “CINE VIDEO INDÍGENA” en <https://www.facebook.com/> el 02 de Marzo del 2014.



Imágenes N°54 y 55: “Encuentro Nacional de comparsas de Lakitas”  
Izquierda: Afiche del 5to encuentro, año 2013. Derecha: ceremonia de  
saludo a los “Apus” (espíritus protectores que habitan en los cerros),  
realizada durante el encuentro desarrollado en Cerro Blanco, Santiago  
de Chile. Fuente: facebook.

A partir de mi experiencia y participación en algunos conjuntos que realizan música comunitaria andina-Aymara, y principalmente *lakita* y *sikuri*, puedo decir que actualmente al interior de los grupos se otorgan distintas formas y sentidos para la práctica y reflexión musical, las cuales adquieren connotaciones contingentes dentro del contexto local construyendo un espacio propio dentro

del devenir del entramado urbano. La presencia actual de agrupaciones metropolitanas de música tradicional comunitaria andina guarda relación con el interés concretado por algunos colectivos socioculturales en los cuales la práctica musical *sikuri* (*lakitas* y/o *sikuris*) ha sido significada como una forma de acercamiento y diálogo vivencial hacia una identidad cultural andina. En el desarrollo de sus propios senderos musicales, los distintos colectivos también han ido ligándose hacia actividades que conmemoran fechas del calendario ritual-festivo *Quechua-Aymara* (*J'acha Qhana*, 03 de Mayo, material acompañante video N°11; *Inti Raymi/Machaq Mara*, 24 de Junio), sumando la participación en algunas fiestas patronales celebradas por grupos de residentes peruanos y bolivianos en Santiago de Chile (Virgen del Carmen, 16 de julio; Virgen de Copacabana, 06 de Agosto, observable en el material acompañante video N°12). Las acciones desarrolladas los últimos diez años muestran también una incipiente articulación entre algunos colectivos, generándose la construcción de encuentros de comparsas (como el “Encuentro de *Lakitas* de Cerro Blanco”, material acompañante: video N°10) y la participación combinada entre integrantes de distintos conjuntos en el marco de manifestaciones públicas y celebraciones barriales. En otras palabras, se ha ido formulando una red de agrupaciones y lugares que desde sus interpretaciones propone espacios y tiempos para la realización de encuentros en los que se busca sustento a través de la identificación con las culturas sur-andinas, insertándose

en estas la realización de música comunitaria de aerófonos andinos como elemento convocante.

La formación de agrupaciones, la creación de nuevos espacios y la instalación de sonoridades ha encontrado fundamento en las necesidades e intereses socioculturales y artísticos de personas y comunidades musicales distintamente vinculadas a la búsqueda de una identidad que remite a “lo andino”. La existencia de comparsas en ciudades que no pertenecen al área denominada como “norte grande”, entre ellas Santiago, y sus participaciones en el marco de distintas manifestaciones como peñas, *tambos*, marchas, protestas y pasacalles, ha generado un vínculo entre esta música y otras manifestaciones, integrando expresiones y discursos que remiten a distintas identidades culturales:

“Es muy difícil establecer hoy en día, la línea de separación entre la actividad social y la acción de arte. Más aún en manifestaciones como las que involucran a los pueblos originarios, cuya acción social es imposible de separar de su ritualidad, de su performática musical y su cosmovisión espiritual [...] Es el espacio ritual privado, y el de la protesta, los lugares de encuentro y de centro para desplegar la ritualidad del

sonido indigenista, un sonido en trance hacia esa arcaica espiritualidad anterior a la cruz<sup>118</sup>”

Durante el proceso de adopción y adaptación de la música comunitaria de aerófonos andinos en el contexto santiaguino se han establecido distintas dialécticas entre música, cultura y sociedad, generándose una multiplicidad de enfoques e interpretaciones, las cuales participan de la formulación y desarrollo de un posible espacio musical urbano-andino en la capital chilena. En esta dinámica no sólo se han generado reinterpretaciones en la dimensión sonora, también se han visto resignificadas una serie de construcciones conceptuales en torno a la relación entre música e identidad, construyendo distintas interpretaciones en torno a la música de comparsa de *siku*, cohabitando la asimilación de una expresión cultural originaria y el desarrollo de una expresión artística.

