



Universidad de Chile

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Sociología

Trayectorias de música colectiva andina en contexto urbano

***Intersubjetividad y politización de sikuriadas en la Región
Metropolitana***

Tesis para optar al título de Socióloga 2018

Nombre:

Amarú Fernanda

Araya González

Profesora guía:

Marisol Facuse



Agradezco a mi papá por su honesta comprensión,

a mi mamá por lo cantado,

a mi nani por lo amado,

al Antonio por su amistad,

a Miriam y Romina

por abrir generosamente las puertas de su casa,

por dejarme escuchar.

Les dedico este trabajo, este ciclo que termina y comienza aquí.

Índice

| | |
|--|------------|
| Introducción | 3 |
| Planteamiento de Objetivos y Pregunta de Investigación | 5 |
| Objetivos Generales: 6 | |
| Objetivos Específicos: 6 | |
| Estructura del texto 6 | |
| CAPÍTULO 1 | 9 |
| I ¿A qué nos referimos cuando hablamos de “música andina”? 9 | |
| II Breve panorama histórico de las flautas colectivas en el territorio andino 11 | |
| III La técnica de “Jjaktasiña Irampi Arcampi” o el dialogo entre IRA y ARCA 13 | |
| IV Opuestos complementarios en la cosmovisión andina 15 | |
| Antecedentes Sociohistóricos de la música andina en Santiago | 17 |
| I. La nueva canción chilena | 17 |
| II. Prohibición del siku | 21 |
| CAPÍTULO 2 | 24 |
| Estado del arte 24 | |
| Capítulo 3 | 32 |
| I. Marco Teórico 32 | |
| II. Marco Metodológico 45 | |
| Capítulo 4 | 55 |
| 1. Sentidos y motivaciones 56 | |
| 2. Siku, sikuri y sikuriada en la urbe 76 | |
| 3. Contexto sociohistórico de surgimiento y politización de las primeras comparsas de sikuris en Santiago hasta la actualidad..... | 90 |
| Conclusiones | 100 |
| Bibliografía | 113 |

Resumen

Mediante la presente investigación, se ha buscado indagar en los diversos significados que adquiere la tradición de sikuriadas y sus cualidades en Santiago, a través de las experiencias emotivo-corporales de sus cultores; el contexto de un sonido en la urbe, el surgimiento del mundo sikuri, resistencia cultural, memoria, oralidad y descolonización a través del dialogo musical andino, sus relaciones conflictivas con la Iglesia Católica, la incorporación de la mujer, la politización de la música andina durante dictadura, el fundamento afectivo y capacidad intrínseca de generar comunidad a través de la práctica musical. Y el constante tránsito de saberes musicales desde el Norte Chico al Valle del Aconcagua. Además, se aborda tangencialmente el pasado de un Santiago Indígena, para entender las relaciones sociales pacíficas que primaban entre los pueblos prehispánicos y asumir hoy, la importancia de recuperar espacios públicos y rituales de encuentro. A través de la protección del patrimonio cultural de la ciudad y la recuperación de la memoria oral, poder resignificar el habitar actual en la Región Metropolitana, revitalizando las raíces, en una relación cíclica y multitemporal.

Palabras clave: comunidad – ritualidad - identidad – cuerpo - emoción – memoria - resistencia cultural – descolonización - dialogo musical

INTRODUCCIÓN

El “dialogo musical andino” consiste en soplar flautas de caña de manera colectiva, con el fin de elaborar melodías. Siendo música que necesita de un “otro” como complemento directo para su puesta en práctica y realización, no existe la figura del solista. Entonces, cada flauta se fabrica de tal forma que precisa de su “opuesto complementario” para completar la escala que constituirá melodías, hechas en base a una relación de dualidad. Además de ello, posee una serie de rasgos particulares relativos al sonido y la performance, que dan cuenta de una cosmovisión característica

de los pueblos andinos de este lado del mundo, que es reincorporada actualmente mediante la vigencia de su técnica musical puesta en práctica.

Se trata de una práctica musical tradicional. Su trayectoria en Santiago nace y se expande a partir de los años 70' en adelante y ha continuado hasta la actualidad, a través de diversas agrupaciones que se han consolidado desde aquellos años hasta hoy, cultivando sostenidamente un “tañir” o soplar que se apega a las características aprendidas en el norte de Chile, lugar donde se practica desde tiempos inmemoriales, siendo parte de una herencia cultural que se comparte con países vecinos como Argentina, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia y (la parte andina de) Venezuela por ser todos estos, pueblos del cordón montañoso andino, adquiriendo en todos estos países también, sus particularidades y diferencias según la ubicación que tienen con respecto a los Andes y la presencia e intercambio cultural generado por el Imperio Inca; “los Andinos circunlacustres tenemos algo en común, los Andes de páramo tienen otras cosas en común, los Andes que bajan hacia la costa y las culturas costeñas tienen otras cosas. No es un determinismo geográfico sino es una búsqueda de un arraigo que nos permita superar las fronteras de la nación que son camisas de fuerza en última instancia”¹.

Entre los aymaras, esta flauta que se construye con tubos de caña de diferentes longitudes, que producen sonidos al ser soplados y que se vincula en una relación mancomunada para hacer música, recibe el nombre de “siku” (bipolar), “sikuri” es el nombre del flautista, “sikuris” dos o más flautistas y “sikuriada” es el nombre del sonido ejecutado de manera colectiva a través de cada par de sikuris en una o muchas comparsas sonando simultáneamente.

En Santiago, las primeras sikuriadas, se formaron hace más de 30 años con integrantes llegados del norte de Chile, específicamente de Iquique y Arica, hacia la capital del país. El asentamiento y la persistencia de estas primeras agrupaciones en la ciudad, junto a la incorporación de nuevos integrantes interesados en aprender, promovió la constitución de una escena cultural enfocada en el rescate de las tradiciones y cosmovisión originaria de los pueblos andinos, lo cual fue constituyendo nuevas referencias de identificación al interior de la Región Metropolitana.

¹ Entrevista de Centro Experimental “Oído Salvaje” con Silvia Rivera Cusicanqui

Actualmente uno de los principales lugares de encuentro entre sikuris en Santiago, es el espacio ceremonial “*Apu Wechuraba*”² o Cerro Blanco, administrado desde hace algunos años por Conacin³ y lugar donde también, cada año se realiza un encuentro de sikuris, provenientes de todo Chile. Allí, se han encontrado una serie de vestigios arqueológicos que lo relacionan con otros cerros de la región metropolitana como el Santa Lucía, Chena y San Cristóbal, entre otros, en una organización arqueo-astronómica que determinó la construcción de la ciudad Inca que hoy por hoy, yace sepultada bajo Santiago.

La experiencia concreta de algunas agrupaciones de sikuris formadas en la capital o que se instalaron permanentemente en Santiago, será conocida a través de la narración subjetiva, sobre la experiencia de cuerpos musicales que comparten sus singularidades a través de una conversación musical. Se trata de una invitación a mirar esta forma de comunicación musical-colectiva tradicional, a través de la experiencia de habitar el presente. Consiste en reflexionar en torno al sentido de comunidad, de experimentar la vida desde un movimiento activo que genera vínculos que puedan llegar a trascender la experiencia individual a través de un “nosotros” portador de un conocimiento desbordante, que habita en la memoria al ser transmitido por la vivencia misma y que permanecen en tanto siga como parte de un ritmo colectivo, remeciendo la tierra y el propio cuerpo.

Planteamiento de Objetivos Generales y Específicos

A raíz de lo anteriormente planteado, es que surge la necesidad de rescatar en el relato de los primeros cultores en Santiago y en conversación con personas que llevan más de una década aprendiendo en comparsas de sikuris, la importancia de cultivar dicha técnica como parte de una recuperación de la memoria cultural en los habitantes del valle central, la cual se despliega en una relación emotivo-corporal de uso del espacio

² Apu es un lugar o cerro sagrado, en la lengua de los Incas; Huechuraba es una palabra en lengua Mapuche, cuyo significado podría ser “de donde nace la greda”. Para más detalles:

http://www.recoleta.cl/cerroblanco/Apu_Huechuraba_ARTICULO.pdf

³ Centro cultural Indígena Conacin creado con el fin de ‘aportar al desarrollo espiritual y cultural indígena, recuperar espacios para la autogestión de nuestra culturas y realizar un aporte cultural para el mayor reconocimiento de nuestros pueblos’: <http://apuwechuraba.galeon.com/index.html>

público mediante la música de raíz. Así mismo, la mirada se realiza desde Santiago, para conseguir dibujar una proyección de la práctica tal como se ha instalado en la urbe, con todas las contradicciones y/o elementos afines que pueden aparecer en la relación que mantienen entre pares y con la sociedad moderna y globalizada, como contexto sociohistórico actual. En base a esta idea, es que formulo la siguiente pregunta de investigación: *¿De qué manera se configura y colectiviza la experiencia emotivo-corporal, en la trayectoria de las primeras comparsas de sikuris aún vigentes, que practican el dialogo musical andino en Santiago?*

Objetivos Generales:

Configurar experiencias emotivo-corporales colectivizadas a través del dialogo musical andino, en la trayectoria de las primeras comparsas de sikuris aún vigentes, formadas en Santiago

Objetivos Específicos:

- 1) Indagar en los distintos sentidos que han motivado la trayectoria del dialogo musical andino entre los integrantes de las primeras comparsas de sikuris aún vigentes, formadas en la Región Metropolitana
- 2) Caracterizar al siku, sikuri y sikuriada en relación a los contenidos que adquiere la práctica del dialogo musical andino entre los integrantes de las primeras comparsas sikuris aún vigentes, formadas en la Región Metropolitana
- 3) Describir el contexto socio histórico de surgimiento y continuidad de las primeras comparsas de sikuris aún vigentes, formadas en la Región Metropolitana

Estructura del texto

La Tesis aquí presentada, busca exponer los resultados de un trabajo investigativo que combina antecedentes recabados a través de fuentes bibliográficas y recopilación de material empírico analizado a partir de una triangulación de entrevistas en profundidad, grupos de discusión y observación participante. Se compone de cinco capítulos, que de forma esquemática pueden sintetizarse de la siguiente manera, a saber:

En el primer capítulo se profundizan antecedentes históricos de lo que se entiende aquí por música andina. En este apartado, se realiza un breve panorama histórico para conocer la dinámica de las flautas colectivas muy características del territorio andino y en este sentido, destacar las cualidades de construcción organológica y afinaciones particulares del siku. A continuación, se define la técnica del tañido dual específico para el siku, llamada “JJAKTASIÑA IRAMPI ARCAMPI” en aymará y la relación del siku con otras flautas asociadas a la cultura andina en términos históricos, territoriales y culturales. Finalmente, se extrapola esta técnica específica, para comprenderla en perspectiva filosófica, como una manera de comprender la realidad desde la dualidad de los opuestos complementarios en la cosmogonía de los pueblos andinos. Esto solamente con el fin de contextualizar al instrumento musical, puesto que el enfoque no está puesto en el norte sino en las características que la práctica adquirió una vez migrada desde norte y establecida en la Región Metropolitana, en una suerte de diáspora que impulsó en el mismo período, la formación de comparsas con integrantes Santiaguinos.

En el segundo capítulo se realiza una exposición del panorama conceptual con un Estado del arte que desarrolla las tres ramas teóricas con las cuales se aborda la investigación, esto es: estudios musicológicos de la música con perspectiva social, estudios del cuerpo y la emoción como procesos de comprensión del mundo abordando la dimensión emotiva y comunicativa como fundamentos fenomenológicos de la existencia humana y por último, estudios sociológicos que han abordado la cultura en relación a dinámicas sociales características del territorio y la historia sociopolítica del país.

En el tercer capítulo se expone el Marco Conceptual que guía la tesis. Por un lado el Marco Teórico aborda conceptos que están entre si relacionados de un modo cíclico y multidireccional. Por tanto, fueron divididos en subtítulos para abordar cada uno en detalle, pero todos pretenden ser elementos compuestos, para configurar un relato total con base en el enraizamiento de las subjetividades abordadas en conjunto con estas ideas fuerza para configurar un relato intersubjetivo. Muy a grandes rasgos, las temáticas por profundizar, abordadas por el marco teórico son: Cuerpo, música colectiva, emoción, intersubjetividad, performance ritual, propiedades organológicas del siku, descolonización y movimiento. En cuanto al Marco metodológico consistente en definir el uso del paradigma cualitativo y su aplicación al contexto del objeto investigado, en tanto se definen los criterios para elaborar la muestra y los elementos

efectivamente seleccionados. Luego, la aplicación de la perspectiva cualitativa se da a partir de una metodología que considera la narración de los participantes como algo primordial. Por ello, se realizó un Análisis de Contenido del discurso, para clasificar la información analizable.

En el cuarto capítulo se exponen los hallazgos y resultados en relación al material recabado en entrevistas y grupos de conversación, relacionados con los conceptos teóricos y objetivos específicos previamente fundamentados. De manera resumida, el análisis se centra en los siguiente: Primeramente, sentidos y motivaciones para la realización de la práctica donde se aborda la importancia del vínculo corpo-emotivo afectivo establecido entre los participantes a través del tiempo y como este movimiento constante del soplar colectivo, genera un sentido reivindicativo con respecto a la importancia de la cultura territorial musical y lo que efectivamente sabemos de ella, en términos de memoria y formas de ver la vida. Como segunda categoría, están las características que imprime la urbe en la configuración del siku, sikuri y sikuriada en Santiago, cuyas dimensiones van desde la construcción de los instrumentos, elementos de la práctica que cambian en base a los conceptos de la vida moderna, hasta el sentido de comunidad, aprendizaje y autogestión con el cual se asienta y expande la práctica. Finalmente, la llegada de sikuris a Santiago, las características sociohistóricas que fundan una experiencia urbana de la práctica, en relación a las razones que impulsan la formación de cada vez más agrupaciones, su posterior vinculación con la historia política en contexto de dictadura militar, y la contingencia actual que señala su vigencia en la Región Metropolitana.

En el quinto capítulo se presentan las conclusiones centrales de éste estudio, elaboradas de tal forma que estructuren un texto en torno a responder la pregunta de investigación y el objetivo central planteados al inicio de la tesis, en torno a configurar las experiencias emotivo-corporales transversales a las trayectorias grupales, que permitan entender un planteamiento colectivo sobre el significado de practicar el dialogo musical andino hoy en Santiago.

CAPÍTULO 1

Algunas definiciones sobre musica andina en chile

I ¿A qué nos referimos cuando hablamos de “música andina”?

En líneas generales, se considera como música estrictamente “andina”, aquella ejecutada en las regiones más septentrionales del país. En aquellas zonas donde ejerció fuerte influencia el Tawantinsuyu o Imperio Inca, cuya frontera natural era la cordillera de los Andes, había otras culturas anteriores que no fueron abolidas por el imperio, sino más bien incorporadas. En épocas prehispánicas posteriores a la cultura Chavín⁴, el actualmente llamado “norte grande” del lado chileno, estuvo habitado profusamente por pueblos Aymara y Atacameños o Lickan Antay, y dominado por el Imperio Inca, lo cual explica la cantidad de elementos musicales en común que hay en esa zona, con los países inmediatamente vecinos. En el extremo norte de Chile, aún es posible percatarse claramente de este legado musical que aún vive en conmemoraciones y carnavales que se celebran año tras año. Tanto aymaras como atacameños fueron sociedades muy importantes en la región, y ambas fueron drásticamente reducidas tras la conquista española.⁵

En el territorio del norte chileno, se han conjugado las tradiciones más antiguas con elementos del mestizaje moderno. Un ejemplo concreto de ello son las “fiestas patronales” o festividades con motivo religioso católico, que actualmente son musicalizadas por “tropas” o comparsas indígenas de aerófonos tradicionales (sikus, tarkas, quenas, pinkillos y lakas) y también por comparsas de bronces y cañas

⁴ Comprendido entre el 1200-200 a. C, Chavín es una cultura arqueológica del Antiguo Perú que se desarrolló durante el Horizonte Temprano o etapa del periodo de las Altas Culturas, antecedente del posterior periodo denominado Intermedio Temprano donde surgen las nuevas modalidades artísticas y políticas de las culturas locales como Paracas, Vicús y Moches. Anteriores todas estas culturas, al extenso y dominante Imperio Inca.

⁵ BOLADOS GARCÍA, Paola; SALLY, Babidge. Ritualidad y extractivismo. La limpia de canales y las disputas por el agua en el salar de Atacama, Norte de Chile.

(trompetas, saxofones, tubas, trombones, y clarinetes)⁶. Entre las celebraciones más importantes de la región se cuentan las de la Virgen de La Tirana (Tarapacá) y la Virgen de Las Peñas (Arica y Parinacota). La presencia de los “bailes” o cofradías de hermandades religiosas compuestas de danzantes y músicos, también es un rasgo característico de estas celebraciones, cuyo motivo también se origina en un proceso de evangelización forzosa durante la conquista española. Entre las cofradías destacan los “bailes chinos” también presentes en el Valle del Aconcagua, los “kullacas” y los “sambos”, “morenadas” y “diabladas”, muchas de ellas traídas desde Bolivia para participar en celebraciones del norte chileno⁷.

II Breve panorama histórico de las flautas colectivas en el territorio andino

En América del Sur, el origen de estos instrumentos está representado principalmente por las llamadas “flautas complejas”⁸, fabricadas por la sociedad Paracas, y posteriormente heredadas tanto por los Mochicas en sikus de caña⁹ como por la cultura Nazca en antaras de cerámica¹⁰. En todo caso se tratan, al parecer, de dos sistemas rituales excluyentes; donde domina el siku no hay antara y viceversa.

De los Moches se han encontrado muchos vestigios que simbolizan el contenido de su cultura musical. Se dice que no solo conocieron, sino que inventaron la técnica para tañir flauta dual o complementaria de tubos complejos¹¹, y es lo que fue definido en la actualidad como “diálogo musical andino”. Este elemento funda el sentido social de la flauta siku. Probablemente el siku tiene un origen en algún lugar de los Andes Centrales hace más de 7.000 años. De los moches también se sabe, a partir del desarrollo de imágenes en sus cerámicas o pictogramas, que había unos personajes apodados los “despellejados”, puesto que se les extraían ojos, labios y piel de la cara. Estos

6 Ídem.

7 CIVALLERO, Edgardo. Música andina en Chile. Tierra de vientos, Número 07 (sept-oct. 2011) Madrid, España.

⁸ Nombre dado a raíz de su sistema complejo de tubos

⁹ 500 a.c. a 800 d.c.

¹⁰ 300 a.C al 600 d.C

¹¹ CHACÓN VALENCIA, Américo. JJAKTASIÑA IRAMPI ARCAMPI, la técnica dual del siku. Centro de Investigación y Desarrollo de la música Peruana.1982, p.9

personajes eran los flautistas por excelencia ya que, por alguna razón que no ha sido aún descifrada, en las pictografías son ellos quienes aparecen tocando “siku bipolar”, en pareja.

El “diálogo musical” o modo colectivo de soplar el “siku” es la técnica interpretativa que ha primado en Chile para seguir desarrollando el tañido de esta flauta de caña. Valencia Chacón sostiene que existieron entre las culturas preincaicas, conjuntos de sikuris y antaristas muy similares a los actuales; es decir, había grupos músico-coreográficos que interpretaban de modo orquestal las antaras de cerámica y los sikus de caña o madera, mientras danzaban, tal como vemos hoy en día. Dice el autor, que incluso las famosas “Líneas de Nazca”¹² son dibujos hechos en un solo trazo, por aquellos caminantes musicales que con su coreografía sopladora, fueron dibujando su recorrido cotidiano a lo largo de los años, dando prueba con ello, de la continuidad de esta práctica musical¹³.

Para hacer más evidente la diferencia entre antara y siku, es necesario decir que la antara se expande con gran éxito hasta la región del Norte Chico durante el período Diaguita medio¹⁴ y hasta el sur de Mendoza, como lo revela la aparición de instrumentos de piedra y fragmentos de iconografía encontrada en esa zona. Más al sur, en Chile central, probablemente hacia fines del período Aconcagua, hacia el siglo XV, la antara alcanza un gran desarrollo en su calidad formal y acústica¹⁵. Sin embargo, al extenderse hacia el sur se hace más escasa y se mezcla además con el piloilo o pilucahue, flauta local cuyo origen es totalmente independiente al del siku y la antara. Una vez llegadas al Valle Central durante la expansión Inca en el siglo XVI, tomaron forma de pifilcas y flautas de chinos. La llegada permanente de los sikus a la zona central fue muy posterior y sucede manteniendo la forma tradicional del instrumento, tal como se construía en el norte¹⁶. El “siku” ha sido por largo tiempo, elemento significativo de las diferentes festividades en las zonas altiplánicas peruanas y chilenas. Y las fiestas que antes tenían su propio culto, por fuerza mayor, fueron adquiriendo

¹² Figuras trazadas por la cultura nazca en el desierto ubicado en el departamento de Ica, Perú.

¹³ Idem.

¹⁴ Siglos XIII-XIV

¹⁵ PEREZ de Arce, José. “Siku”. Revista Andina. 1993, p.470

¹⁶ CHACÓN, Valencia, Américo. “JJAKTASIÑA IRAMPI ARCAMPI, la técnica dual del siku”

Centro de Investigación y Desarrollo de la música Peruana, 1982. p.10

elementos del culto católico como cruces y vírgenes, a fuerza de ello, se mantuvieron en el tiempo. Ahora estos rasgos ya son parte de la tradición.

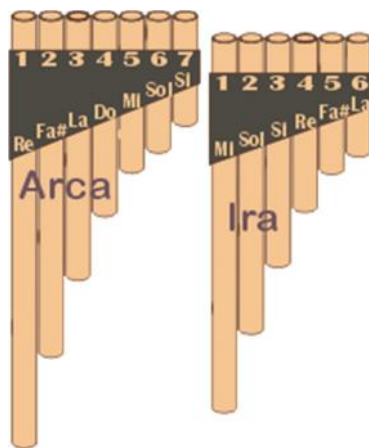
III La técnica de “Jjaktasiña Irampi Arcampi” o el dialogo entre IRA y ARCA

Fue llamada “flauta de pan” por los españoles por asemejarse físicamente a la clásica y conocida flauta del personaje mitológico griego Pan. Según la clasificación organológica hecha por Curt Sach y Erich von Hornbostel , el siku es parte de una gran familia de aerófonos, esto significa que es un instrumento en el cual el sonido se produce por la vibración del aire, es un instrumento de soplo, filo o flauta, donde la onda estacionaria de sonido se produce en el propio instrumento musical que actúa como una cavidad resonante, lo que significa que el aire en vibración es suministrado directamente en el instrumento, generalmente, de forma tubular (sin lengüeta), a través de la cual se sopla, sin canal de insuflación , lo que implica que la corriente de aire se produce con los labios y no a través de alguna boquilla o lengüeta, es longitudinal puesto que el instrumento es soplado por una abertura superior en la sección del tubo y no posee una abertura lateral para el soplo, además consta de varios tubos unidos, generalmente de distinta medida y distintas notas, para llevar a cabo el juego del intercambio sonoro en la formación de melodías. Las razones que originan la construcción de estas flautas, son así mismo diversas, entre las que se hallan motivos de origen ritual, adaptativo y musical.

La construcción de estas flautas se basa en una hilera de tubos principales de caña ordenados de manera creciente según: tamaño del tubo, notas en orden a una escala mayor incompleta, acompañados opcionalmente por una hilera de tubos secundarios en la misma cantidad que la hilera principal, según si se quiere enriquecer armónicamente el sonido emitido, pues estos tubos suelen vibrar también por simpatía, en la misma frecuencia que los tubos principales, permitiendo la resonancia, lo que le da la característica de lo que habíamos mencionado más arriba como “tubos complejos”. Estos tubos suelen estar cerrados en su extremo inferior, su diámetro y espesor es variable pero, generalmente, están en relación directa con el largo y el tamaño. Los criterios de ordenamiento se relacionan con las “tesituras”¹⁷, que otorgan características sonoras particulares a cada conjunto. Si bien las frecuencias sonoras de este instrumento

¹⁷ Aquí tesitura refiere al rango de notas o sonidos que es capaz de emitir la flauta

pueden variar, en su mayoría poseen una escala cuya distribución de intervalos corresponde a la escala natural o diatónica, esto es, con dos alteraciones o semitonos y cinco tonos; es decir, la escala de Do, que se toca de Do a Do en el piano con Mi bemol y Si bemol.



El conjunto de flautas, casi siempre va acompañado por dos o más instrumentos de percusión que van marcando el pulso o ritmo de la tierra, a veces también se acompañan de un grupo coreográfico que danza. De todas maneras los mismos sopladores constituyen en sí mismos, expresiones simultáneas de música y danza¹⁸ pues durante su ejecución, van desplazándose y formando diferentes figuras en conjunto. Es así como estas flautas sopladas en grupo, “permiten una orquestación sin necesidad de más equipamiento que la misma banda de sopladores y el juego bipolar que la flauta guarda para su completa ejecución”¹⁹. La originalidad del siku altiplánico refiere principalmente a la técnica interpretativa del dialogo musical andino o “Jaktasiña Irampi Arcampi” en quechua, cuyo significado es “producir algo nuevo, recibir y devolver entre ambas, ponerse de acuerdo el IRA y el ARCA”.

En la práctica, consiste en componer una melodía, nota(s) a nota(s), mediante un íntimo diálogo a través de la alternancia de sonidos o grupos de sonidos hecho por dos o más instrumentos que son pares complementarios “de manera que esta técnica se realiza, necesariamente, entre dos sikus que juntos constituyen al siku bipolar, dos tipos de

¹⁸ Idem., p.11

¹⁹ CHACÓN, Valencia, Américo. 1982. “El siku bipolar en el antiguo Perú”. Centro de Investigación y Desarrollo de la música Peruana.

zampoñas que se conocen con los nombres de IRA y ARCA, respectivamente, ambas juntas constituyen unidad, armonía, y son un sólo instrumento²⁰.

Para Chacón, este dialogo musical andino es un juego consistente en conformar melodías grupales y algunas frases musicales, más nunca una oración musical. Distingue que el elemento que vuelve “dialogo” a esta técnica musical, no es que sea exacto al lenguaje hablado, puesto que, dice, *el “dialogo hablado” es la conversación entre varias personas, donde según su lógica, a cada persona le corresponde hablar (mediante oraciones), mientras las demás escuchan*”, turnándose en este proceso de hablar y escuchar, para intercambiar ideas²¹. Más bien se trata de un diálogo en el cual cada siku se turna con una nota o palabra, uno tras otro rápidamente, confeccionando la frase o melodía ejecutada, como un tejido, cuyo resultado es la canción o frase que se escucha, donde algunos son Arca y otros Ira.

Para José Pérez de Arce, existe una semejanza entre otras flautas y el siku a nivel de todo un sistema musical común llamado de “armonía andina”, la cual se caracteriza por el uso de orquestas de flautas cuyos timbres disonantes, construyen acordes mediante el sistema de “diálogo musical”. Durante ciertos rituales muchas de estas orquestas tocan simultáneamente, evitando la coordinación mutua, y moviéndose constantemente, lo cual genera una polifonía extendida en el espacio y en el tiempo y en que la espacialidad (reverberación, eco, heterogeneidad y movilidad) cobra una importancia fundamental.²² Este sistema musical muestra diferencias de énfasis según la cultura específica y el instrumento de viento ejecutado; por ejemplo entre los aymaras hallamos una “tónica”²³ más arraigada, un gran control del “acorde”²⁴ y del desarrollo musical

²⁰ CHACÓN, Valencia, Américo (1982) “JJAKTASIÑA IRAMPI ARCAMPI, la técnica dual del siku”.

Centro de Investigación y Desarrollo de la música Peruana, p.12

²¹ Jacctasiña: pares complementarios entre Ira y Arca, donde se dice que Ira es el macho y Arca la hembra, lo cual está en directa relacionado con la cosmovisión andina. En: CHACÓN, Valencia, Américo. “JJAKTASIÑA IRAMPI ARCAMPI, la técnica dual del siku”. Centro de Investigación y Desarrollo de la música Peruana, 1982, p.15

²² PEREZ DE ARCE, José. “Música en la piedra: Música prehispánica y sus ecos en Chile actual”. Museo de Arte Precolombino, Santiago, 1995.

²³ La tónica hace referencia al primer grado de la escala musical, que es la nota que define la tonalidad.

²⁴ La definición de acorde aquí es la misma que en teoría musical y tiene que ver con un conjunto de tres o más notas diferentes que suenan simultáneamente y que constituyen una unidad armónica

melódico, características asociadas a una mayor organización social de la orquesta. En el Valle del Aconcagua, en cambio, el desarrollo de los aspectos tímbricos y armónicos ha alcanzado un grado superlativo y es aquí donde hallamos el mayor conocimiento relativo al tubo complejo y su aplicación musical pero más relativo a otro tipo de flautas, dada la antigüedad de su presencia en el territorio central.

En la armonía andina se dan algunas dinámicas y rasgos característicos de estas flautas colectivas, cualidades particulares del sonido que producen a raíz de su construcción organológica. Entre estos rasgos sonoros hay dos principales: *el sonido rajado* y *la disonancia*. Estos elementos son fundamentales pues permiten desarrollar las cualidades rituales de las flautas andinas incluyendo al “siku”, en tanto permiten, a partir de estos elementos, producir estados alterados de conciencia a través del sonido. Estos dos rasgos se consiguen trabajando las afinaciones, desafinaciones y resonadores presentes en la flauta compleja, de manera intencional para conseguir dichos fines, sobre todo en ocasiones rituales.

IV Opuestos complementarios en la cosmovisión andina

En el pensamiento andino se busca relacionar todos los aspectos de la vida, como parte de un mismo universo o sistema de entes inter-conectados e interdependientes. Este sistema sigue el principio de la complementariedad, donde cada fenómeno tiene como contraparte, un complemento como condición necesaria para ser “completo” y capaz de existir y actuar. Como ejemplo de ello, están la dinámica entre cielo y tierra, sol y luna, hombre y mujer, claridad y oscuridad, día y noche, bondad y maldad aspectos que coexisten para el pensamiento andino de manera inseparable²⁵. Esta cosmovisión se conjuga con la vida de las personas mediante actos ceremoniales o rituales; “el acto ceremonial es un hecho vinculante, un emergente cultural indispensable para incorporar la cosmovisión, al cuerpo social; mediante una síntesis simbólica espaciotemporal en la que tradiciones, creencias y coexistencias se autorizan por actualización, se va fortaleciendo, cuando no fundando, la base identitaria de un pueblo. Esta actualización funciona a partir de un proceso reflexivo y actuado a partir de la propia historia y el sentido de existencia de un pueblo. En esto, predomina la tradición oral como acción de

²⁵ AVELAR ARAUJO, Santos, Junior. (2009) Cosmovisión y religiosidad andina: una dinámica histórica de encuentros, desencuentros y reencuentros. Espaço Ameríndio. Porto Alegre, p.8.

relatar el sentido esencial de cada rito, desplazamiento, canto o danza, predomina el discurrir de la narración sobre el texto y el discurso mismo del ceremonial; precisamente porque dicha actualización no es asimilada ni asumida como objeto, sino como lo que propiamente es: acto. Un acto de responsabilidad social cuyo principal propósito es cooperar con el mantenimiento del “así de las cosas” en su propia dinámica natural y comunitaria”²⁶. Danzar ceremonialmente en este contexto, ha implicado la adquisición de ciertos ritmos naturales como formas de vinculación, transmitidos por generaciones. Se trata de un saber convivir armónicamente con la naturaleza, según los ritmos del canto y el habla. Tañir el siku significa soplarle a la pacha²⁷ y saltar sobre ella como señal de respeto. Es así como los ancestros que han tañido el siku, establecieron ritmos sociales entre comunidades naturales y humanas con la música.

Para el musicólogo Miguel Ángel Ibarra, la apropiación de la cultura andina por parte de algunas y algunos habitantes de la región metropolitana, es un hecho que puede ser observado y cualitativamente mejor esclarecido, realizando el ejercicio metodológico de vincular acciones y discursos en torno a la relación música-identidad, haciendo énfasis en la interacción entre distintas construcciones ideológicas partícipes en la expresión musical señalada²⁸. Incorporando las señales de Ibarra, se ha intentado a través de esta tesis, triangular todos los relatos actuales obtenidos de aquellas personas que llevan décadas de soplar siku, para dar cuenta de un relato actual de lo multicultural en la ciudad desde una práctica musical tradicional que ocurre en diálogo constante con la modernidad de la urbe santiaguina. Parafraseando a Ibarra, se intentará develar a través de los relatos recabados, una de las tantas “formas en que se produce y reproduce la dinámica de apropiaciones, cuestionamientos y re-significaciones al interior de los entramados urbanos metropolitanos”²⁹ en este caso, articulados en torno a la música complementaria-colectiva del siku en Santiago de Chile. Aquellas primeras comunidades de sikuris formadas en la urbe santiaguina, han otorgado a una actividad

²⁶ GUDEMOS, Mónica; GARCÍA M. GIL, Francisco. Espacios ceremoniales andinos: de tradiciones, creencias y coexistencias. Revista Diálogo Andino N°39. 2012, p.5

²⁷ En el quechua y en el Aymara, PACHA significa tierra, y también es la manera de nombrar espacio y tiempo.

²⁸ IBARRA RA Miguel Ángel, Ramírez. “Sobre la presencia del siku en Santiago de Chile”, Ponencia - 2° CONAINS Puno, Noviembre 2012, p.1.

²⁹ Ídem.

perteneciente al espacio ritual-musical tradicional del área cultural andina del norte de Chile, una presencia activa cultural y política, adquisición propia de su impronta característica en el contexto histórico del cual emerge y se instala, se reconoce, se re-apropia y empodera de su relevancia.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA MÚSICA ANDINA EN SANTIAGO

La Nueva Canción Chilena

En los años 50', 60' y principios de los 70' se fundan los antecedentes que culminan en la llamada "Nueva Canción Chilena", una corriente que fusionó la música folclórica nacional con elementos del folclore desarrollado en otros países de Latinoamérica, cuyas letras de denuncia social suscribían a un fuerte compromiso político. Sus impulsores se dedicaron inicialmente a viajar por Chile, para recopilar y posteriormente cultivar las tradiciones musicales rurales, más alejadas de la ciudad y la modernidad.

Entre las primeras exponentes se cuentan Violeta Parra, Margot Loyola, Gabriela Pizarro, Luis Advis y Hector Pávez, los cuales hallaron una rápida adhesión en otros artistas y cantautores posteriores como Ángel e Isabel Parra, Rolando Alarcón, Víctor Jara y Osvaldo Torres, cantautores que a su vez, aportaron a la creación de nuevas agrupaciones cuya bandera política fue la música. Inti-Illimani, Quilapayún, Santiago del Nuevo Extremo, Sol y Lluvia, Schwenke y Nilo, Patricio Manns entre otros. La música de la Nueva Canción Chilena se masificó a través de los festivales universitarios, dedicados a desarrollar este nuevo movimiento (festivales en la Universidad de Chile, Campus Oriente de la Universidad Católica y Usach organizados por la ACU, peñas en Café del Cerro, etc).

Concibiendo a su vez una nueva ética artística, elaborando simbolismos propios que fueran redefiniendo los límites y la música con identidad latinoamericana, los músicos involucrados, decidieron llevar a cabo un trabajo de investigación de lo que habían conceptualizado como música folclórica nacional e internacional, con el fin de hacer emerger aquellas tradiciones musicales excluidas por la industria discográfica. La puesta en valor del folclore fue concebida entonces como una tarea ética que los músicos de la NCCh asumieron con vigor y entusiasmo. "Sin embargo, más allá de

revindicar el folklore en tanto objeto musical o de modernizar las formas sonoras de la música chilena, como si se tratase de un camino inequívoco hacia el cosmopolitismo y el eclecticismo estético, los músicos populares se proponen como objetivo hacer del folklore un instrumento de la lucha política en Chile y el extranjero”³⁰.