---

<sup>118</sup> Díaz, 2009: 191,182.

## **CONCLUSIONES**

A través de la labor musicológica es posible construir una reflexión en torno a los saberes, sentires, acciones y procesos con que se van formando las distintas sociedades y culturas. Finalizando la realización de la presente investigación, y volviendo sobre aquellos elementos que constituyen los marcos conceptuales de esta entrega, reaparece la idea de que música e identidad se sustentan mutuamente, participando de un proceso dinámico de interrelación en el cual la incorporación y construcción de una sonoridad en un entramado social se vincula con la formulación de identidades culturales: de esta forma se va generando un correlato entre el ser musical y el ser sociocultural.

Con la continua aparición de prácticas musicales en lugares nuevos y diferentes a los de sus orígenes se complejizan las manifestaciones, discursos y dinámicas que habitan y componen nuestro cotidiano. En el contexto de la urbe operan y se entrelazan una diversidad de nociones conceptuales y performáticas, las cuales en sus resignificaciones se pueden entender como acciones transculturales.

El entramado metropolitano santiaguino ha sido partícipe de un encuentro entre distintas expresiones culturales, entre ellas las musicales, y en dicho proceso de incorporación han ocurrido una serie de transformaciones de los usos, funciones y significados atribuidos a estas expresiones, develando un accionar particular que opera según los requerimientos y problemáticas propias del devenir histórico del contexto local. Consecuencia de la movilidad y circulación humana, aquellas manifestaciones pertenecientes a grupos culturales que inicialmente aparecieron presentadas o entendidas desde una otredad y bajo lentes culturales etnocentristas y centralistas han continuado un proceso de resignificaciones y descentralizaciones (y podría decir que también de re-centralizaciones), generando continuas apropiaciones y reconstrucciones.

Abordar la presencia del *siku* en Santiago de Chile, indagando en la inserción y asimilación local de este instrumento y sus representaciones ocurrida a través tanto de la música popular urbana latinoamericana andina (también denominada “música nortina” y/o “música andina”) como en los colectivos/comparsas de aerófonos comunitarios andinos, ha sido una labor que permite ver los vínculos y diferenciaciones entre distintos sistemas sonoro-significantes y, por ende, entre distintas identidades. Desde mediados del siglo pasado en la capital chilena ha ocurrido un proceso de integración, asimilación, adopción y adaptación de distintos elementos musicales vinculados a “lo andino”, dicho concepto ha sido interpretado en función de una serie de

ideologías y movimientos sociales, culturales, artísticos y musicales que hoy aparecen relativamente integrados al imaginario colectivo local: siendo el *siku* ampliamente reconocido como “zampoña”, representa un ícono que a modo general actualmente es percibido al mismo tiempo como representante del patrimonio sonoro del norte chileno, latinoamericano e indoamericano.

Como he presentado a través del trabajo realizado, no sólo se han generado hibridaciones en las dimensiones sonoras de una práctica musical, también aparece una serie de construcciones discursivas que establecen distintas dialécticas entre lo tradicional, lo folclórico, lo étnico, lo urbano y lo popular. La presencia de la zampoña en Santiago está significada de distintas formas: es visto como un elemento folklórico-patrimonial perteneciente a una zona del país, también representa un ícono visual y sonoro ligado a los conjuntos artísticos vinculados a la izquierda chilena (Nueva Canción Chilena, Canto Nuevo). Su masificación por medio de la industria cultural y los medios informativos ha generado difusión, siendo un elemento de conocimiento popular que participa de actividades barriales así como en acciones de demanda social. En algunos casos el *siku* es interpretado en relación a la búsqueda de una identidad apoyada en sentidos de complementariedad y reciprocidad, constituyéndose en instrumento y práctica que permite una relación hacia el espacio musical-cultural andino.