La importancia que tiene el movimiento de NCCh es trascendental para la identidad social y musical de Chile. Hasta ese entonces, diversos aspectos de la cultura popular estaban invisibilizados y por tanto marginados de la oficialidad. El panorama de profunda desigualdad era evidente y acrecentaba aún más las diferencias de clase, polarizando la rabia y el descontento de los sectores populares oprimidos por la clase acomodada, los trabajadores estaban confinados a una cotidianeidad de miseria y penuria. Los sectores acomodados y dominantes de la sociedad chilena hasta la primera mitad del siglo XIX, estaban compuestos principalmente por la aristocracia terrateniente, el empresariado y el mismo estado con sus integrantes pertenecientes a la nueva burguesía, en una independencia nacional aún joven. En este contexto, las letras de protesta y denuncia complementadas con las sonoridades propias de este lado del mundo, fueron claves para provocar la catarsis e identificación de las masas oprimidas con este movimiento musical emergente. Su apogeo se dio durante el impulso de la candidatura de Salvador Allende. Luego de un fallido intento, daría paso al posterior gobierno de la Unidad Popular, representando el empoderamiento popular: “si bien los movimientos sociales y los partidos políticos utilizaron a lo largo del siglo XX la canción comprometida para movilizar y organizar a la sociedad civil detrás de un proyecto colectivo, es a partir del Primer Festival de la Nueva Canción Chilena (julio de 1969) que podemos constatar la aparición de un movimiento musical, social y culturalmente heterogéneo, el cual asumió como objetivo principal la revitalización de la canción política en Chile”³¹.

En tanto movimiento político y cultural, la NCCh vino a revolucionar por consecuencia, el escenario de estereotipos del “ser chileno” y del “ser indígena”, “con una performance verídica, sincera, auténtica, que hablaba de derechos para el trabajador y del fin de la explotación laboral. “La idea de Chile como un país culturalmente heterogéneo es reciente para nuestra conciencia de nación. Si bien la literatura

³⁰ AEDO RODRIGUEZ, Javier. (2017) El folklore como agente político: la Nueva Canción Chilena y la diplomacia musical (1970-1973). Revista Nuevo Mundo, p.2.

³¹ Ibis, 3.

costumbrista de comienzos de siglo levantó el velo que cubría a una galería de personajes desplazados por la cultura criolla y urbana dominante, fue la música popular de los años sesenta la que permitió que sus voces llegaran a nuestros oídos. Esta música, contribuyó a darle forma a un otro social chileno, favoreciendo su paulatina incorporación a la conciencia nacional”³². Y ya unas décadas antes, en 1943 se había creado el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile, el cual propició el trabajo de campo, la enseñanza, grabación, publicación y difusión de música folclórica, creando un archivo y una biblioteca especializada³³.

Con este movimiento musical, la incorporación de aquel “otro” explotado, que había sido desplazado de la cultura oficial aun cuando eran la mayoría de la población trabajadora, la mujer trabajadora, el obrero minero, el indígena peón, fueron emergiendo con fuerza a través de nuevos recursos estilísticos, resumidos en dos conceptos: por “invocación” y por “encarnación”. A través de una dimensión performativa de la música, “la invocación ritualiza la performance, transformando al músico en un oficiante que guía a la comunidad hacia un encuentro con el “otro”. Con la encarnación en cambio, el “otro” que está presente en carne y hueso frente a la audiencia (a través de la representación), logra llegar a ella y debe preservar su identidad y su propia existencia en un medio que finalmente puede serle hostil”³⁴.

Juan Pablo González menciona como ejemplo de invocación musical, la pérgola de las flores. También en literatura, la poesía de Gabriela Mistral es parte de esta corriente que hace emerger la cuestión social como un lugar al que aproximarse para comprender. Y para entender la encarnación musical, es decir, el momento en que la alteridad se expresa por su propia cuenta, sin representantes, nombra las figuras de Violeta Parra y Víctor Jara, como parte de esta tendencia. Ambos inicialmente recopiladores e invocadores, eran también sujetos de los problemas que cantaban pues provenían de la misma clase social que representaban, razón por la cual, a lo largo de sus trayectorias fueron caracterizando su música con el sentimiento y profundidad vivencial que se recuerda hasta hoy en día, “en este mismo sentido, los músicos de la NCCh desecharon la lectura histórica tradicional, donde la figura del huaso y el roto chileno se disputaban

³² GONZALEZ Juan Pablo. 81996) Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena. Instituto de Música. Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 63.

³³ Ídem.

³⁴ Ibis, pp.65-66

la hegemonía de la representación artística del folklore. Al resignificar el hecho folklórico, se incorporó una dimensión política inédita y se abrió el espacio artístico a nuevos sujetos históricos antes invisibilizados, situando a obreros, campesinos, mujeres, niños y pobladores en el centro del nuevo relato musical”³⁵.

Sin embargo, esta alteridad musical citadina descrita hasta aquí, aún no contaba con la presencia que sikuris con sikus de caña, tendrían en la música de protesta, cuya impronta comunitaria sería el eje de oposición y resistencia al contexto de descomposición social que produciría la dictadura militar en Chile.

A finales de los 60’ y durante los años 70’, producto de la movilidad laboral que atraería población de regiones hacia la capital a raíz de los procesos de industrialización chilena vividos en ese periodo³⁶, el siku llegó a la Región Metropolitana para quedarse y fundirse con el ambiente musical de la ciudad. Paralelo a esto, entrados los 70’ la NCCh apoyaría al gobierno de Salvador Allende, convirtiéndose tras el golpe de estado en referente y trinchera político-cultural contra la dictadura de Pinochet. “El triunfo de Allende situó la vía chilena al socialismo, y la idea misma de un socialismo democrático, al centro de un debate ideológico de dimensión global (en un doble eje, Este/Oeste y Norte/sur), lo que ejerció finalmente una fuerte presión sobre la totalidad de las manifestaciones artísticas, entre ellas la práctica del folklore. En este campo de disputa, los artistas de la NCCh desplegaron un trabajo diplomático de múltiples dimensiones y direcciones, donde vemos articularse trayectorias individuales, experiencias colectivas y políticas estatales, obligando a recentrar el análisis en torno a las nociones de transferencias e influencias recíprocas, alejándose de la idea de culturas

³⁵ Ibis, p.64.

³⁶ “el Estado se incorpora al proceso de desarrollo industrial a través de la creación de importantes industrias estratégicas para el desarrollo económico e industrial del país, tales como la Cia. De Acero del Pacífica (CAP), la Empresa Nacional de Electricidad (ENDESA), la Industria Azucarera Nacional (IANS), o desarrollando actividades productivas por su propia cuenta a través de instituciones públicas y semi-públicas tales como la Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos, la Sociedad Constructora de Establecimientos Hospitalarios, la Corporación de la Vivienda, y muchas otras. Igualmente el Estado fomenta, a través de la CORFO la creación de unidades productivas en el sector industrial dinámico, unidades que además de dinamizar la economía, podrían haber realizado una función de sustitución de importaciones tanto o más importantes como la realizada por el sector industrial tradicional”. Más info: VARAS, Augusto. (1995) El desarrollo industrial de Chile en la Integración Subregional Andina. Notas para un análisis del proceso. FLACSO Chile, p.6-7.

dominantes o de aculturación en el sentido único. Durante la Unidad Popular se esbozó una vocación internacional que exhortaba a los integrantes de la NCCh a partir al encuentro de otros músicos extranjeros, promoviendo así la creación de una red político-musical que logró extenderse más allá del territorio nacional”³⁷. Los músicos que partieron al exilio y aquellos que permanecieron en el país, confluyeron en la búsqueda por preservar la libertad, mediante la autogestión comunitaria, gestionando diversas actividades culturales en poblaciones y universidades dentro y fuera de Chile.

Prohibición del siku

Una de las pruebas más concretas de la importancia que tuvo el siku junto a otros instrumentos autóctonos durante la dictadura militar, fue la ley impulsada por Pinochet que prohibió los instrumentos musicales andinos. Hay diversos testimonios que dan cuenta de aquel decreto, del cual no se han podido encontrar rastros. El siku pasó a ser parte de la clandestinidad, y su sonido, compartido en cassettes y encuentros secretos que ocurrían antes del toque de queda o “de toque a toque”, lo cual iría dotando de mística, nostalgia y fortaleza a su sonido; “la política cultural del gobierno de Chile, de 1975 declara que el arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas, al tiempo que se propone definir el "deber ser" nacional, confiriendo a la cultura la misión de crear "anticuerpos" contra el marxismo para "extirpar de raíz y para siempre los focos de infección que se desarrollaron y puedan desarrollarse sobre el cuerpo moral de nuestra patria”³⁸.

Como señala Laura Jordán, en la esfera musical se ha sostenido profusamente la idea que el Gobierno militar emprendió una serie de acciones con el fin de impedir la creación, circulación y ejecución de ciertas músicas, ya sea mediante la prohibición o la desincentivación de su ejercicio, “así lo proponen numerosos músicos y profesionales vinculados a la difusión y producción musical. Lo mismo se expone en una buena parte de los escritos historiográficos abocados a la música de la época. Entre las

³⁷ IBARRA RAMÍREZ, Miguel Ángel. (2012) La presencia del siku en Santiago de Chile.

Presentado por el autor en CONAINS, Puno, Noviembre, p.21

³⁸ Ibis, p.22.

transformaciones "legales", probablemente la más conocida sea la presunta prohibición de la música andina”³⁹.

La autora cita dos libros relevantes para testimoniar este momento. Uno de ellos es “El canto nuevo de Chile: un legado musical”⁴⁰ y “En busca de la música chilena”⁴¹. En el primer caso, Díaz explica que “una de las expresiones de la persecución de los músicos de la NCCh fue la dictación de bandos que impusieron la censura y que incitaron a la prohibición de la utilización de instrumentos andinos como quenas y zamponas ya que ellos serían considerados elementos subversivos”. En el segundo, el autor sostiene que: “desaparecieron totalmente de la programación radial, por indicación de la Dirección Nacional de Comunicación Social, todas las canciones y melodías de carácter nortino, toda pieza musical que incluyera quenas, charangos y bombo”⁴². La dificultad de este acontecimiento radica justamente en la falta de fuentes para dar cuenta de la proscripción de instrumentos andinos, sin embargo señala la autora, “un sinnúmero de disposiciones legales afectaron más o menos tangencialmente el quehacer musical, ya sea por sus implicaciones sobre las libertades de las personas que la cultivaban o por las transformaciones directas sobre el medio de producción y difusión musical”⁴³.

En segundo lugar, que “la dificultad de hallar una norma escrita referente a la "música andina" no refuta la existencia de tal proscripción, sino que resalta dos situaciones: por un lado, que la ejecución de tal proscripción se fundó sobre el ejercicio clandestino de la represión, valiéndose del miedo, y que la "obscuridad" documental coincide con el comportamiento poco coherente que caracteriza el terrorismo de Estado (...) Por otro lado, la carencia de un documento oficial convierte una búsqueda "sin resultados" en la exaltación de una cara más relevante del asunto, cual es la experiencia real de la prohibición. No habiendo "respaldo", los relatos sobre la condición de la música y los "instrumentos andinos" abarcan una infinidad de contornos, de modos peculiares y múltiples, en que la vivencia de tal proscripción se cristalizó. (...) Hasta el momento, la

³⁹ JORDÁN, Laura. (2009) Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. Pontificia Universidad Católica de Chile, p.6

⁴⁰ Escrito por Patricia Díaz Inostroza

⁴¹ Escrito por José Miguel Varas

⁴² Ibis, p.8

⁴³ JORDÁN, Laura. (2009) Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. Pontificia Universidad Católica de Chile, p.7

fuelle más reveladora sigue siendo la carta en la que Héctor Pavez Casanova le relata a Rene Largo Farías la reunión a la que algunos destacados folcloristas asistieron, citados por Rubén Nouzeilles, ejecutivo del sello Odeón, con el fin de informarse acerca del futuro laboral que les deparaba y sobre el estado de los colegas detenidos”⁴⁴.

En el Edificio Diego Portales- cuenta la autora- a fines de 1973, el coronel Pedro Ewing les habría comunicado que serían vigiladas sus actividades y canciones, "que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social"⁴⁵. Sin embargo, durante aquella misma ocasión, se alabó el trabajo del Conjunto Cuncumén, lo que fue entendido por Pavez "como una invitación directa a colaborar con ellos, pues me dijeron que también podía yo con mucha propiedad difundir el folklore chilote"- cita la autora en su artículo: "Héctor Pavez Pizarro, relata que los militares le solicitaron agrupar a todos los folcloristas, previsiblemente con el fin de perseguirlos. Se juntó con la gente y les dijo que desaparecieran. Él partió al exilio, como muchos, y otros quedaron en la clandestinidad, como su madre". Sin embargo no toda la música denominada "folclórica" fue objeto de hostigamiento. La noción de "música andina" fue reducida, como nunca antes, a una significación activista. No sólo en su identificación con la izquierda desde la oficialidad, sino que como parte de los modos de resistir que fueron encontrando lugar desde la clandestinidad política. Es así como la sonoridad de la flauta andina, entre otros instrumentos, se volvió disidente y revolucionaria en sí misma, siendo la censura de su timbre una forma de fortalecer la necesidad de conservar su existencia con el fin de que no muriera, aun cuando esto implicaba un peligro concreto: hacer también desaparecer a sus exponentes. Es así como "quena, charango, bombo y zampona revisten para aquel momento un significado peculiar, mientras sus vínculos con la Nueva Canción Chilena (NCCh) son acentuados"⁴⁶.

Cuantiosas colecciones de discos quemados, numerosas listas negras elaboradas e instaladas en radio, televisión y espectáculos en vivo con nombres de personas identificadas con ideología de izquierda, persecución y la censura en diversos espacios laborales, circuitos de difusión musical y repertorios. Y también, las universidades

⁴⁴ Ibis, 9.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Ibis, p.11

sufrieron una fuerte reestructuración, prohibiendo la organización interna, se veta a profesores y prohíben carreras como “Instructor en Folclore”, tensionando aún más la relación con la música andina. Justamente es a través de esta tesis, que se intenta retomar el hilo de la madeja, contar desde cerca, el proceso mediante el cual, hoy existen sikuris pasaron ese periodo y vivieron para contarlo. Y aún siguen soplando.

CAPÍTULO 2

PANORAMA CONCEPTUAL

Estado del arte

En la actualidad, son variadas las fuentes que encuentran en un enfoque social de la música, la posibilidad de entender un tipo de acción comunicativa que permita comprender el comportamiento de la humanidad en sociedad. Principalmente, fue la musicología en un comienzo, quien se hizo cargo de estas perspectivas, sin embargo esta disciplina adolecía de un problema y es que solo estudiaba música “occidental” por su complejidad académica, dejando fuera toda la producción musical popular, por la simplicidad de sus formas, marginando el contenido social de la misma: “el axioma de muchas investigaciones ha sido que cuando el sonido no es complejo en los aspectos materiales de su organización acústica, puede asumirse que su significado social será esencialmente superficial. Desde este punto de vista, el significado musical se coloca esencialmente “en las notas”, y no “en el mundo”. La organización melódica, métrica y tímbrica de los sonidos es tomada como indicador de la significación social del acto musical (...) quedando relegadas como “otras” músicas, cuya supuesta función de entretener debía cumplir con criterios estilísticos de virtuosismo técnico, ya sea solista o en conjuntos, como rasgo musical que alinea el “genio musical” de las poblaciones

exóticas con el europeo, y la fascinación con complejidades rítmicas y métricas desconocidas en las tradiciones occidentales (marca incontestable de “otredad)”⁴⁷.

Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando la musicología comparada fue rebautizada por el músico Jaap Kunst en 1959 como etnomusicología para ampliarla al estudio de músicas “no occidentales”, recién allí se reorientó la disciplina al no considerar la música exclusivamente como un fenómeno artístico y científico. Fueron integrados dentro de sus procedimientos metodológicos, el estudio del rol de la música en cada sociedad donde era estudiada y los efectos en la interacción de cada música o forma musical con el contexto histórico y social de su época para cada caso, intentando develar la cultura que hablaba tras la música oída y ejecutada, destacando con éxito, sus cualidades como objeto de investigación social, orientando la disciplina hacia una forma de antropología de la música. Aun así, siendo que los investigadores eran occidentales, esta disciplina siguió perteneciendo a un circuito lejano en tanto externo, a la comunidad estudiada, puesto que la mirada del investigador tal como se le ha criticado a la antropología desde sus inicios como disciplina, provenía desde fuera de las sociedades estudiadas, por lo tanto, el punto de vista era también discutible en cuanto a la pertinencia o no de sus procedimientos y resultados⁴⁸.

El estudio del rol de la música en una sociedad y de su interacción con el contexto cultural, histórico y social, como momentos constitutivos de la disciplina, fue la tendencia que dominó la orientación de la etnomusicología durante tres décadas. En Europa, uno de sus representantes más destacados fue John Blacking, quien escribió en 1973, *¿Qué tan musical es el hombre?*, para analizar, a partir de un estudio sobre la música de los Venda, el vínculo directo y simultáneo, entre pensamiento y acción en el plano de la música, a lo largo de la historia: para el estudio de la música, dice, hay que abordar todos sus elementos como un conjunto que nos habla de un “*lenguaje social*” que se expresa de tal manera dentro de la sociedad en la que se desarrolla, que puede interrogarla en su sentido más certero, apuntando a las estructuras más profundas de la misma. Por ello, una de las preocupaciones centrales del autor en sus investigaciones sociales de la música, fue hacer conciencia de la relación complementaria entre el

⁴⁷ FELD, Steven. (1991) El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli. Las culturas musicales:

lecturas de etnomusicología / coord. Por Francisco Cruces Villalobos, p.333

⁴⁸ NETTL, Bruno. (1974) Teoría y métodos en Etnomusicología. New York, The Free Press of Glencoe, p.306.

estudio de las técnicas performativas y de ejecución de la música o la técnica, y el estudio de la cultura de la cual proviene aquella forma musical⁴⁹, apuntando a develar los significados de la música como sonido humanamente organizado; “para poder averiguar qué es la música y qué tan musical es el hombre, necesitamos preguntarnos quién escucha, quién toca y quien canta en una sociedad dada, y preguntarnos por qué, ¿qué caso tiene para el humano crear o utilizar sonidos nuevos sólo para sí mismo? Dentro de una cultura determinada ¿tienen algún significado los sonidos nuevos, por ejemplo, en términos de grupos nuevos y cambio social?, ¿para qué cantar y bailar?, ¿de qué sirve mejorar la técnica musical si el objeto final de una presentación musical es compartir una experiencia social?”⁵⁰. En el caso de los Venda, Blacking atribuyó la dependencia de su producción sonora, a la continuidad de los grupos sociales que la ejecutan y, en segundo lugar, a la forma en que los miembros de esos grupos se relacionaban entre sí, pues identificó que “los venda aprenden a entender los sonidos de la música como entienden el lenguaje. Pueden identificar no menos de 16 estilos distintos, con diferentes ritmos y combinaciones de cantantes e instrumentos; y dentro de estos estilos hay subdivisiones de estilo, al igual que diferentes canciones dentro de cada división”⁵¹.

Otros aportes desde estudios antropológicos, es la investigación de Steven Feld sobre “El sonido como sistema simbólico: el tambor Kaluli”. A partir de este trabajo, el autor se pregunta “¿cómo es que los sonidos comunican y encarnan tan activamente, hondos sentimientos?”. Y continúa: “esta pregunta debería hallarse en el corazón de todo interés etnográfico, humanístico o científico-social por la música. No obstante, solo desde hace poco la etnomusicología ha comenzado a desentrañar cuestiones relativas al signo musical, a las relaciones entre forma simbólica y significado social y a la ejecución (performance) de los sonidos en tanto que acción comunicativa”⁵². Su estudio está centrado en un particular aspecto empático del sonido, a través de la “invención, ejecución y comprensión del toque de tambor entre los kaluli de Papúa-Nueva Guinea”.

⁴⁹ BLACKING, John. ¿Qué tan musical es el hombre?. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Distrito Federal, México. 2003, p.149

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Ídem.

⁵² FELD, Steven. (1991) El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli. Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología / coord. Por Francisco Cruces Villalobos, pp.79-99

La tesis consiste en demostrar como el sonido comunica en cuanto patrón acústico, pero también, cómo comunica en espacios concretos de la vida social de los Kaluli, concentrando en cada forma musical, categorías particulares de sentimiento y acción.

Con ello, consigue dar cuenta de dos maneras de estudiar el sonido: la primera, como condiciones físicas o materiales de producción del sonido pero también y con especial énfasis, “como condiciones sociales e históricas de su invocación y su interpretación”, lo que el autor denomina como “la intersección del análisis acústico y el cultural”.

En una línea similar, los abundantes estudios organológicos de la música andina, llevados a cabo por José Pérez de Arce y Francisca Gili desde la arqueología, han sido fundamentales también, para recabar nuevos antecedentes materiales e interpretaciones teórico-metodológicas. Dando cuenta del tipo de flauta y técnica de ejecución e interpretación, han incorporado la problematización sobre los conceptos de *diseño sonoro* e *instrumento musical* a la hora de abordar los usos sociales de las flautas andinas.

Ramón Pelinski por otro lado, analiza relaciones entre música y sociedad de origen y llegada, centrando sus estudios en el tango como diáspora musical en países como Japón. Señala que la mayoría de las tradiciones musicales del mundo no poseen una teoría musical explícita, o, si existe una conceptualización autóctona del fenómeno sonoro, ésta se sitúa a menudo “en un registro metafórico”⁵³. A diferencia de la musicología u otras ciencias sociales que disponen de un conocimiento de la teoría subyacente como también de una idea más o menos precisa de los postulados que fundan su disciplina, el etnomusicólogo no dispone de un metalenguaje común para mantener un intercambio teórico con la cultura.⁵⁴

Lo musical como manifestación de la cultura es tratado por Josep Martí para quien una música posee relevancia social en un grupo cuando esta desempeña determinadas funciones en concordancia con el significado y los usos que el grupo le ha otorgado. Por ello, el conocimiento de las implicaciones funcionales de la práctica colectiva de una

⁵³ PELINSKI, Ramón. (2000) Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango. Ediciones Akal, p.127.

⁵⁴ Ibis, pp.128-129.

determinada música, resulta imprescindible para comprender su relevancia social⁵⁵, también como factor crucial en la construcción de identidades culturales. Para Martí, la etnomusicología es una disciplina con potencialidad multidisciplinaria y flexibilidad metodológica, en tanto aborda su objeto de estudio desde una doble aproximación dialéctica: como estudio de la música “en la cultura” y “como cultura”⁵⁶, lo que genera especial afinidad con otras ciencias sociales.

Para Cámara de Landa, el propósito de los etnomusicólogos ha sido el de visualizar objetos y procesos musicales y aproximarlos a los principios y modalidades expresivas documentadas⁵⁷ que den cuenta de su significado en lo social. Así, distintos espacios de convivencia intercultural entran en el campo de la observación y “el abanico de variables y procesos considerados se enriquece: urbanización, interacción entre fuerzas transformadoras y reacciones conservadoras, occidentalización y modernización, creación y asignación de emblemas, sincretismos e hibridaciones⁵⁸”.

Para el caso específico de los estudios en música, territorio e identidad andina, Tomás Turino en sus investigaciones consiguió integrar los mundos rural-andinos, los procesos de andinización en Lima y los encuentros/desencuentros entre distintas expectativas e imaginarios de los migrantes andinos en la capital, sus descendientes y parte de sus familias que quedaron en la localidad de origen⁵⁹.

En Chile, el profesor de música e investigador Carlos Retamal, analizó la música andina en Santiago buscando una identidad indígena, para la cual categorizó la práctica de la misma a partir de la interacción dinámica de tres dimensiones: Espacio Cultural, Agrupación Cultural, Músicas, donde da cuenta de funciones, usos, significados⁶⁰. En

⁵⁵ MARTÍ, Josep. (1995) Etnomusicología, folclore y relevancia social. Revista Transcultural de Música, pp.16-17.

⁵⁶ MARTÍ, Josep. (2003) Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales. Revista Transcultural de Música, pp.31-32.

⁵⁷ CÁMARA DE LANDA, Enrique. (2010) El papel de la Etnomusicología en el análisis de la Música como Mediadora Intercultural. Universidad de Valladolid. España, p.77.

⁵⁸ Idem, p.79

⁵⁹ Ibis, p.90.

⁶⁰ RETAMAL DÁVILA, Carlos. (2010) Música andina en Santiago de Chile: espacio de diversidad de confluencias estético-musicales e ideológicas para la construcción de una identidad Indígena en Santiago de Chile. Coloquio Internacional de Montevideo, p.45.

esta misma línea Miguel Ángel Ibarra Ramírez⁶¹ con sus investigaciones, aborda la forma que ha tomado la música andina, en el contexto moderno actual de la región. Entrega conceptos introductorios en torno a la práctica de tradición andina en Bolivia y Chile, y analiza sus transformaciones en aspectos funcionales, organológicos, sonoros y de repertorio.

Por otro lado, el musicólogo Juan Pablo González plantea que, siendo la educación musical lo que genera una extraordinaria capacidad de autorreflexión en América Latina, consideró menester centrar su labor en propiciar organizaciones, congresos, talleres y publicaciones en torno a la transmisión de la identidad latinoamericana a partir de su diversa música popular, puesto que la presencia de la música popular en el medio ambiente y práctica del educando, repercute directamente en la forma en que la educación musical se está pensando a sí misma⁶².

La profesora guía de esta tesis, Marisol Facuse, investiga los límites de la cultura donde lo moderno y lo tradicional se imbrican. A partir de la producción cultural, grupos focales y entrevistas, accede a la figura de cultores, poetas y músicos, analizando imaginarios sociales en los cuales la resistencia de una cultura pervive, se adapta y genera mestizajes, hibridaciones y sincretismos con otras formas ajenas. También ha investigado sobre audiencias y mediadores en cuanto al rol que juega la recepción del arte. Actualmente, se encuentra terminando un proyecto sobre músicas migrantes, y coordina el Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales en la Universidad de Chile.

⁶¹ Músico, docente e investigador. Integrante y dirección musical del TALLER SIKURI UAHC. Estudios de Licenciatura y Pedagogía en Educación Musical (UMCE) y Musicología (Universidad de Chile). Académico de la UAHC (Pedagogía en Educación Musical) y Centro Educacional La Pintana. Colaborador del Centro de Investigación EDUCATIVA, Archivo Etnográfico Audiovisual (U. de Chile, Antropología) y ETNOMEDIA. Sus textos fundamentales son: "Lakitas: continuidad y transformaciones de una práctica musical tradicional andina en el contexto Chileno" y "Zampoña, lakita y sikuri en Santiago de Chile: trenzados y contrapuntos en la construcción de sonoridades andinas en y desde el espacio urbano metropolitano".

⁶² GONZÁLEZ. Juan Pablo. (2007) Aportes de la Musicología a la enseñanza de la Música Popular. I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular, Villa María, Córdoba. República Argentina, p.16.

Desde otra arista, con la pregunta ¿Fin del territorio?⁶³, Gilberto Giménez problematiza desde dentro de Latinoamérica, la relación entre procesos de globalización e identidades colectivas, descartando la idea de una identidad global. “Así como no hay una cultura global, sino sólo una cultura globalizada en el sentido de la interconexión cada vez mayor entre todas las culturas en virtud de las tecnologías de comunicación, tampoco puede haber una identidad global, porque no existe una cultura homogénea que pueda sustentarla, ni símbolos comunes que sirvan para expresarla, ni memoria colectiva que pueda nutrirla a la misma escala. No obstante, puede afirmarse que la globalización ha afectado en algunos casos la representación de la identidad nacional, deslizando un contenido neoliberal en la comunidad imaginada”⁶⁴. Propone el concepto de “región socio-cultural” como dispositivo de soporte para la memoria colectiva y como espacio de inscripción del pasado del grupo⁶⁵ que preserve los contenidos locales compartidos.

Con enfoques desde el cuerpo y la emoción, hay diversos estudios como disciplinas que van desde la danza hasta las ciencias sociales. Destaco la línea investigativa desarrollada por la profesora María Emilia Tijoux sobre el disciplinamiento corporal como forma de control y dominación en la sociedad a lo largo de la historia. Trabajando en historias de vida, relatos grupales y expresión artística, a partir de un dispositivo teórico-metodológico construido a partir de autores como Goffman, Bourdieu y Foucault, aborda temáticas de migración, racismo y marginalidad que ocurren al interior de la ciudad, a partir de comportamientos sutiles de distribución de roles y capitales, discriminación de género y violencia sexual en las escuelas, entre otras formas de disciplinamiento institucional que se naturalizan y generan obediencia y control. La profesora Tijoux es además, coordinadora del Núcleo Sociología del Cuerpo y las Emociones en la Universidad de Chile.

Las investigadoras argentinas Silvia Citro⁶⁶ y Patricia Aschieri⁶⁷, también han desarrollado publicaciones relacionadas con el cuerpo y la sociedad, pero desde un

⁶³ GIMENEZ. Gilberto. (1999) Territorio, cultura e identidades. La región sociocultural. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, p.1.

⁶⁴ Ídem.

⁶⁵ GIMENEZ. Gilberto. (1999) Territorio, cultura e identidades. La región sociocultural. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Época II, p.41.

⁶⁶ Dra. en Antropología (Universidad de Buenos Aires, 2003) con formación en danza (danza contemporánea, danza-teatro, expresión corporal, butoh) y música. Investigadora del Consejo Nacional de

enfoque performático del movimiento, hacia una antropología de los cuerpos. Ambas han venido desarrollando actividades de investigación práctica y teórica en diferentes comunidades. Citro ha trabajado la idea de “descolonización del cuerpo” a partir del desarrollo de conceptos como “embodiment” y “encarnación”, abordajes que pretenden revalorizar el rol de las corporalidades y los modos de saber-hacer provenientes de las tradiciones amerindias, afroamericanas, mestizo populares y de las artes de la performance contemporánea. Con ello, sus investigaciones exploran principalmente, la multiculturalismo presente en los testimonios vivos de danzas originarias del Chaco argentino, tobas y mocovíes. Arschieri por su parte, se ha especializado en las áreas de antropología del movimiento, del cuerpo y la performance y en las perspectivas interculturales sobre danza y teatro. También en perspectivas teórico-metodológicas que incluyan la dimensión corporal del/a investigador/a como parte de los procesos de producción de conocimiento. Ambas integran el equipo de investigación de Antropología del Cuerpo y la Performance, formado por Citro en 2004.

Investigaciones Científicas y Técnicas y Profesora Asociada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en las carreras de Artes y Antropología. Desde 1998 se desempeña como docente e investigadora en la UBA

⁶⁷ Doctora en Antropología por la Universidad de Buenos Aires. Tiene formación artística en teatro y distintas técnicas corporales. Desde 1994 es performer, profesora y coreógrafa en Danza Butoh

Capítulo 3

Marco Conceptual

I. Marco Teórico

Cuerpo, música y emoción constituyendo un espacio intersubjetivo

Como premisa, el primer territorio de la percepción, es el cuerpo. A partir de este lugar, un individuo puede extrapolar su experiencia a la comprensión del mundo. Thomas Csordas se refiere a ello en lo que denomina la constitución de una “*fenomenología cultural*”, a partir de la noción unitaria de sujeto en Merleau-Ponty⁶⁸ y un análisis de las representaciones culturales⁶⁹, abriendo camino para estudiar dialécticamente el ámbito de la experiencia subjetiva con la estructura de significantes sociales, resultando en la constitución de un espacio *intersubjetivo* que permite la comunicación. En este mundo compartido donde ocurre la comunicación, Csordas considera al cuerpo como totalidad indiscutible de asimilación reflexiva y experiencial, en tanto es eje central que media entre el sujeto y *su* mundo de todos los días: “aprende” movimientos, intencionalidad,

⁶⁸ El autor parte de una afirmación que ya asumimos: “el mundo está siempre ya ahí”, antes incluso de reflexionar acerca de la veracidad de esto; es una premisa que explica que podamos relacionarnos en la existencia. Se trata de un retorno a “la esencia del mundo” como un “volver a las cosas mismas”. Esto es: “*volver a las cosas antes de su representación; en donde “soy yo quien hago ser para mí”*”. Así, el núcleo de esta teoría prioriza la agencia humana y piensa al sujeto como hacedor del mundo y de sí mismo, consciente de esta situación a través de sus vivencias experimentadas, ya que la relación práctica con el mundo no se da en términos de “yo pienso” sino en términos de “yo puedo”. En palabras del autor, “*el mundo no es lo que se piensa, sino lo que se vive; se está abierto al mundo, se comunica indisputablemente con él, pero no se lo posee, porque es inagotable. La unidad del mundo antes de ser puesta por el conocimiento y en un acto de identificación, es vivida como ya hecha o ya ahí*”. En: MERLEAU-PONTY, Maurice. (1945) *Fenomenología de la Percepción*. Traducción por Ediciones Península, p.7

⁶⁹ DUCCINI, Luciana. (2008) *Corpo/significado/cura*. Thomas Csorda. Porto Alegre: Editora UFRGS, Universidade Federal da Bahía – Brasil, p.151.

ritmos, así como las representaciones y emociones que devienen “corporizadas”⁷⁰. El “sujeto unitario” de Merleau-Ponty, aprende un movimiento cuando el cuerpo lo ha comprendido, esto es cuando lo incorpora a su “mundo”, entonces el acto mismo del movimiento implica un apuntar al mundo a través del cuerpo, un ir hacia las cosas, por tanto para entender lo que percibe, es necesario dejarlo responder a la solicitud que se ejerce sobre él en la experiencia, sin que medie ninguna representación⁷¹. Esta idea permite comprender que estas representaciones son un episodio posterior a la experiencia total, y que primero, actúa el instinto. El objetivo es hacer dialogar *representación* y *experiencia*, devolviendo a la *representación* su posibilidad de ser texto directo de la experiencia y a la vez, revelando la inmediatez corporizada de la *experiencia*. Para hacer esta relación más explícita, Csordas expone dos conceptos claves:

1) *Modos somáticos de atención*, definido como formas de atención del cuerpo que son elaboradas culturalmente y desde el propio cuerpo, acerca de todo lo que está alrededor, incluyendo la presencia corporizada de otros. Es decir, una forma de acción al percibir, un estar atentos corporalmente, que tiene sus raíces en la cultura compartida. Es la unión de modalidades sensoriales que definen un modo de percepción y atención intersubjetiva de lo que pasa en el individuo y a los otros⁷².

2) *Imágenes o metáforas corporizadas*⁷³ entendida a partir de una “constitución intersensorial” en tanto la imagen no es referida en términos mental-visual-representacional, sino como algo que puede ocurrir en todas las otras modalidades de los sentidos, porque para Csordas, el proceso imaginario es concreto y surge de una profunda y vívida unión de propiedades sensoriales, surgidas de la experiencia. Esta constitución intersensorial que forma las imágenes corporizadas, es decir, la síntesis que hace el cuerpo de la experiencia a través de todos los sentidos perceptivos que posee, se

⁷⁰ CSORDAS, Thomas. (1991) *Embodiment and Cultural Phenomenology*. New York-London, p.71.

⁷¹ CABROLIÉ VARGAS, Magaly. La intersubjetividad como sintonía en las relaciones sociales. Redescubriendo a Alfred Schütz. Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 9, N° 27. 2010, p.151.

⁷² DUCCINI, Luciana. (2008) *Corpo/significado/cura* en Thomas Csordas. Porto Alegre: Editora UFRGS, Universidade Federal da Bahia – Brasil, p.151

⁷³ GRECO, Mauro. (2011) *Pensamientos encarna-dos y emociones corporizadas: impresiones sobre una entrevista cualitativa en profundidad a dos vecinos de un ex centro clandestino*”. Seminario: Alquimias etnográficas: subjetividad y sensibilidad teórica, p.28.

da a través de la *imaginación*. Entonces, lo que el análisis de las *imágenes o metáforas corporizadas* revela es la constitución imaginaria de la intersubjetividad y también el carácter transitivo de estas imágenes entre los sujetos, lo cual ocurre a través de la *mimesis*⁷⁴, en un proceso relacional, sinestésico y mutable.

La naturaleza de estas *imágenes corporizadas* propone un despliegue en el cual el acto perceptivo y la organización sensorial son “enfáticamente culturales, puesto que la organización sensorial está favorecida por una socialización en común, en la cual la mimesis juega un rol muy importante como educador”⁷⁵. Aquellos que pertenecen a un mismo grupo social por ejemplo, tienden a compartir ciertas “imágenes corporizadas” porque las han adquirido en ese proceso de aprendizaje “mimético”; es decir, se comparte “la imagen” porque se ha producido una identificación de la persona con ciertos procesos ocurridos a nivel relacional. Se trata de imágenes corporizadas, en la medida en que se “sienten” en el cuerpo y son propiciadas por el contexto social en el que han sido clarificadas. Por ello, la etapa de la infancia es muy importante, y así también todas las instancias que propician o han coartado el descubrimiento de la corporalidad. Una vez que estas imágenes han sido inscriptas en el proceso de socialización, seguirán vigentes en tanto sean re-actualizadas en una performance significativa para el grupo, lo que implica una escenificación del cuerpo en el espacio social con algún fin social o entendimiento compartido⁷⁶.