La construcción de un relato en torno a una memoria colectiva, expresada mediante una narrativa histórico-musical en la que aparecen y se trenzan artistas, investigadores, conjuntos y comparsas, considero que posibilita la instalación de un cuestionamiento sobre las identidades homogéneas y los significados universales. Entremezclando experiencias, enfoques e intereses, las percepciones de lo sonoro y lo musical se conjugan en discursos y acciones relacionados a las formas de vivenciar la comunidad, la espiritualidad, el arte y la contingencia, formulando un diálogo entre identidades locales y globales sustentado en lo musical.

Al cerrar esta investigación se abren nuevas interrogantes, las cuales pueden aportar distintas reflexiones y experiencias en torno a la incorporación del *siku* en Santiago, profundizando también en los procesos formativos de nuevas identidades musicales en los contextos contemporáneos.

¿Cómo observan los músicos cultores del espacio musical andino los nuevos usos, funciones y sentidos que han adquirido tanto sus prácticas musicales como sus formas de comprender y explicar la vida en contextos diferentes y/ o lejanos, como el de las urbes metropolitanas? Considerando que quedan aún pendientes por abordar otras dimensiones del diálogo que ocurre entre personas y conglomerados de distintos lugares en torno a una música, creo que un tema para el desarrollo futuro puede estar relacionado a cómo son

observadas y asimiladas las reinterpretaciones por quienes son considerados como “referentes” de una práctica o espacio musical. ¿Surge alguna nueva dinámica entre los cultores, colectivos y entramados del espacio musical andino producto de las experiencias y vínculos que comienzan a ocurrir a partir de las relaciones con intérpretes de su música provenientes de otros lugares o de otros espacios musicales? ¿Qué cualidades tienen esas relaciones? ¿La existencia de las prácticas musicales abordadas genera transformaciones en la auto percepción que formulan los músicos del espacio musical andino? ¿Qué nuevos lazos se entretajan entre los actuales *sikuri* y zampoñero?

## FUENTES INFORMATIVAS

Entre las presentes fuentes informativas he incluido los textos, archivos sonoros, audiovisuales y fuentes virtuales, los que han sido empleados en la realización de la presente investigación tanto en citas y referencias directas como en su uso en cuanto material de consulta complementario.

## BIBLIOGRAFÍA

### ÁVILA, BRAULIO

2011 “Un acercamiento a la fundación de Ajinacaycu: Antecedentes preliminares”. Santiago: texto inédito. 2 Pp.

2013 (a) “LAKITAS DE SANTIAGO BAJO DICTADURA MILITAR: El caso de cómo surge el siku metropolitano como formato lakita en Ajinacaycu”. Buenos Aires: 2° Congreso de sikuris del Conosur.

2013 (b) “Huellas de la irrupción de la sonoridad de las comparsas de Lakitas en Santiago de Chile”, en Revista Cultural SIKURI Año I N°4, Noviembre 2013. Pp. 15-17.

### BELLENGER, XAVIER.

2007 El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Titicaca. Lima. IFEA. 321p.

**BRAVO, GABRIELA y GONZALEZ, CRISTIAN**

2009 Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983). Santiago: LOM Ediciones. 217 pp.

**BUENO, OSCAR.**

2009. Trascendencia del siku. Una interpretación etnomusicológica. Puno. San Gabán. 35p.

**CÁMARA DE LANDA, ENRIQUE**

2003 Etnomusicología. España: ICCMU. 572 pp.

**CAVOUR, ERNESTO**

2009 Diccionario enciclopédico de los instrumentos musicales de Bolivia. La Paz: Ediciones CIMA. 262 pp.

**CENTRO UNIVERSITARIO DE FOLKLORE UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR SAN MARCOS (CUFUNMSM)**

2007 Todo Sikuri. Estudios en torno al siku y al sikuri. Revista Folklore: arte, cultura y sociedad, N°1. Lima: UNMSM. 355 pp.

**CIVALLERO, EDGARDO**

2010 Introducción a la “música andina”  
<http://tierradevientos.blogspot.com/2010/07/introduccion-la-musica-andina.html>

**CORNEJO, CRISTOBAL**

2012 La comparsa incansable. Manka Saya prepara sus bodas de plata. En El ciudadano, N°137, Pág. 24. En <http://www.elciudadano.cl/2013/01/07/62489/la-comparsa-incansable-mankasaya-prepara-sus-bodas-de-plata> [Consultado 10 Marzo del 2014].