Sintonización del tiempo interior/exterior a través de la música en el espacio intersubjetivo

La música puede favorecer la constitución de espacios de intersubjetividad comunicativa, ya sea a través de la escucha, como de la ejecución musical conjunta. Para ello, la premisa básica, es considerar que hay un mundo de la vida que es cotidiano, al cual podemos acceder a través de un mundo intersubjetivo. Esto implica,

⁷⁴ ARMELLA, Julieta; DAFUNCHIO, Sofía. (2015) Los cuerpos en la cultura, la cultura en los cuerpos. Sobre las (nuevas) formas de habitar la escuela, p.36.

⁷⁵ DUCCINI, Luciana. (2008). Corpo/significado/cura en Thomas Csordas. Porto Alegre: Editora UFRGS, Universidade Federal da Bahia – Brasil, p.154

⁷⁶ Ibis, p.151

por un lado, que este mundo no es mío privado sino común a todos nosotros; y por el otro, que en él existen semejantes con quienes me vinculan muchas relaciones sociales⁷⁷. Solo partiendo por esta premisa, Schütz plantea que es posible reconocer el mundo de la vida cotidiana, esto es, a través del conocimiento del mundo social como lugar de la intersubjetividad, puesto que son los significados compartidos intersubjetivamente los que definen el tipo de relación que establecemos con los otros en un espacio y en un tiempo, al que llamamos mundo de la vida.

El autor propone una interpretación del acto musical como relación social, para acercarse a la comprensión del proceso intersubjetivo de experimentar la música, abordándolo como un contexto de producción provisto de múltiples sentidos que pueden ser comunicados: “al parecer, toda comunicación posible presupone una relación de mutua sintonización entre el emisor y el receptor de la comunicación. Esta relación se establece por el recíproco compartir el flujo de experiencias del otro en el tiempo interior, el hecho de vivir juntos un presente vívido, y la experiencia de esto como un nosotros. Sólo dentro de esta experiencia el comportamiento del otro adquiere sentido para el copartícipe sintonizado con él, es decir que el cuerpo del otro y sus movimientos pueden ser y son interpretados como un campo de expresión de hechos que ocurren dentro de sí, en su vida interior⁷⁸.”

Para Schütz *la sintonización* como proceso de comunicación intersubjetiva es posible en la medida en que los actores, interlocutores, o ejecutantes musicales, comparten no sólo los signos o el lenguaje, sino la vivencia de diferentes dimensiones de tiempo simultáneamente. “La sincronización del tiempo interior y el tiempo exterior se produce en una relación cara a cara que tiene el carácter de una comunidad de espacio, entendido o extrapolado durante la ejecución musical conjunta como un hecho que tiene lugar en el tiempo exterior. Esta dimensión es lo que unifica los flujos de tiempo interior y garantiza su sincronización en un presente vívido⁷⁹”. La importancia de esta sintonía temporal constituyente de un espacio intersubjetivo, es para Schütz el reconocimiento de la humanidad del otro, permite comprender la existencia de diferentes formas de experiencia, las que se expresan en un mismo mundo de la vida cotidiana. Schütz llama

⁷⁷ CABROLIÉ VARGAS, Magaly. (2010) La intersubjetividad como sintonía en las relaciones sociales. Redescubriendo a Alfred Schütz. Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 9, N° 27, p.206

⁷⁸ Ibis, p.320

⁷⁹ Ibis. p.316

a este proceso “*pluridimensionalidad del tiempo vivido simultáneamente por un hombre y su semejante*”⁸⁰.

Con ello, el mundo de la vida entendido como intersubjetivo, es a la vez el mundo de la cultura, en la medida que contiene innumerables significaciones que nos proveen de un marco de sentido para nuestras acciones. Entonces, nuestro mundo cotidiano es desde el comienzo un mundo intersubjetivo de cultura. “Es intersubjetivo porque vivimos en él como hombres entre otros hombres, ligados a ellos por influencias y trabajos comunes, comprendiendo a otros y siendo un objeto de comprensión para otros. Es un mundo de cultura porque desde el comienzo, el mundo de la vida es un universo de significación para nosotros, es decir, una estructura de sentido que debemos interpretar, y de interrelaciones de sentido que instituímos sólo mediante nuestra acción en este mundo de la vida. Es también un mundo de cultura porque somos siempre conscientes de su historicidad, que encontramos en la tradición y los hábitos, y que es posible de ser examinada porque lo “ya dado” se refiere a la propia actividad o a la actividad de otros, de la cual es el sedimento. Toda reflexión halla su evidencia sólo en el proceso de recurrir a su experiencia originariamente fundadora dentro del mundo de la vida, y queda como interminable tarea del pensamiento hacer inteligible la constitución intencional de la subjetividad contribuyente con referencia a esta, su base de sentido”⁸¹.

Cultura Afectiva en la interacción social

Desde otro ángulo, Humberto Maturana aporta a revalorizar el sustrato afectivo en la experiencia del sujeto y el reconocimiento del otro en este espacio intersubjetivo, planteando el amor como base fundamental de la convivencia humana, para la coordinación de acciones a partir de la comunicación y la aceptación de un otro como legítimo otro en la convivencia.

El autor plantea que hay un estrecho vínculo entre lenguaje y cuerpo, estipulando al respecto los siguientes principios: a) Que todas las dimensiones del espacio o dominio relacional del organismo se experimentan según el modo de vivir del organismo. Así,

⁸⁰ SHUTZ, Alfred. “La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones sociales”, p.167-168

⁸¹ Idem., pp.137-138

nosotros, los seres que vivimos en el conversar, vivimos todas las dimensiones de nuestro espacio relacional en y como conversaciones. b) Que todas las formas de vivir las distintas dimensiones del espacio relacional de un organismo se estabilizan y conservan o cambian según el modo de vivir del organismo. Así, en nuestro caso, las distintas conversaciones que constituyen nuestras distintas formas de vivir nuestro espacio relacional se estabilizan como formas culturales según la dinámica conservadora de conversaciones entre las comunidades a las que pertenecemos, y cambian según la dinámica de cambio cultural de las mismas. c) Que todas las formas de vivir las distintas dimensiones del espacio relacional del organismo afectan todo el vivir de éste, aunque lo hagan de distinta manera, porque constitutivamente se entrecruzan en la modulación de la estructura del organismo y su sistema nervioso.

La distinción está sólo en el espacio relacional del organismo según cómo participa en el fluir del operar del observador en el lenguaje. Esto implica que distintas culturas como distintas redes de conversaciones, constituyen distintos modos de estar en el vivir como distintos dominios psíquicos, mentales o espirituales. Y esto es para Maturana, lo que se connota al hablar de la conciencia colectiva de un pueblo, o de arquetipos como entidades psíquicas que tienen que ver con la historia de lo humano o de una cultura. Se trata de formas de emocionar y actuar que adquirimos de manera implícita no dirigida, simplemente al crecer como miembros de una cultura. Es debido al carácter relacional de los entes y procesos psíquicos que nuestro vivir humano y fisiológico se entrelaza en una continua modulación recíproca, y nuestra corporalidad fluye por cauces que se configuran con su participación.

La socioantropología del cuerpo de David Le Bretón por su parte, aborda la necesidad de vincular el cuerpo y las emociones con la investigación social. Puesto que las emociones tienen una base social⁸², es a partir de estas que constituimos relacionales sociales en un mundo compartido. Para referirse a esta idea, utiliza los conceptos de: Cultura afectiva y Simbólica social⁸³.

⁸² “Los sentimientos que expresamos, la manera en que repercuten y se expresan físicamente en nosotros, están arraigados en normas colectivas implícitas. No son espontáneos, sino que están organizados ritualmente y significan para los demás. Se inscriben en la cara, el cuerpo, los gestos”. En: LE BRETON, David. La sociología del cuerpo. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires. 2000, p.54

⁸³ LE BRETON, David. (1999). Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, p.142

La “*Cultura afectiva*” es definida como formas de expresar y de nombrar los sentimientos compartidos, variando de una sociedad a otra y destituyendo la idea de universalidad en las emociones. Por ello, este concepto abre las puertas al universo de emociones que participan de un sistema de sentidos y valores más estructurado, y que como tal, son propios de un conjunto social determinado⁸⁴. Una vez que son expresados por los individuos, estos sentimientos y emociones pasan a ser parte del repertorio común de experiencias vinculadas al grupo social al cual pertenecen. En base a esto, el autor afirma que las emociones pueden actuar como modos de integración en una comunidad en tanto son maneras de comunicar y de permanecer juntos; “cada estado afectivo se inserta en un conjunto de significaciones y valores del que depende y del que no se lo puede separar sin desgarrar su trama. Una “*cultura afectiva*” forma un tejido apretado en que cada emoción se pone en perspectiva dentro de un conjunto indisociable”⁸⁵. La “*cultura afectiva*” es el repertorio de sentidos y valores que portan las emociones, es lo que hace inteligible un sentimiento. En la medida en que se comparte la manera de sentir, se puede dar sentidos a la individualidad en la vida social, otorgando esquemas de experiencia y acción que orientarán la conducta de los individuos, “actuando como una especie de arcilla social”⁸⁶.

Para Le Bretón, el cuerpo juega un rol de agenciamiento de este sustrato emotivo compartido, vinculando a unos y otros dentro de una misma comunidad social a partir de “relaciones que pueden o no, ser significativas, y que se reflejan unas a otras a través de un juego infinito de espejos (...) La experiencia individual contiene en estado latente a su sociedad y un conocimiento afectivo difuso circula dentro de las relaciones sociales, para enseñar a los actores según su sensibilidad personal, las circunstancias en que una emoción es sentida, percibida y expresada por el individuo, siendo o haciéndose parte del repertorio cultural del grupo. Las emociones son modos de afiliación a una comunidad social, una forma de reconocerse y de poder comunicar juntos, bajo un fondo emocional próximo”⁸⁷.

⁸⁴ En este caso para efectos de esta investigación, la comunidad de sikuris en la Región Metropolitana

⁸⁵ LE BRETON, David. (1999). Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, p.142

⁸⁶ Ibis, 143

⁸⁷ FERNÁNDEZ, Macarena. Cultura afectiva y emotividad: las emociones en la vida social. Universidad Nacional de General Sarmiento, IDES. Argentina. 2010, pp.84-86

Le Bretón describe la interacción como una danza que actúa en forma de homeostasis, manteniendo el universo de sentidos que alberga y asegura la interdependencia entre los actores⁸⁸. En el intercambio relacional, los códigos comunes que se construyen dan sentidos y hacen posible la interacción⁸⁹: “la escena de la interacción dibuja una figuración simbólica de los cuerpos en el espacio. El flujo verbal reflejado en *el diálogo*, responde a reglas pero no compete una intencionalidad directa; la palabra formula de entrada el pensamiento del individuo y del mismo modo sus movimientos caen por su propio peso. La interacción esboza así en el espacio una armonía simbólica que mezcla de manera significativa los gestos, las posturas, los desplazamientos de unos y otros”⁹⁰.

Mientras las sociedades construyen sentidos en base a códigos, rituales y variados lenguajes en lo que Le Bretón denomina “simbólica social”, van ahogando la angustia por lo desconocido y/o el sinsentido a través de explicar lo inesperado. En el colectivo humano van apareciendo nuevos sentidos sobre la realidad. Sin embargo, no hay *una realidad*, sino que hay *interpretaciones*: la *cultura* es la expansión de *símbolos* o herramientas para interpretar lo acontecido y relacionarse. Por lo tanto, el ser humano no existe sin la educación y conocimiento de esta *cultura afectiva*, que modela su relación con el mundo y los otros, y su acceso al lenguaje, da forma simultáneamente a las puestas en juego más íntimas de su cuerpo⁹¹.

“Las emociones se separan con dificultad de la trama entrelazada de sentidos y valores en que se insertan: comprender una actitud afectiva implica desenrollar en su totalidad, el hilo del orden moral de lo colectivo, identificando la manera en que el sujeto la vive en cada situación”⁹². La afectividad está constantemente impregnando la relación del individuo con el mundo, no como una mediación entre uno y otro sino como parte del orden simbólico y moral que permite la construcción de lo “real” compartido. Y la

⁸⁸ LE BRETON, David. Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones, Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 1999, p.145

⁸⁹ LE BRETON, David. Por una antropología de las emociones. Universidad Marc Bloch de Strasbourg, Francia. 2012, p.9.

⁹⁰ LE BRETON, David. Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 1999, p.99

⁹¹ Idem.

⁹² Idem, p.94

simbólica corporal es una memoria que se alimenta constantemente del comportamiento y las palabras de los otros. “En el origen de toda existencia humana, el otro es la condición del sentido y el fundador de la alteridad y del vínculo social. Por tanto, un mundo sin otros, es un mundo sin vínculos, condenado a la dispersión y a la soledad”⁹³. Se plantea entonces que la *afectividad* se convierte en una contestación, en la *resonancia íntima* de las relaciones sociales. Se trata de una *tonalidad afectiva* que percibe, y se modifica constantemente cada vez que la relación con el mundo se transforma.

Técnicas Corporales y Eficacia Ritual

Cuando Marcel Mauss publica “Técnicas y movimientos corporales” en 1934, su objetivo era construir una metodología socioantropológica que permitiera estudiar a la sociedad humana a partir de un procedimiento comparativo específico que relevara la naturaleza del gesto y el movimiento para acceder desde allí, a consideraciones más abstractas. A partir de una descripción exhaustiva, quiso expresar la forma en que los seres humanos de cada sociedad estudiada, han hecho uso de su cuerpo tradicionalmente. El parentesco de su labor con la ciencia, consistió en sistematizar y dar sentido a una serie de fenómenos que se repetían en diferentes grupos humanos. Cada uno de estos fenómenos y su reiteración, fueron generando un conocimiento que Mauss definió como “lo corporal”. En base a esto, hizo una definición de “*técnica*”, transmitida y perfeccionada funcionalmente a través de la “repetición ritual”⁹⁴.

Tanto la técnica como todas las demás actitudes corporales cotidianas, tienen una forma en cada sociedad, atribuido a la tradición. A su vez, la efectividad de la repetición ritual puede depender del movimiento corporal como de la transmisión oral, según la constitución de ciertas prácticas relativas al poder mágico o no, que generan una creencia en torno a los resultados que esta práctica produce en beneficio de aquella sociedad que la desarrolla. Es la creencia en el ritual mismo⁹⁵: “denomino técnica al

⁹³ MAUSS, Marcel.. Sociología y Antropología, sexta parte: Técnicas y movimientos corporales.

Editorial Tecnos. 1936, p.338

⁹⁴LE BRETON, David. La sociología del cuerpo. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires. 2000, p.p.55-56

⁹⁵ Ibis, p.57.

acto eficaz tradicional (este acto no se diferencia del acto mágico, del religioso o del simbólico). Es necesario que sea tradicional y sea eficaz. No hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición. El cuerpo es el primer instrumento del ser humano y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del ser humano es su cuerpo”⁹⁶. Su planteamiento afirma que una vez comprendida la inscripción de un acto corporal, podemos indagar en su origen.

Eficacia ritual: la música en la performance

Aquellas técnicas corporales que permanecen, son aquellas que se convierten en dignas de imitación por el prestigio asociado a esta misma y a quienes las cultivan con éxito. Ello para Mauss, está condicionado por tres elementos indisolublemente mezclados: la psiquis, la biología y el fundamento social o sociológico, que dice relación con la educación y su correlato en la adaptación de un cuerpo a una determinada definición de las experiencias posteriores que ha tenido o que tiene ese sujeto en tanto cuerpo, integrando el concepto de “consciencia” a las decisiones individuales que toma y a su consideración de lo colectivo”⁹⁷. Como complemento, también Silvia Citro en sus estudios performáticos, poner atención a la interrelación entre tonicidades musculares y emociones, como forma en que se incorporan patrones de comportamiento durante la socialización primaria⁹⁸ que promueven la sobrevivencia de ciertas prácticas por sobre otras. “El rol de la música incorporada en el ritual es llevarnos al terreno de lo extracotidiano. Si cada lenguaje estético es una presencia afectante, una presentación directa de la dimensión plenamente sensitiva de la experiencia, en la experiencia de corporizar la música, esta va tomando forma en el cuerpo y con ello, se va transformando en nuevos gestos y movimientos que trascienden los de nuestra cotidianidad. Con la música, la dimensión sensitiva parece intensificarse, y aún más cuando nos situamos en un contexto ritual festivo, en donde las distancias entre actor y espectador se reducen o anulan y en donde la inmersión en la performance ya no es sólo

⁹⁶ Ibis, p.341-342.

⁹⁷ Ibis, p.356.

⁹⁸ CITRO, Silvia. (2011) La eficacia ritual de las performances en y desde los cuerpos. Universidad de Buenos Aires, Argentina, p.5

a través de la percepción de los cuerpos de los otros sino del propio movimiento corporal, ya sea ejecutando un instrumento musical, cantando o danzando”⁹⁹.

Por ello, clasifica la eficacia ritual de ciertas performances, articulándolas según lo que producen fundamentalmente en y desde los cuerpos. Destaca para ello, tres facetas de la experiencia intersubjetiva vivida por los performers que serían comunes a los procesos de construcción de la eficacia ritual: 1) La especial capacidad de las músicas y danzas para generar intensidades sensoriales y emotivas que operan como poderosos sentidos icónicos e indexicales entre los performers, 2) La superposición y replicación colectiva de estos lenguajes estéticos en la performance ritual, promoviendo experiencias de fusión perceptiva y mimesis que re-intensifican las sensaciones y emociones vividas, siendo objetivadas como creencias, 3) El cómo estas experiencias, al asociarse al placer, mediante un efecto neuroquímico de liberación de endorfinas y dopaminas, y además al reiterarse a lo largo del tiempo, operan como una peculiar “docilidad” en los performers, que permite legitimar las creencias, normas y valores que el ritual promueve¹⁰⁰. Lo que provoca la performance entonces es una adhesión que se ejerce por la apertura de la propia corporalidad, de su sensibilidad, a los estímulos de la misma. Cuando se produce la fusión perceptiva, significa que se corporiza. Citro llama a este proceso como “inscripciones sensorio-emotivas”, definidas como un tipo de huella creada por el ritual y que se sitúa en un plano pre-reflexivo¹⁰¹.

Diseño sonoro y organológico del instrumento musical y del cuerpo musical: resonancia y efectos rituales

Tomando las consideraciones de Gili y Pérez de Arce, hay que analizar los instrumentos musicales que son parte del ritual pues estos implican un diseño sonoro y elaboración organológica de lo sensible, que aportan a la generación de efectos o estados psicofísicos especiales. Para el caso del siku, este diseño implica tanto la elección de

⁹⁹ CITRO, Silvia. (2009) *Cuerpos significantes: Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Biblos, pp.32-33

¹⁰⁰ CITRO, Silvia. 2011. “La eficacia ritual de las performances en y desde los cuerpos”. Universidad de Buenos Aires, Argentina, pp.9-11

¹⁰¹ CITRO, Silvia. 2009. *Cuerpos significantes: Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Biblos, p.42

materiales, técnicas de construcción y aspectos estructurales tales como las “técnicas de tañido” o sople que se denomina “diseño inorgánico”, quedando fuera de esta definición el rango de los diseños naturales como otra categoría correspondiente a elementos tales como “el uso de la voz, o el sonido producido por el picoteo en el árbol del pájaro carpintero”¹⁰², es decir, aquello que no ha sido elaborado de manera intencional. Sin embargo, en un contexto total, ambos podrían estar vinculados a un “diseño sonoro total”, en tanto se complementan puesto que el diseño sonoro inorgánico se nutre del diseño natural¹⁰³.

Identificando la “Herida colonial”: memoria oral de “Lo Chixi”

El concepto de “*herida colonial*” trabajado por Silvia Rivera Cusicanqui¹⁰⁴, apela al trasfondo escondido de un cuerpo con cicatrices, muchos cuerpos adoloridos, heridos, donde permanece latente la idea de re-descolonización de todo lo que nunca pudo liberarse tras la conquista española y su imposición cultural hecha carne. Esta situación, tanto en el contexto boliviano donde escribe Silvia, como para los pueblos latinoamericanos que comparten dicha historia, se presenta invisible por ser heredado y naturalizado hace siglos. Reconocer la herida colonial es dar un paso al lugar de la identidad, y se traduce en formular preguntas sobre ¿quiénes somos?, en plena modernidad.

Es en este “palimpsesto”, donde se haya la existencia de un territorio que no integra lo contradictorio y al cual se suman renovados enclaves de poder económico que dominan o son agenciados a través del sujeto colectivo para negarle su propia libertad, la pelea termina siendo entre quienes imponen relaciones asimétricas con su entorno: “La tendencia es pensar que la colonización sólo afecta a los indígenas. Cuando en realidad, los más afectados son los mestizos, hasta el colonizador tiene que descolonizarse porque

¹⁰² PEREZ de Arce, José. GILI, Francisca. (2013) Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. Revista Musical Chilena, p.14.

¹⁰³ Ibis, p.16

¹⁰⁴ RIVERA CUSICANQUI, Silvia. (2010) Chixinaka; Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Tinta Limón Ediciones, pp.55-56

está en una relación de poder ‘ilegítima, espuria y violenta’¹⁰⁵. Su teoría del colonialismo interno permite dar cuenta de un espacio multitemporal en el contexto historiográfico de nuestras sociedades, donde el *palimpsesto* se lee “en las capas superpuestas de una ciudad, en las memorias colectivas, en las lenguas y en los trajines comerciales que aún se resisten al olvido”¹⁰⁶.

Este espacio multitemporal se entiende a través de horizontes temporales distintos y simultáneos, relacionados de diversa manera, los cuales pueden ser considerados como “ciclos históricos de memoria colectiva de diversa profundidad y duración que interactúan en la superficie del tiempo presente articulándose a partir de contradicciones no coetáneas que perviven y reelaboran las estructuras de dominación. Se constituyen como momentos de gran densidad histórica, una constelación saturada de tensiones, que se condensa o cristaliza en memorias de diferentes profundidades. Estos horizontes históricos llegan a tener, en la contemporaneidad, dos estratos de referencia complementarios, dialécticos y por momentos, antagónicos”¹⁰⁷. Los entrecruzamientos, intercepciones y disrupciones que constituyen la dinámica de las memorias históricas, Silvia Rivera los denomina “contradicciones no-coetáneas”¹⁰⁸.

El entrecruzamiento se produce a partir de la aproximación desde la memoria oral, para experimentar una visión del tiempo multitemporal: “El mundo indígena no concibe a la historia linealmente, y el pasado-futuro están contenidos en el presente: la regresión o la progresión, la repetición o la superación del pasado están en juego en cada coyuntura”¹⁰⁹. En este sentido, es parte de los países pertenecientes a la región latinoamericana, convivir con una modernidad en la cual coexisten diversos momentos o tiempos históricos, anclados en la memoria.

¹⁰⁵ ACCOSSATTO, Romina. Colonialismo interno y memoria colectiva. Aportes de Silvia Rivera Cusicanqui al estudio de los movimientos sociales y las identificaciones políticas”. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Mendoza, Argentina. 2016, p. 170.

¹⁰⁶ GAGO, Verónica. (2017) Silvia Rivera Cusicanqui: Contra el colonialismo interno. Artículo, Revista Desde Abajo.

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ ACCOSSATTO, Romina. (2017) Colonialismo interno y memoria colectiva Aportes de Silvia Rivera Cusicanqui al estudio de los movimientos sociales y las identificaciones políticas. Revista Economía y Sociedad, Tomo 36, pp.170.

¹⁰⁹ RIVERA CUSICANQUI, Silvia. (2010) Ch’ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Tinta limón Ediciones, p.55

En esta punto, la autora ya no habla de identidades, sino más bien de “identificaciones” con el mundo indígena, señalando que “para radicalizar la alteridad, hay que profundizar y radicalizar la diferencia: *en, con y contra* lxs subalternxs”¹¹⁰. El efecto es esta ya mencionada condición de “palimpsesto”.

La pista con que trabaja para identificar prácticas descolonizadoras es “*lo ch’ixi*”: una versión de la noción de “*lo abigarrado*” que conceptualizara el sociólogo René Zavaleta Mercado, con quien Silvia Rivera mantuvo un intenso intercambio político e intelectual. “Creo que es una palabra-talismán que tiene su aura en ciertos estados de disponibilidad colectiva para hacer polisémicas las palabras. Existe un mundo ch’ixi; es decir, algo que es y que no es a la vez, un gris heterogéneo, una mezcla abigarrada entre el blanco y negro, contrarios entre sí y a la vez complementarios. (...) Hemos decidido mezclarnos más, tomar esta ciudad y llenarla de estas mixturas de sentimientos ajenos y transformadores, con ayuda de las expresiones culturales en las cuales nos encontramos y reconocemos. Esos son nuestros gritos de guerra, hechos de miles de voces, en nuestra música, nuestros colores, en nuestras letras, en los cuentos transmitidos de generación en generación, nuestra forma de vida y subsistencia. Nuestra resistencia. Se trata de apostar por la fortaleza de la debilidad, por la sabiduría popular presente en pequeños actos que son potenciales grietas en las relaciones de fuerza”¹¹¹. El aporte de una perspectiva histórica, en este caso, reside en la recuperación de horizontes que se encuentran en capas subterráneas de las formaciones sociales y tiene la potencialidad de brindar elementos para el debate en plena multiculturalidad latinoamericana..

II. Marco Metodológico

Enfoque cualitativo

En base a las características descritas hasta aquí, lo más apropiado fue seguir un paradigma metodológico cualitativo. Este enfoque propone una investigación que busca generar “datos descriptivos”, específicamente las propias palabras de las personas,

¹¹⁰ Ibis, p.168.

¹¹¹ RIVERA, Cusicanqui, Silvia. (2010) Ch’ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Tinta limón Ediciones, p.35.

habladas o escritas, y la conducta observable¹¹². Esta perspectiva metodológica más cercana a la fenomenología, intenta aproximarse a los “fenómenos sociales” desde la experiencia del actor, a través de su propia subjetividad y construcción del mundo. Destaca principalmente el carácter inductivo de este enfoque, ya que los conceptos e intelecciones se desarrollan partiendo de los datos y no contrastando estos con modelos teóricos preconcebidos. Además, se considera a los sujetos estudiados como totalidades, es decir, de manera holística y no dividiéndolos en variables parciales; por último, comprende a las personas dentro del marco de significación en que se ubican, a través de la identificación con sus vivencias cotidianas”¹¹³. La metodología cualitativa permite dotar de valor a la narración entregada por cada participante y simbolizar las representaciones sociales desplegadas de manera honesta, a través del discurso.

Aun cuando se propone una suspensión de las creencias subjetivas del investigador, para propender a resultados más bien objetivos que permitan reflexionar en torno al objeto de estudio, en tanto se trata de “tener una actitud que considere valiosas todas las perspectivas, absteniéndose de realizar juicios de valor o sustentados en sus criterios morales, en la medida que su objetivo central es comprender detalladamente las visiones de los sujetos investigados y no evaluar sus prácticas”, paradójicamente los análisis desde esta óptica, no están exentos de subjetividad, consecuencia natural de la mirada activa del investigador como sujeto productor de sentido, apelando a su condición de miembro del mundo social que desea estudiar. Es necesario entonces, que el investigador o investigadora, maneje aquellos códigos simbólicos necesarios para descifrar los significados tanto de acciones como de discursos que los sujetos estudiados realizan y construyen en su contexto. Quien posee una biografía y una sensibilidad, no será ajena al apasionamiento con lo que investiga y este factor también es subjetivo. Lejos de ser un problema, la subjetividad desde esta perspectiva, alimenta poderosamente a la ciencia y a cualquier disciplina. Se trata de trabajar la subjetividad no como una manipulación desconsiderada de la realidad, sino como un “abrazar” la capacidad que tenemos de emocionarnos en el convivir, alimentar la capacidad de “escuchar” a quien ofrece generosamente su invaluable historia y “reconstruir” un pensamiento historizado y lleno de sentidos.

¹¹² TAYLOR S, J.R BODGAN. (1987) Introducción a los métodos cualitativos. Editorial Paidós, p.20.

¹¹³ Ibis, p.16.

Aquí se hace necesario retomar a Rivera Cusicanqui, para quien la vida y la investigación van por una misma senda. En este caso, escribir consistente en develar la voz propia del texto, el cual cobra vida al contar una experiencia real, vivenciada, desde la verdad de la aquella historia: “contar la propia vida a una compañera de celda en una noche de insomnio es co-investigar, es ser ya parte de la artesanía de la historia real. Se trata entonces de escribir como un gesto de cuidado y de fidelidad con ustedes mismas, como un ejercicio de libertad. El rol de la investigación social aquí busca como la vida, tratar de caminar-conocer-crear, lo que en Aymara se conceptualiza en la palabra “Suma Qamaña”. Cuando escriban, respiren profundo. Escribir es una artesanía, es un gesto de trabajadora. Y cuando lean lo que escribieron, vuelvan a respirar hasta sentir que hay un ritmo. Los textos tienen que aprender a bailar”¹¹⁴. Se trata de investigar empáticamente, mirando con todo el cuerpo, la realidad estudiada.

Y con los verbos “*curiosear, averiguar, comunicar*”, enhebró su propuesta teórico metodológica, basada en los gestos. Primero, la *curiosidad*, que proviene de ejercitar una mirada periférica: la del vagabundeo, “la poética figura del “*flaneur*” o *paseante*, que evocaba Benjamin, como una capacidad de conectar elementos heteróclitos gracias al modo mismo de discurrir, transitar, vagar. La mirada periférica incorpora una percepción corporal, metaforiza la investigación exploratoria, envuelve un estado de alerta. Se hace en movimiento y guarda cierta familiaridad con lo que se ha llamado la atención creativa”¹¹⁵. *Averiguar*, como segundo paso, es seguir una pista de lo que se ha descubierto para finalmente enfocar la mirada. Y para eso, como insiste Silvia, lo primero es aclarar “el por qué motivacional entre uno mismo y aquello que se investiga”. Lo dice para subrayar una tarea irremplazable: descubrir “la conexión metafórica entre temas de investigación y experiencia vivida (...) porque sólo escudriñando ese compromiso vital con los temas, es posible aventurar verdaderas hipótesis, enraizar la teoría, al punto de volverla guiños internos de la propia escritura”¹¹⁶.

Esta perspectiva invita a enraizar teoría para sacar la voz y comunicar, combinando lenguajes. En el arte de escribir, de filmar, o de encontrar formatos distintos, al modo

¹¹⁴ RIVERA CUSICANQUI, Silvia. (2012) *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*”, Tinta Limón Ediciones. Retazos, pp.54-55.

¹¹⁵ RIVERA, Silvia, Cusicanqui. (2015) *Contra el colonialismo Interno*. Revista Anfibia.

¹¹⁶ Idem.

casi del collage, se puede intentar representar la complejidad. Con ello, la epistemología deviene en una ética donde se plantea el énfasis en la escucha. El habla se hace luego de prestar atención con el cuerpo, escuchar como un modo de mirar, de comprender.

Criterios para la elaboración de la muestra

Se trata de una investigación de corte exploratorio. Por ello, la recopilación de información es diversa aun cuando mantiene ciertos criterios comunes, con el fin de hacer emerger de las trayectorias, las experiencias sentidas de cada agrupación con relación a su práctica musical, que considere aspectos técnicos, del contexto social, cultural y político del territorio, en el cual se formaron tales agrupaciones, y por supuesto, indagar en las motivaciones y sentidos vigentes. A partir de ello, los criterios fueron los siguientes:

- a1) Criterio de contenido: Que las personas entrevistadas provengan de una comunidad organizada específicamente en torno a la misma práctica musical, en este caso, el tañido del siku bipolar.
- a2) Criterio de reproducción autónoma: Que las personas entrevistadas sean parte de una comunidad musical autónoma en la transferencia de conocimientos sobre la práctica musical y obtención de recursos para su existencia como tal, es decir, que no dependan de instituciones formales.
- a2) Criterio de trayectoria: Que las personas entrevistadas, sean parte de una comunidad de sikuri con más de 20 años de existencia, lo que implica una trayectoria permanente y estable.
- a3) Criterio de permanencia: Que las personas entrevistadas sean parte de una comunidad musical que haya desarrollado la mayor parte o toda su trayectoria en un mismo territorio, para el caso de esta investigación, en la Región Metropolitana.

Elementos constituyentes de la muestra

La primera etapa de selección se realizó en el marco del Encuentro de Sikuris 2015 en Cerro Blanco¹¹⁷, donde fueron abordados gran parte de las personas entrevistadas para elaborar la muestra, algunos pertenecientes a comparsas formadas en Santiago pero oriundos del norte. La segunda etapa se realizó durante el 2017, con personas fundadoras o pertenecientes a una comunidad de música andina, nacida en Santiago. Específicamente, quienes componen esta muestra son:

- 1) Grupo de discusión con sikuris de la comparsa “Real Juventud” oriundos de Arica y una parte radicada en Santiago hace más de 12 años.
- 2) Entrevista en profundidad a Marcos Vega, cultor y formador de muchas agrupaciones de música andina en Serena, actual caporal de comparsa “Real Juventud” de Santiago.
- 3) Entrevista en profundidad a dos integrantes de Manka Saya: a) “Tyco” Ramirez oriundo del norte pero radicado en Santiago hace más de 30 años, quien fuera de los primeros integrantes de la comparsa Arak Pacha y posteriormente cofundador de Manka Saya, b) Víctor Lino, oriundo de Santiago y caporal de Manka Saya hace más de 10 años.
- 4) a) Grupo de discusión con sikuris de la comparsa TUN, oriundos de Santiago, con más de 30 años de formación, b) Entrevista en profundidad con dos integrantes de la comparsa TUN, oriundas de Santiago, primeras integrantes mujeres y co-fundadoras de la agrupación, quienes pidieron reserva con sus nombres por lo que se usaron seudónimos.

Posteriormente, con el fin de incorporar mi propia experiencia perceptiva como herramienta intuitiva de investigación, decidí participar en tres instancias formativas:

- 1) Asistí como observadora participante, en la ceremonia del Inti Raymi en Quinta Normal, este último evento gestionado por Conacin, misma institución a cargo de organizar el “Encuentro de Sikuris” en Cerro Blanco, durante junio del 2017.

¹¹⁷ Encuentro que se realiza todos los años en Cerro Blanco, desde el 2009, con sikuris de todo Chile

- 2) Asistí como observadora participante, al carnaval de San Antonio de Padua en Barrio Matta Sur, durante octubre del 2017¹¹⁸.
- 3) Participé activamente en el “Taller práctico de flautas precolombinas” impartido por el colectivo Pichimuchina en el Museo Precolombino, durante mayo del 2017.
- 4) Participé en el Workshop: “El cuerpo musical”, impartido por el etnomúsico de teatro y luthier Jean-Jacques Lemetre. Este taller se realizó durante 3 días en la ciudad de Valparaíso, durante junio del 2017.
- 5) Asistí al recorrido conversado junto al Colectivo Quillahuaira y comparsa Manka Saya, guiado y organizado por el arqueoastrónomo Patricio Bustamante, quien nos llevó a caminar por las rutas y vestigios arqueológicos de la antigua ciudad Inca que yace bajo el centro cívico de Santiago, durante octubre del 2016. La actividad fue titulada “Santiago Indígena” y quedó registrada en audios transcritos y clasificados en Tablas de Análisis anexadas.

Técnica de Producción de Información

En cuanto la producción de información, triangulé grupos de discusión con entrevistas en profundidad, observación participante y actividades en las cuales participé, además de los antecedentes recabados y presentados al inicio de la Tesis, para contextualizar el objeto de estudio. Por otro lado, participar de instancias formativas en el tema y las observaciones participantes, generaron la intuición de comprender corporalmente, las temáticas investigadas.