**CRUCES, FRANCISCO [ED.]**

2001 Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología. Madrid: Trotta/SIBE. 493 pp.

**DÍAZ SILVA, RAFAEL**

2009 “El no lugar de la música indigenista en Chile: hacia una etnomusicología de la soledad”. En AISTHESIS, N° 45. Santiago: PUC. Pp. 181-204.

**DONOSO, KAREN**

2006 La Batalla del folklore. Los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX. Tesis para optar al grado académico de Licenciada en Historia. Santiago: USACH. 176 pp.

**ECO, HUMBERTO**

1977 como se hace una tesis. España: Gedisa. 240 pp.

**EL MUSIQUERO**

1973 “Illapu: voces jóvenes para la canción chilena”. En Revista El musiquero, Año X, N°187. Pp. 14-15.

1974 “Una peña en el mercado persa”. En Revista el musiquero, Año XI, N°218. Pp. 06-08.

**FERNÁNDEZ, FRANCISCA**

2011Festividad y ritualidad andina en la Región Metropolitana. La fiesta de la J'acha Qhana y el Anata. Santiago: CNCA-Fondo de fomento de la música nacional.60 pp.

**GAITÁN, PABLO**

2005 “Las músicas de las ciudades y la construcción de identidad. Una mirada desde el tango y el rock argentino” En Revista Diálogo Antropológico, año 03, núm. 12. Pp. 51-58. En: <http://es.scribd.com/doc/6887347/Las-musicas-de-las-ciudades-y-la-construccion-de-identidad#scribd> [Consulta: 20 diciembre 2011]

**GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR**

1990 Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo. 365 pp.

**GODOY, MARIO. [s.a.].**

Hacia la redefinición de la música andina. <http://www.culturaenecuador.org/artes/musica/148-hacia-la-redefinicion-de-la-musica-andina.html> [Consulta: 05 Abril 2010].

**GONZÁLEZ, BOSCO y VILLASECA, JUAN**

2011 “Tercer encuentro de Lakitas: Las tradiciones nortinas en la Performance cultural de la juventud urbana de Santiago”. En <http://www.tinkuisluga.org/2011/11/tercer-encuentro-de-lakitas-las.html?z#!/2011/11/tercer-encuentro-de-lakitas-las.html>

**GONZÁLEZ, JUAN PABLO; OHLSEN, OSCAR y ROLLE, CLAUDIO**

2009 Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970. Santiago: Ediciones UC. 799 pp.

**GONZÁLEZ REYES, JULIÁN**

1987 “Los hijos de la Desintegración Cultural. Jóvenes Emigrados Aymaras”, Cuaderno de investigación social n°23, Iquique: Centro de Investigación de la realidad del Norte, 99 pp.

**GREBE, MARÍA ESTER.**

1986. Migración, identidad y cultura aymara: Puntos de vista del actor. Revista Chungará, 16-17. Arica. Universidad de Tarapacá. Pp. 205-223.

1998. Culturas Indígenas. Un estudio preliminar. Santiago. Editorial Pehuén. 115p.

**HENRIQUEZ, ALEJANDRO**

1973 Organología del folklore chileno. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso. 109 pp.

**HERNÁNDEZ, R.**

1991 Metodología de la investigación cualitativa. En <http://gerenciasocial.net/libros/IMSDH/MI2000.pdf>

**ICHUTA, GERARDO**

2003 De la ciudad al campo: sikuri – sikuriada. En Textos Antropológicos, 2003, Volumen 14, Número 1, pp. 87-93. La Paz: Carreras de Antropología y Arqueología, Universidad Mayor de San Andrés.

**KARMY, EILEEN**

2011 Ecos de un tiempo distante: La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis – Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, Mención Musicología. Universidad de Chile. Santiago: Universidad de Chile.

**LARRAÍN, JORGE**

2004 Identidad Chilena. Santiago: Lom Ediciones. 274 pp.

**LEFEBVRE, HENRI**

1970 La revolución urbana. Alianza Editorial. 196 pp.

**MACHACA, ANTONIO**

2007 La escuela argentina en la celebración del encuentro con el “nosotros indígena”. Argentina: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. Presidencia de la Argentina/PROEIB Andes/Plural editores. 182 pp.

**MADARIAGA VARELA, RAUL**

2010 Historia de la población La Pincoya, 1969-1989, a través de relatos de sus pobladores. Santiago: Comité Arte y Cultura La Pincoya – CNCA. 112 Pp.

**MAMANI, MANUEL**

2010 “Kirkir Warmi: identidad y rol de la mujer aymara en el desarrollo musical del norte chileno”. Santiago: Revista Musical Chilena, Año LXIV, Enero-Junio, 2010, N° 213, pp. 90-102.

**MANGA, DIMITRI**

2009 Los sikuris urbanos y lo urbano en los sikuris. En ¡Chamampi Sikuris! Boletín del Conjunto de Zampoñas de San Marcos, Año 02, N°2. Lima: CUFUNMSM. Pp. 02 y 03.

**MANKA SAYA**

1995 Reseña del conjunto. Santiago: Manka Saya. 01 pp.

**MARTÍ, JOSEP**

2000 Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales. Barcelona: Deriva Editorial. 348 pp.

2004“Transculturación, globalización y músicas de hoy”. En Revista Transcultural de Música, N°8.  
<http://www.sibetrans.com/trans/a188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy>

**MARTINEZ ULLOA, JORGE**

2002 “La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos”. En Revista Musical Chilena, Vol. 56, No. 198, Pp.21-44

**MARTÍNEZ, ROSALÍA.**

1992 Calendario musical de los valles centrales. Francia: CNRS / Musée de l’Homme. 45p.

**MEDINA CARRERO, MATILDE**

s/a Tipos de Investigación. En  
<http://www.monografias.com/trabajos59/tipos-investigacion/tipos-investigacion2.shtml>.

**MENANTEAU, ALVARO**

2005 “El espíritu multifacético de Pablo Garrido”. En Suplemento Artes y Letras de periódico El Mercurio. Santiago: Talleres El Mercurio, 1900-. v., (27 mar. 2005), p. E18. En  
[http://www.memoriachilena.cl/temas/documento\\_detalle.asp?id=MC0043643](http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0043643)

**MORA, GERARDO**

2010 Lakitas de Vinilo en Arica. En Revista Iluminuras v. 11, n. 25. 33 pp.  
<http://seer.ufrgs.br/iluminuras/issue/view/1057>

**PARADA LILLO, RODOLFO**

2008 “La Nueva Canción Chilena 1960-1970: Arte y política, tradición y modernidad”. En Revista Patrimonio Cultural, #49 Año XIII. Santiago: DIBAM. Pp. 17-20.

**PELINSKI, RAMÓN**

2000 Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango. Buenos Aires: Akal. 352 pp.

**PLATH, ORESTE**

1994 Folklore Chileno. Santiago: Nacimiento. Eds. Platur, 1° impresión de 1962. 376 Pp.

**PONCE, OMAR.**

2008. Seminario Enseñanza de instrumentos tradicionales altiplánicos. Lima. ENSFJMA. 02pp.

**POVEDA, JUAN CARLOS**

2010 “AHUMADA MUZAK: Aproximaciones al sistema de música ambiental instalado en los principales paseos peatonales de Santiago Centro entre los años 2003 y 2008”. Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología. Santiago: Universidad de Chile. 119 pp.

**QUEZADA, CÉSAR y SOTO, LEONOR**

1997 “La zampoña urbana chilena: Apuntes para una historia y un manual de instrumentación”. Tesis para optar al título de Profesor Especializado en Teoría General de La Música. Santiago: Universidad de Chile. 162 pp.