En este caso, se utilizó el Grupo de Discusión con grupos ya constituidos de antes, es decir, pertenecientes a una misma comparsa, en tanto “en los grupos ya constituidos, lo

¹¹⁸ “El Carnaval Histórico de San Antonio de Padua se celebra en el corazón del Barrio Matta Sur desde 1992. Sus orígenes se remontan, por un lado, a la iniciativa de un grupo de actores de la compañía de teatro La Empresa, quienes con el objetivo de recuperar los espacios públicos y lograr que la gente del barrio saliera de sus casas luego del trauma de la dictadura a inicios de la “democracia” se asociaron con la Parroquia San Antonio de Padua, quién prestó apoyo a la iniciativa con el objetivo de rendir tributo al santo patrono de esta antigua Iglesia Católica ubicada en la calle Carmen con Maule”. Más información: <http://www.santiagocultura.cl/2017/10/06/carnaval-san-antonio-de-padua-celebra-sus-25-anos/>

característico es la existencia de un fondo de escucha dado por sabido o “predicho”, o supuesto como lo “común”¹¹⁹. De tal modo que la conversación habla sobre aquello que los une como grupo moral, pero no lo dice, sino que lo da por escuchado. Un grupo ya constituido no habla de lo que los constituye como grupo, sino que desde aquello, donde la reproducción de los imaginarios con que los sujetos se representan a sí mismos y sus mundos, como comunidades, van emergiendo. No se optó por el Grupo Focal en tanto no había una pauta muy delimitada y se aspiraba a la libre intervención de los participantes, hasta agotar un tema someramente planteado. Además, no se quería captar la experiencia solo desde una construcción individual de la misma, para ello estaban las entrevistas, sino que “intentar reconstruir el imaginario y la intersubjetividad grupal”¹²⁰, “aproximarse a aquellos sentidos comunes, o esquemas de percepción y representación, que comparten los y las integrantes de un grupo social determinado en relación a ciertos temas específicos”¹²¹. El grupo de discusión se plantea como objetivo explícito la producción colectiva de un discurso propio del grupo mediante la conversación. Por ello, lo que interesa es potenciar la dimensión grupal de la técnica, propiciando interacciones fluidas entre los participantes y una dinámica grupal lo más intensa posible, para la producción del discurso por el grupo. “En la dinámica que se produce, se estructura el habla del investigador con un grupo y su conversación; esto hace que “el discurso producido tenga la forma de una conversación entre los participantes, que se articula con una segunda conversación, a saber: aquella que se establece entre el grupo y el investigador, en una doble direccionalidad que interpela el propio discurso del grupo, así como los puntos de vista y las preguntas de la propia investigadora, lo cual permite un nivel de flexibilidad en la estructura de la técnica”¹²².

Luego, la entrevista en profundidad puede definirse como una forma de “poner en relación de comunicación directa cara a cara a un investigador/entrevistador y a un individuo entrevistado, con el cual se establece una relación peculiar de conocimiento

¹¹⁹ CANALES CERÓN, Manuel. Metodologías de Investigación Social. (2006) Introducción a los oficios. LOM Ediciones, p.269.

¹²⁰ Ibis, p.279.

¹²¹ ANDRÉU, J. (2001) Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada. Centro de Estudios Andaluces, pp.23-24.

¹²² CANALES CERÓN, Manuel. Metodologías de Investigación Social. (2006) Introducción a los oficios. LOM Ediciones, p.270.

que es dialógica, espontánea, concentrada y de intensidad variable. El investigador/entrevistador establece una interacción peculiar que se anima por un juego de lenguaje de preguntas abiertas y relativamente libres por medio de las cuales se orienta el proceso de obtención de la información expresada en las respuestas verbales y no verbales del individuo entrevistado”¹²³. Mediante este formato, se buscó acceder a los elementos más gestuales-expresivos junto con al relato personal de la persona entrevistada, a la par que se producía la interacción conversacional. Esto, dado que la entrevista en profundidad opera como una técnica de producción de información de doble tipo: información verbal oral (las palabras, significados y sentidos de los sujetos implicados en la entrevista) e información de tipo gestual y corporal (las expresiones de los ojos, el rostro, la postura corporal, etc.), “que son leídas o interpretadas durante la interacción cara a cara y que, por lo general, resultan claves para el logro de un mayor o menor acceso a la información y “riqueza” del sujeto investigado, ya que condicionan la interacción y el grado de profundidad durante la situación de la entrevista (una entrevista puede fracasar o dar grandes logros, dependiendo de un investigador atento a toda la información que le da su entrevistado”¹²⁴. En este caso, se trató de entrevistas semi-estructuradas. Dada las características del tema abordado, la pertinencia de complementar técnicas, entrega posibilidades más concretas de aprovechar cada instancia para acceder a esquemas de interpretación más íntimos y profundados. Por último, el complemento de la observación participante y la formación práctica sobre el tema, es propiciar la generación de puntos de vista novedosos para el enfoque investigativo, y entregar luces de conceptos que podrían emerger desde otras experiencias, a raíz de una conversación empática.

¹²³ CANALES CERÓN, Manuel. (2006) Metodologías de Investigación Social. Introducción a los oficios. LOM Ediciones, p.219.

¹²⁴ CANALES CERÓN, Manuel. (2006) Metodologías de Investigación Social. Introducción a los oficios. LOM Ediciones, p.228.

Proceso de Análisis

La estrategia utilizada para analizar la información cualitativa recabada fue el Análisis de Contenido Cualitativo (ACC) o técnica de interpretación de textos que se constituye como un “conjunto de técnicas de análisis de las comunicaciones tendentes a obtener indicadores (cuantitativos o cualitativos) por procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción del contenido de los mensajes permitiendo la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de producción/recepción en tanto contexto social, de estos mensajes”¹²⁵. Esto permite relacionar los relatos entre si y/o hacer relaciones al interior de cada narrativa, con lo cual recabar contenido posible de ser complementado con otras técnicas.

Los pasos que seguí fueron: realizar un ACC para establecer las unidades de análisis, las cuales se estructuraron como:

1. Unidades de muestreo o fragmentos del universo observado que fueron analizados: esto es, transcripciones de las conversaciones incluidas en los siete grupos de discusión realizados.
 2. Unidad de registro: o segmento específico de la totalidad del relato recopilado, estos son párrafos y diálogos extraídos de los grupos de discusión en relación a las conversaciones desarrolladas.
 3. Unidad de contexto: en tanto, definición de los grupos de discusión y entrevistados particulares, en los que se inserta cada párrafo o dialogo analizado. En este caso, se incluyen también la observación participante de las conmemoraciones y actividades realizadas por organizaciones y grupos institucionalizados que trabajan en función recuperar elementos materiales de la identidad andina en Santiago. Permiten comprender el sentido social o contexto de un material recabado que fue igualmente incluido en la Unidad de Registro.
- d) Codificación: Procedimiento mediante el cual se plasma concretamente el contenido analizable, esto es, edición de material audiovisual y análisis fotográfico de la observación participante, transcripción de audios con relatos y entrevistas, etc.

¹²⁵ ANDRÉU, J. (2001). “Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada”. Centro de Estudios Andaluces, pp.23-24

e) Categorización: consistió en la generación de un esquema organizado en una Tabla de Dimensiones y Subdimensiones derivadas de los objetivos específicos, que permitieran desplegar para fácil lectura, el contenido producido y considerado para analizar hallazgos a partir de las unidades de análisis.

f) Interpretación: entendido como el rol activo de la investigadora, estudiando y generando puentes y/o tensiones en la relación entre relatos, para hacer emerger percepciones, emociones y nuevos contenidos respecto al tema estudiado. Se procedió al análisis de los datos obtenidos de las Unidades de Registro con la estructura que resultó del AC, para ser relacionados con las Unidades Contextuales (propias de la observación-acción participante y también con los antecedentes históricos-musicales recabados durante el trabajo en Biblioteca), así como también se apostó, como ya se mencionó, por profundizar en los sentidos percibidos tras lo explícitamente dicho en el relato.

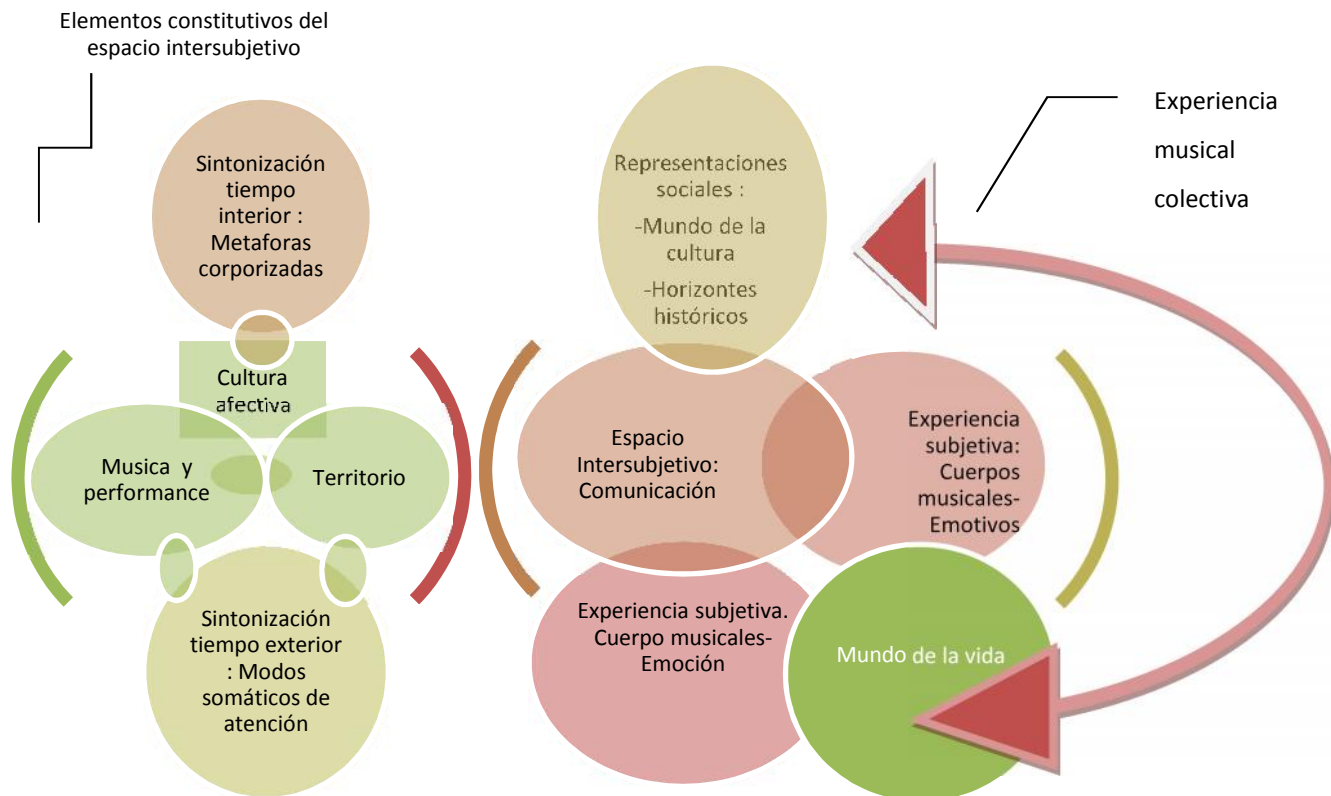
Se optó por realizar un AC inductivo sin hipótesis a comprobar, donde la idea fundamental del procedimiento fuera ir formulando los criterios definitivos derivados directamente desde contenido del material textual analizado. Siguiendo este criterio el material se trabajó continuamente hasta el fin y las categorías fueron emergiendo paso a paso, por ello se pudo dividir la construcción de la muestra en función de los resultados obtenidos en la etapa inicial cuando se realizaron las primeras entrevistas en el 2015 e ir incorporando inmediatamente los cambios derivados de ese momento, para una segunda etapa de entrevistas y de observaciones participativas durante el 2017.

Al respecto, Navarro y Díaz proponen enfatizar la capacidad que tiene este tipo de análisis como “procedimiento destinado a desestabilizar la inteligibilidad inmediata de la superficie textual, mostrando sus aspectos no directamente intuibles y, sin embargo, presentes”, siendo este el proceso sistemático donde radica la fortaleza del AC para este formato. Se busca, en definitiva, que emerja el sentido latente del texto, y con ello, dar sentido a un tejido que vincule todo el material recopilado. El AC puede concebirse como un conjunto de procedimientos que tienen como objetivo la producción de un meta-texto analítico en el que se representa el corpus textual de manera transformada. (...) O, dicho de otro modo, ha de concebirse como un procedimiento destinado a desestabilizar la inteligibilidad inmediata de la superficie textual, mostrando sus aspectos no directamente intuibles y, sin embargo, presentes.

Capítulo 4

Hallazgos y Resultados

Teoría Graficada



1. Sentidos y motivaciones

1.1 Emoción y cuerpo musical

Los integrantes de las distintas comparsas entrevistadas manifiestan que la presencia constante de músicos fundadores al interior del grupo, ha sido trascendental para mantener una trayectoria estable. En conjunto recuerdan y aseguran que aún hoy, a la manera de una familia, el grupo se relaciona por lazos afectivos estables, consolidados en el tiempo, y con base en la antigüedad de sus integrantes. A través de un intercambio constante como parte del sonido colectivo, se va imbricando esta relación cariñosa, elaborado en tiempo presente, expresado a través de la música. La performance donde se implican en proximidad corporal, requiere miradas de complicidad, señas con la cabeza y los pies, que van sincronizando el ritmo grupal, pasos pequeños en un avanzar constante y parejo de los cuerpos musicales, a la vez que esta especie de danza en dos hileras paralelas con el sonido de las flautas en ambas filas avanzando, se va trenzando en la melodía que se lleva a cabo mancomunadamente. Luego, la gente se agrupa alrededor formando una ronda horizontal donde pueden verse las caras y girar alrededor de la música:

“Claro. Con esta música aprendemos a vivir tranquilos, a movernos en un ritmo colectivo... al ritmo de la tierra. Le bailamos”

“Y uno baila en armonía con el movimiento entre la tierra y el cielo”

“He aprendido a sostenerme en mi musculatura, mientras bailo y expreso mi afecto a la tierra. Está todo involucrado...”

“la reciprocidad, bueno y también hay que prepararse para entender esto. Estudiar mucho, soplar mucho....”

“Para soplar, hay que estar bien. Y cuando estamos en grupo, nos vamos cuidando, estamos bien juntitos en la calle, para escucharnos también”

“...es que nosotros más que nada somos una familia, más que amigos somos una familia, nos complementamos también aunque tenemos nuestras discusiones como en toda familia pero nos complementamos muy bien”

Se refleja que el tañido del siku, es visto por algunas integrantes, desde el ámbito del movimiento corporal y su capacidad de generar estados en los que se establece una relación de cuerpos musicales con el entorno a través de la música, de carácter comunicativa:

“... hay que tener un respeto a la tierra, tener una conciencia de lo que significa la tierra, reconocer y respetar la existencia de otros pueblos, respetar el pueblo del que uno está aprendiendo”

El cariño se convierte en un paradigma cosmológico, cuya expresión cultural de la sikuriada persiste como continuos son los ciclos naturales que precisa de la humildad como valor:

“...hay una identidad que se construye en esa relación cotidiana de nosotros, así como sikuri porque también hay amistad, hay fraternidad, hay cariño y hay harta confianza...”

“¡poder compartir!, poder compartir y acercarse a la gente, y acercarnos entre nosotros a través de la danza, con alegría, con humildad”

Con humildad, se aprende, siempre respetando a los más antiguos del grupo, en una relación horizontal que propicia la armonía, hecho fundamental que ha permitido la sobrevivencia de los “sikuris urbanos”. Esta dimensión explica la relación amorosa que tienen los cultores entre pares y hacia la naturaleza, como principio comunitario de la práctica, transversal en el discurso de todos los participantes:

“...ser humilde y receptivo a las personas que saben, que uno reconoce que tienen... que han tenido esta práctica cultural durante... siempre, no durante si no siempre, la han mantenido”

A través de las relaciones sociales afectuosas se fortalecen redes de apoyo y de continuidad de la práctica y de los vínculos sociales. Este cariño, como clave comprensiva, se comparte socialmente a través del sonido en movimiento mediante la expresión callejera de la comparsa, en los vínculos que genera la proximidad corporal entre sopladores. Ya sea en el espacio público o en la intimidad del colectivo, prevalece el interés por ser constantes. Esto permite acceder al estudio y descubrimiento del sonido propio de la comparsa, el cual cada integrante asimila:

“Y nuestro caso, se trata de buscar algún toquecito más en el estilo que tiene nuestro caporal, para componer sus temas, quizás va buscando algunos sonidos, algunas sensaciones porque la música te entrega como sentimientos. Uno escucha una melodía y te entrega un sentimiento: tristeza, alegría, amor, y eso yo creo que a lo largo del tiempo la forma de tocar la zampoña también va evolucionando”

Estas cualidades posibilitan la continuidad del dialogo musical andino confluyendo en un espacio personal identitario de meditación o conexión profunda con el entorno natural entendido como el territorio donde se sopla, las formas de vida de los pueblos antiguos y la búsqueda común entre compañeros de tañido. Retornar a un estado de simpleza que en estos tiempos, no es tan simple de reconocer. A través de la armonía, se accede a un sentir de plenitud, de felicidad.

“Y soplando, así me siento feliz”

“Para nosotros la música es el idioma universal que alegra el alma

Retomando a Maturana, siendo el amor la base fundamental que permite la convivencia y aceptación del otro como legítimo otro en la convivencia, parece ser justamente este sentimiento lo que justifica la permanencia comunitaria de comparsas con más de 30 años de existencia, permaneciendo muchos de los integrantes iniciales. El amor es una emoción muy presente en el mundo andino, y su expansión a través de la música, genera reacciones espontáneas de afecto en quienes son participantes de una festividad.

Maturana, expresa que la mayor parte de las enfermedades que vivimos los seres humanos, si no todas, surgen desde el desamor, y se curan desde el amor en el amar. Y define el amar como “lo que ocurre en el vivir, en las conductas relacionales a través de las cuales el otro, la otra o uno mismo surge como legítimo otro en convivencia con uno”¹²⁶. Mantener viva esta música de raíz andina, corresponde a un modo de comunicación, donde las conversaciones son diálogos musicales, en un intercambio de sonidos que genera por sí sola, comunidad, siendo estas redes de conversaciones sonoras, las que permiten generar una manera de estar en el mundo, desde la

¹²⁶ MATURANA ROMESÍN, Humberto. (2003) Amor y Juego. Fundamentos Olvidados de lo Humano Desde el Patriarcado a la Democracia. Editorial Gránica, p.12

complementariedad. Y esto es para Maturana, lo que se connota al hablar de la conciencia colectiva de un pueblo: “formas de emocionar y actuar, que están presentes en nuestra cultura antepasada, y oculta de la oficialidad. Oculta mas no prohibida. Somos en cuerpo y relación (alma) como somos en nuestra vida psíquica, mental o espiritual. Somos en cuerpo y relación (alma) lo que pensamos que somos, lo que queremos ser, lo que no queremos ser, lo que lamentamos no haber sido y lo que nuestra cultura es, tanto como lo que llegamos a ser al transformarnos en la reflexión sobre nuestro ser y vivir. El organismo como individuo fisiológico lleva siempre consigo su modo de vivir como resultado de la modulación estructural de su sistema nervioso y de toda su corporalidad”¹²⁷.