**RECASENS, ALBERT [ED.]**

2010 A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano. Akal. 280 pp.

**RETAMAL DÁVILA, CARLOS**

2005 “Música Andina en Santiago de Chile: espacio de diversidad de confluencias estético-musicales e ideológicas para la construcción de una identidad indígena en Santiago”. En VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-LA “Música popular, exclusión / inclusión social y subjetividad en América Latina”. En: [www.musicadechile.com](http://www.musicadechile.com)

**RONDÓN, VÍCTOR**

2001 Música tradicional chilena de los 50'. Santiago de Chile: Centro de Documentación Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. 67 pp.

**SALAZAR, GABRIEL**

2011(a) Entrevista en Diario El Ciudadano, Año 7, N°110. Santiago: El Ciudadano. Pp 02 – 03.

2011 (b) En el nombre del poder constituyente (Chile, Siglo XXI). Santiago: LOM. 100 pp.

**SAN MARTIN, KEVIN**

2008 “Presencia de tropas de lakitas en Santiago: una identidad trastocada”. Tesis para optar al título de Licenciado en Música con mención en Musicología. Santiago: IMUC. 56 pp.

**SÁNCHEZ, CARLOS**

2013 La flauta de pan andina: Los grupos de Sikuris Metropolitanos. Lima. UNMSM. 515p.

**SÁNCHEZ, WALTER.**

1996 Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos. En: BAUMAN, Peter [ed.] Cosmología y música en los Andes. Madrid. Iberoamericana. Pp. 83-106.

2001 El festival Luzmila Patiño. 30 años de encuentros interculturales a través de la música. Bolivia. Fundación Simón I. Patiño. 108p.

**SEPÚLVEDA LLANOS, FIDEL**

2010 Patrimonio, identidad, tradición y creatividad. Santiago: Centro de investigaciones Barros Arana. 173 pp.

**URIBE TORREALBA, ELOY**

s/f Precisiones en torno al siku. 28 pp. En <http://bitacorass.com/ anotaciones/precisiones-en-torno-al-siku/4069506>

**VALENCIA CHACÓN, AMERICO**

1989 El Siku o Zampoña. Perspectivas de un Legado Musical Preincaico y sus Aplicaciones en el Desarrollo de la Música Peruana. Lima. ARTEX Editores. 165 Pp.

**ZÚÑIGA, SEBASTIAN**

2011 "EL TROTE DEL CABALLITO. Lenguaje musical del maestro Carmelo Bustos", tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Musicología. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile. 115 pp.

## SITIOS DE INTERNET

Ajinacaycu

<http://www.facebook.com/#!/groups/16921475237/>

Alturas

<http://www.myspace.com/grupoalturasdechile>

Arak Pacha

<http://www.arakpacha.cl>

Barroco andino

<http://rockchilelatinoamerica.blogspot.com/2007/12/barroco-andino-barroco-andino-1974.html>

Comentarios sobre Inti Illimani

<http://www.youtube.com/watch?v=UclijDQ9HyY>

Curacas

<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=125>

Descripción tropa de lakitas

<http://www.lakitasdetarapaca.cl/comparsas/descripcion/los-instrumentos/la-tropa/>

Ernesto Cavour

<http://ernesto-cavour.blogspot.com/p/metodos.html>

Etimología del término Musicología

<http://es.wikipedia.org/wiki/Musicolog%C3%ADa>

Facebook

[www.facebook.com](http://www.facebook.com)

Google

[www.google.cl](http://www.google.cl)

IASPM-AL

[www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html)

Illapu

<http://mallku.ucoz.com/load/illapu/1-1-0-1>

<http://discotecanacionalchile.blogspot.com/>

<https://www.youtube.com/watch?v=wBo1QRveqyY>

Kollahuara

<http://www.kollahuara.com/espanol/biografia.html>

<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=1916>

Lakitas de Tarapacá

[www.lakitasdetarapaca.cl](http://www.lakitasdetarapaca.cl)

Los de Ramón

<http://www.charango.cl/>

Memoria colectiva

<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/JelinCap2.pdf>

Música, identidades y procesos transculturales

<http://www.sibetrans.com/trans/a187/prologo-musica-en-espana-y-musica-espanola-identidades-y-procesos-transculturales>

Música popular

[www.musicapopular.cl](http://www.musicapopular.cl)

Observatorio Músicas Emergentes

<http://observatorio-musica.blogspot.com/search/label/M%C3%Basica%20andina>

Oreste Plath

<http://www.oresteplath.cl>

Portal disc: Los de Ramón

<http://www.portaldisc.com/disco.php?id=1550>

Radio cooperativa: Entrevista a Calatambo Albarracín

<http://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/musica/acordes-mayores-calatambo-albarracin/2013-10-02/232817.html>

Revista Patrimonio Cultural

<http://www.revistapat.cl/>

Tierra de vientos. Introducción a la música andina

<http://tierradevientos.blogspot.com/2010/07/introduccion-la-musica-andina.html>

Wikipedia “Zampoña”

<http://es.wikipedia.org/wiki/Zampo%C3%B1a>

## **ENTREVISTAS**

Entrevista a Claudio Mercado, Antropólogo, Santiago de Chile, 26 Noviembre, 2010.

Entrevistas a Braulio Ávila, Profesor de música, ex integrante de “Ajinacaycu”, Santiago de Chile, Febrero 2011 y 2013.

Entrevista a Carlos Cegarra. Lakita. Iquique, 30 Enero, 2010.

Entrevista a Ajinacaycu durante el III Encuentro de Lakitas de Cerro Blanco. Santiago, Octubre, 2011.

Entrevista a Lakitas San Juan en el programa “Canción del sur”, Radioemisora Música Chilena. Santiago, 03 Octubre 2013. En <http://radio.musicachilena.cl/lakitas-san-juan-en-cancion-del-sur-2/>

## **GRABACIONES SONORAS**

### **ARAK PACHA**

1984 Con la fuerza del sol. [Caset]. Santiago: Alerce. 1987 Por los senderos del indio. [Caset]. Santiago: Alerce.

### **CEMDUC**

[S/a] Ch'amampi. Serie música peruana Vol.II Música instrumental del Altiplano en: siku, q`ina, tarqa, pinkillu. [Disco compacto con librito]. Lima: PUCP.

### **COFUN**

1978 Carnaval en el desierto. [Disco de Vinilo 33 rpm]. Santiago. Alerce.

## **CURACAS**

1970 Norte. [Disco Vinilo 33rpm]. Santiago: Peña de los Parra.

1976 Música y canto de los pueblos andinos. [Disco Vinilo 33 r.p.m].  
España: Movieplay.

## **GUAMARY**

1976 Mi raza. [Caset]. Santiago: EMI.

## **ILLAPU**

1972 Música Andina. [Disco Vinilo 33 r.p.m.]. Santiago: DICAP.

1975 Chungará. [Caset]. Santiago: Arena.

1976 Despedida del pueblo. [Caset]. Santiago: Arena.

1978 Canto vivo. [Caset]. Santiago: EMI.

1979 (2001) El grito de la raza. [Disco Compacto]. Santiago: EMI.

## **INTI ILLIMANI**

1969 Inti Illimani. [Disco Vinilo 33 r.p.m.]. Santiago: DICAP.

1973 Canto de pueblos andinos, volumen 1. [Disco Vinilo 33 r.p.m.].  
Santiago: EMI.

## **KOLLAHUARA**

1975 Canto de pueblos andinos volumen 2. [Disco Vinilo 33 r.p.m.].  
Santiago: EMI.

## **KOLLASUYU**

2002 Wiñay. [Disco Compacto]. Santiago: Fondos de Cultura.

## **LAKITAS SAN LORENZO**

2008 Comparsa de Lakitas San Lorenzo. [Disco Compacto]. Santiago: Fondo de Fomento de la Música Nacional.

## **LOS LAKITAS DE SAN SANTIAGO**

2002 Los Lakitas de San Santiago. [Disco Compacto]. Santiago: Fondart.

## **MANKA SAYA**

1992 Carnaval, fiesta de las anatas. [Caset]. Santiago: Okel-Sony Music.

1995 Tambo. [Caset]. Santiago: Okel-Sony Music.

2002 Surcos Morenos. [Disco Compacto]. Santiago: Sello Azul.

## **SUPAY**

[S/a] Supay. [Caset]. Santiago: Supay.

## **SURIMANTA.**

2008 Música tradicional de los Andes. [Disco Compacto] Lima. Surimanta.

## **GRABACIONES AUDIOVISUALES**

### **ACEITUNO, PEDRO; IBARRA, MIGUEL y PINEDA, MAURICIO**

2009 Manka Saya 20 años, Documental. [Videograbación en DVD]. Santiago: Fondo de Fomento de la Música Nacional/ Etnomedia. 1 disco de video (DVD) 56 minutos, estéreo, color, NTSC.

## **ARAK PACHA**

1984 Arak Pacha en Chilenazo completo. 23 minutos, estéreo, color, NTSC.

En: <http://www.youtube.com/watch?v=-iRAANfkKrU>

2011 Saludo de Juan Flores, historia del Arak Pacha: Tuntuna de los Negros. 10 minutos, estéreo, color, NTSC. En:

<http://www.youtube.com/watch?v=zlyM7Q3QCnc&feature=related>

## **CALATAMBO ALBARACÍN**

2011 Entrevista al señor Calatambo Albarracín (2/3). 10 minutos, estéreo, color, NTSC. En:

<http://www.youtube.com/watch?v=BmeCpmgjnVk&feature=related>

## **GARRIDO, PABLO**

1944 La Tirana. [Videograbación en DVD]. 15 minutos, monofónico, blanco y negro. En: <https://www.youtube.com/watch?v=Irrmm7IkE9bc> ILLAPU 198-

ILLAPU habla de su exilio. 4 minutos, estéreo, color, NTSC. En: <http://vimeo.com/8131438>

## **MATERIAL ACOMPAÑANTE**

### **Adjunto en CD Audio:**

- 01-Los de Ramón. “El quirquinchito”.
- 02-Los Jairas. “La Cacharpaya”.
- 03-Inti illimani. “Quiaqueñita”.
- 04-Leda Valladares. “Huayño y Carnavalito en siku”.
- 05-Inti illimani. “Tema de la Quebrada de Humahuaca”.
- 06-Inti Illimani. “Carnavalito de la Quebrada de Humahuaca”.
- 07-Quilapayun. “Titicaca”.
- 08-Illapu. “Flor del desierto”.
- 09-Kollahuara. “Vírgenes del sol”.
- 10-Guamary. “Tankar”.
- 11-Barroco Andino. “Preludio sobre el Coral Ojos Azules”.
- 12-Yaguarkolla. “Tierras y pueblos”.
- 13-Illapu. “Chungará”.
- 14-Illapu. “Saludo Chiapa”.
- 15-Illapu. “Zampoña, queja del indio”.
- 16-Arak Pacha. “Sicureada”.
- 17-Arak Pacha. “Pachacamac Socoroma”.
- 18-Cofun. “Cueca de laquitas”.

- 19-Ajinacaycu. "Arak Saya".
- 20-Manka Saya. "Pueblo Joven".
- 21-Los Lakitas de San Santiago. "Marcha".
- 22-Kollasuyu. "Sonitaya".
- 23-Lakitas San Lorenzo. "Diana Vinagre y Huayño Amaneciendo en Macaya".
- 24-Calatambo Albarracin. "Salitrera Victoria".
- 25-Illapu. "Atacameños".

**Adjunto en DVD Video:**

- 01-Documental La Tirana 1944 (fragmento).
- 02- Calatambo Albarracin (fragmentos de entrevistas).
- 03-Inti Illimani y Quilapayun.
- 04-Illapu. "Zampoña queja del indio".
- 05-Entrevista a Illapu en México.
- 06-Arak Pacha en Chilenazo (fragmento).
- 07-Lakitas San Lorenzo.
- 08-Manka Saya. "Morenos del rincón del diablo".
- 09-Comunidad Santiago Marka en marcha del 12 de Octubre de 2015.
- 10- Primer Encuentro de Lakitas Cerro Blanco, Santiago de Chile.
- 11-Pasacalle Chakana 2015, Santiago de Chile.
- 12- Festividad Virgen de Copacabana, Santiago de Chile, 2009.