Así mismo, aquellos habitantes del norte que migraron a la región metropolitana, vienen con una memoria presente sin la cual no pueden habituarse a la nueva ciudad. La formación de comparsas responde al sentimiento nostálgico que los acompaña en el viaje, que se tradujo en la formación de sikuriadas, por cierto, no excluyentes de ser practicadas por santiaguinos. El amor por la tradición del territorio de origen y el sentimiento de comunidad, regeneraron una memoria emotivo-corporal latente, que potenció la necesidad de constituir lazos significativos en las relaciones humanas, aun cuando ya no se habitaba el mismo territorio. Este sentimiento sin embargo, anidaba en el cuerpo de quienes se desplazaban. Es así como el amor corresponde a la base social del sikuri urbano, transmitido a través de la diáspora nortina en Santiago, expandiéndose hoy en tanto se va tejiendo en la participación de nuevos integrantes, el mismo afecto, raíz de aquella memoria:

“...y empezamos a juntarnos, era un asunto que nos alimentaba el alma no más, que sirviera para una reunión de amistad”

“...y tratar de escuchar a los abuelos, a las abuelas, a los pueblos antiguos, a la gente que sabe lo que estamos haciendo, que sabe, que ha mantenido la cultura viva con mucho esfuerzo, con mucho respeto, con mucho amor, con mucho cariño”

El espacio intersubjetivo generado a través de las relaciones sociales y musicales del sikuri, se expresa en un mundo de la vida cotidiana íntimo, familiar y a la vez inclusivo

¹²⁷ MATURANA ROMESÍN, Humberto. (2008) El sentido de lo humano. Editorial Gránica, p.202

y participativo, que da pie a la masividad en la instancia festiva, a través de la coordinación intersubjetiva de los flujos de conciencia operados por el afecto y la emoción que genera la música, en la relación mutua de puesta en escucha humilde y horizontal, como forma primera y fundamental de toda comunicación social.

1.2 Descolonización/ colonización en el movimiento y el sonido: el espacio público

En primera instancia, se destaca la potencialidad de la música comunitaria ejecutada en vivo, cuando hoy con la tecnología podemos escuchar la música que nos apetezca y en cualquier momento, gracias a tecnologías capaces de separar los procesos de elaboración y recepción musical. Hay acuerdo respecto a que el dialogo musical andino debería mantenerse como una tradición oral hecha para ser cultivada en tiempo real, para otorgar valor al momento presente. Mantener este elemento permite devolverle el significado social a la música y empoderarla en el espacio público. Aun así, el soporte digital ha permitido almacenar sonidos captados en comunidades del norte que ya se han perdido:

“...claro, a nosotros nos han preguntado muchas veces como este grupo pudo durar tanto tiempo, yo creo que uno de los motivos porque duramos tanto tiempo es porque teníamos esa conciencia en nuestro trabajo, de tratar de descolonizar”

El sentido de tiempo real, implica un ejercer el poder a través de la práctica, en una descolonización cultural concreta, que teje y desteje significados a través de ritmos y lógicas tradicionales del escuchar, cambiando la velocidad de un tiempo productivo acelerado y predictivo, de la sociedad moderna. Y también, un descolonizar el cuerpo de movimientos, formas, lugares y días asignados por la ciudad para el esparcimiento y la diversión en lógicas de consumo exacerbado donde cada individuo satisface necesidades aparentemente impostergables. La relectura cultural del espacio público permite revitalizar el poder de la organización comunitaria:

“Y celebramos, pero esto no por eso es un carrete, una excusa pa’ tomarse una chela, no tiene nada que ver con eso”

“...por ejemplo eso que hablamos que ahora se toma mucho... o sea, yo creo que es un respeto al pueblo que no, del cual uno está aprendiendo, no andar... pintando el mono, nosepo”

Emerge la salud como un elemento muy importante para la práctica del sikuri, y se puede interpretar como una base para la descolonización del cuerpo, en tanto se busca autogestionarla mediante la forma de vida cotidiana. Esto no consiste en dejar la medicina occidental, sino más bien hacerse cargo de la existencia pensada desde un rescate del saber ancestral, donde la reciprocidad se relaciona con una escucha total. En esta misma línea, la salud es percibida a través de mantener constante la práctica y dejar que ocurra su conocimiento, sus propiedades naturales curativas, lo que implica nuevamente un estado de interrelación con el entorno natural que es armónica como la relación entre pares. Podría entenderse como una consideración del mundo de la vida como parte de la práctica, en un diálogo musical que logra sintonizar la salud con los ciclos naturales:

“...está la música, está la danza, la espiritualidad, la salud, la alimentación. Muchas cosas que nos pueden servir para desarrollarnos como una sociedad más sana y más humana”

“nosotras como hemos tenido una práctica física de, hemos practicado ejercicios posturales, respiratorios, de Chi kung, de trabajar cultivando la energía vital, también puede ser muy vital soplar una cañita, si uno lo hace bien, si se prepara para hacerlo, si uno lo hace con la conciencia de la columna vertebral, de la apertura del pecho, de la conciencia sobre todo de estar respirando, no solo soplando, y que ese respirar sea... también tenga ciertas cualidades importantes y bueno, también pensar en no excederse con el soplar”

Basados en la realización de movimientos y alimentación conscientes, el ejercicio de soplar y volver a escucharnos es parte de este proceso. Por ello, descolonizar implica obsequiar al cuerpo, su posibilidad de ser feliz lejos de la intencionalidad ventajosa. Ser feliz al expresar, al vivir, recuperando la sensación en convivencia con otros y otras, sumidos en una experiencia similar, cada uno desde su corporalidad, en tanto es justamente el cuerpo, quien pone los límites a través del instinto. Ir desengañando al cuerpo de la modernidad, retornar a la simplicidad. Esto se consigue con la repetición implicada en el adquirir la técnica y la concentración necesaria para entablar el dialogo

entre flautas a un ritmo colectivo orgánico, un trance eficaz en tanto se consigue el estado deseado:

“Al soplar uno involucra el cuerpo entero, uno aprende a tonificarse, a generar resistencia en las articulaciones, las repeticiones también son formas de concentrarse mucho”.

“Descubro que puedo soplar, hacer música y dedicársela a la tierra. También es importante conversar, reunirse, ensayar”

“...o sea, yo creo que en todas las culturas antiguas... son todos, todos están ligados a la tierra, a la naturaleza, todos tienen dos pies columna vertebral”

Y junto a la salud, está la descolonización de las prácticas asociadas al consumo irreflexivo de la oferta que entrega la urbe, como ya mencioné. Existe un acuerdo en torno a la necesidad de reflexionar la acción mancomunada, como individuos sintonizados el colectivo, lo que es decir, como sikus en la sikuriada. Aspectos como el “ego” o la ingesta abusiva de alcohol, se tornan contraproducentes para el ritual que concibe la fiesta de los opuestos complementarios, como forma de expresión de una cosmovisión colectiva, que rinde homenaje a la vida, en tanto se plantea la armonía como convivencia entre pares, lo que incluye también a la naturaleza, el cuidado del espacio y de los demás que participan de la instancia. El ego en este caso, es la expresión del micro poder instalado, que nos insta a distanciarnos del “otro” con valoraciones negativas que rayan en la intolerancia o en la jerarquía:

“El hecho de que en las comunidades aymaras se tome tanto alcohol asociado al carnaval es algo que también se impuso desde afuera como forma de dominación, para sembrar la desorganización entre la gente y embaucarlos también. En la ciudad pasa esto mismo. Y que pasa, que este saber nos habla de una totalidad, buscar la salud a través de la música, de lo que entregamos... hay que liberar al cuerpo de estas prácticas de dominación que son aun tan naturales, entre nosotros también...estamos llenos de prácticas como estas, que creemos que son la libertad pero en realidad, son todo lo contrario”

“...yo creo que también una parte importante es el trabajo del ego, el famoso ego, tratar de sacarnos a ese pequeño fascista que tenemos todos dentro del corazón”

Existen diferencias en la forma, sin embargo, hay un acuerdo en la necesidad de desnaturalizar la asociación entre alcohol y fiesta. En el caso de las comparsas que manifiestan compromiso político, hacen hincapié en este punto puesto que muchas veces, realizan la sikuriada en contextos poblacionales donde el alcohol y otros consumos, son problemas sociales profundos.

Podrían estas consideraciones, ser una posibilidad para repensar las costumbres modernas asociadas a la diversión, como efectos de la colonización y dominación capitalista actual, del mismo modo como fueron objeto los pueblos originarios, embaucados y sometidos mediante estos mecanismos seguramente inducidos durante las conversaciones en los Parlamentos, durante la colonia y posteriormente con la constitución de los Estados Nacional:

“En la ciudad se ven otras cosas, la gente está con otro ánimo, más malhumorados, preocupados de muchas cosas menos de estar bien por dentro. Esta música enseña que hay que retornar como... a la simplicidad, y ¡eso requiere desaprender muchas cosas! La ciudad... la globalización, internet, todo eso son modelos de una realidad que pareciera que es la única y ya no hay más. Pero se han conservado muchos saberes que aún están ahí para conocerlos y que no se olviden. Los que saben quieren enseñarlo pa’ que no muera en el olvido”

“Para mi tiene mucho de resistencia, como un trabajo de mucha concentración, marcial. Allá, en el altiplano, la gente está todo el día moviéndose, trabajando, subiendo y bajando cerros, desde muy tempranito, cultivando... Y esta música es parte de esa resistencia, un estar siempre listo, siempre atento. Esta es la actitud del sikuri Aymara, siempre escuchando lo que pasa en el entorno, atento”

Para Nietzsche, la música era el único lenguaje universal, comprensible para cualquier persona, conteniendo las formas de todos los estados de deseo, simbolizando los instintos¹²⁸. Siendo el arte, manifestación de la naturaleza, desde allí tematizó el hallazgo de dos fuerzas orgánicas poderosas que impulsaban la creación artística; lo apolíneo y lo dionisiaco, cada uno, portador de valores muy opuestos.

¹²⁸ OCHAGAVÍA TOLEDO, María Angélica. (2004) La flauta de Dionisio. Un acercamiento a la teoría musical de Nietzsche. Universidad de Chile, p.9

Lo apolíneo, nombre derivado del dios griego Apolo, representando la racionalidad y el orden. En música, lo apolíneo caracteriza al concepto teórico de “armonía”, capaz de elaborarse individualmente con algún instrumento armónico, como un piano o una guitarra. Y por otro lado, lo dionisiaco, representando las fuerzas más irracionales, vinculadas a Dionisio, dios del vino, encarnando el sentimiento y el descontrol de la fiesta, asociadas a la flauta y su melodía, incapaz de construir por sí sola, una obra musical completa:

“ya lo que es la guitarra, la colombina, el charango, son cosas que se van combinando, vienen de afuera y van quedando dentro de la cultura”

El siku en este caso, es una flauta que elabora melodías colectivas, que también, según la cantidad de participantes, puede unirse a otras melodías ejecutadas durante la sikuriada, conformando una armonía grupal. Sin embargo una flauta sola, no puede construir una armonía. Aun cuando esto es así, el concepto de armonía para los pueblos andinos, se construye de manera grupal, implicando el equilibrio de las partes involucradas, cada una en cooperación para un todo armónico. El siku vincula las técnicas corporales más racionalizadas para llevar a cabo la práctica, con la eficacia ritual que implica su continuidad a través de una claridad percibida por el cuerpo y las emociones de quienes la desarrollan, mezclando ambas dimensiones y rompiendo con la perspectiva que ha primado de separar cuerpo, mente, emoción. La reivindicación actual del mundo andino en Santiago, intenta conectar con todos aquellos pueblos cuya vida giraba en torno a una relación armoniosa con la naturaleza, por tanto, los colectivos en general, se reúnen en instancias parecidas, aun cuando cultiven tradiciones diferentes en su origen y particularidad, generando redes de apoyo en crecimiento

“todos tenemos muchas cosas como seres humanos, en común, pero también es una cuestión de... de colonización, nomás, que nos hicieron ver...”

Otra reivindicación actual, consiste en la recuperación del “Santiago Indígena”. La realización de sikuriadas y otras músicas ancestrales en lugares que fueron sagrados para incas y mapuches que habitaban el valle central, tiene que ver con este reconocimiento del territorio. Estos lugares son espacios con memoria. Mediante un acercamiento de dar a conocer la historia que antecede a la colonización, las distintas comunidades constituidas en torno a la recuperación del mundo indígena, se agrupan buscando resituar los conocimientos rituales que dichos territorios portan.

“Santiago se dividió en cuatro partes. Por eso que nosotros decimos que es como el Cuzco del Mapocho. Esta calle (Catedral) es la orientación oriente-poniente, y esta calle si ustedes siguen, termina en un cementerio Inca, ue está ubicado en la Estación Metro Quinta Normal. Cuando excavaron el metro, encontraron un cementerio inca importante. Pero además había restos mapuche, restos Llolleo. Y además vivían todos juntos.

“Invierno, primavera, verano, donde está esa cumbre doble, ese es el calendario astronómico de acá de la zona. Ahora, si se fijan allá al fondo se ve un cerro puntuo, cuando termina... ese es "El Purgatorio". Allí encontramos 6 construcciones incas. Aquellas que tienen doble punta, a su derecha, corresponde al solsticio de verano, del amanecer. Al atardecer ya está tapado por los edificios (...) Ahora desde aquí también se alcanza a ver Horcón de Piedra..., los cerros sagrados. Esa es la gracia de estos cerros islas que te permiten ver. En un momento se dice que el último punto del Chena y sigue, se sabe que al menos tuvieron contacto”

“Ahora si se fijan, desde aquí (cerro Santa Lucía) se ve el cerro El Plomo. Incluso ahora si lo miran con cuidado, se ve la cara, se ve la frente, la parte más blanca de la parte oriente, después viene el ojo y después viene la pera abajo como si tuviera barba. Es como un hombre mirando hacia arriba. Ahora, en esa parte, en la cumbre que se ve como al centro, ahí estaba el niño del Plomo, en la cumbre del centro”

Santiago es una ciudad rodeada de cerros, cualidad que dio pie a la construcción de una gran ciudad Inca. Actualmente, algunos entrevistados que dieron cuenta de la importancia que para ellos tienen los cerros, han decidido vivir allí. Y el cambio se hace presente, implica una desconexión voluntaria con la inmediatez del consumo que brinda la ciudad, pues vivir en un cerro significa alejarse del centro. Ello constituye una naturaleza del uso del espacio en la urbe, que tiene antecedentes anteriores muy similares, en cuanto a dejar que el espacio y sus características naturales, fueran conduciendo la manera de habitar un territorio, aun cuando la modernidad siempre se haga presente:

“Empezaba el invierno y la gente de aquí se despedía de la gente del otro lado. Y ya no podían pasar, 6 meses. Entonces qué es lo que hace el inca, empieza a construir puentes para poder pasar. Porque si no se le cortaba el camino. Para el inca era súper importante la continuidad”

“yo vivo pal otro lao del San Cristóbal, y ahí vive harta gente que está en la misma de uno, y nos ayudamos con los vecinos, es bien tranquilo, se escuchan pajaritos... y ¡hay silencio! Eso se valora harto, cuando hay porque también

no falta el que pone reggaetón fuerte... Es vivir en el cerro, no en la punta del cerro jaja, pero es distinto po, no es la selva de edificios... aunque ya en las faldas del cerro han empezado a construir caleta”

A través del relato por Santiago Andino, aparece el Palimpsesto como característica de Santiago, donde conviven en distintos niveles, la identidad cultural del territorio. Lo que da sentido a las prácticas de recuperación de espacios, como los cerros.

“Para nosotros, Santiago es como una torta de milhojas, donde tú ves distintas capas, ahora eso técnicamente, en los libros antiguos se llamaba "palimpsesto". Entonces nosotros decimos el palimpsesto de Santiago. Son libros que, como el papel era muy caro, en realidad no usaban papel, usaban cuero de becerro, pero era muy caro hacer un libro, imagínense la cantidad de cuero que ocupaban y el curtir y todo el cuento, entonces era muy caro. Entonces que hacían, tomaban un libro viejo, lo raspaban, lo limpiaban y escribían encima. Y después venía otro, raspaba ese libro y volvía a escribir. Entonces hay libros que se llaman Palimpsesto que tienen cuatro capas de libros distintos, entonces muchos libros se han identificado así porque hoy día con las nuevas técnicas, tú puedes leer las distintas capas, porque son distintas tintas”.

También hay una asociación interesante entre el uso actual que tienen algunos lugares en la actualidad, y su pasado indígena, dando cuenta de una presencia indígena que no es reflexionada, siendo que las prácticas continúan pero readaptadas. Y esto hace más coherente considerar que otras costumbres, como el tañido de la flauta andina, se instale de manera permanente en una ciudad que tiene un pasado indígena tan vivo y donde también hace años, se instalaron otras flautas duales:

“Aquí donde está la Vega, había justamente una vega, que es como plano, bajo, a orillas del río, donde se puede cultivar por su fertilidad (...) Una, dos, tres, cuatro, ¡cinco líneas! Este fue el camino de Chile que comunicaba con el imperio de los Incas, en el siglo XVI. Se llamó "el camino real de la Cañadilla". Con Bernardo O' Higgins, se llamó "calle Buenos Aires". Ahora, esta iglesia se hizo como recordatorio del paso de los libertadores, porque por aquí también pasaron el ejército libertador, pero el significado que tiene es ese, que era el camino del Inca antiguo. Era la parte justo antes de entrar a Santiago, era especial por ello, era donde comienza y donde se entra a Santiago”

Este elemento y que son un pueblo agrícola, permite comprender la importancia que desde siempre le otorga el mundo andino, a las “Limpias” de canales y acequias,

ceremonias que son rituales tradicionales en donde participa activamente toda la comunidad. Y da cuenta de aquella herencia en la ciudad, compartida con el pensamiento andino que alimenta la práctica musical sikuri, donde el agua es también muy relevante para afinar los instrumentos de caña. Santiago es una ciudad con río, mismo afluente que corría cuando Santiago era indígena.

El cultivo de música elaborada por opuestos complementarios, invita a que pensemos en una descolonización cultural individual y comunitaria. Individual en tanto es a través del cuerpo que se accede a los conocimientos y propiedades del movimiento consciente que involucra la práctica del instrumento, colectiva en tanto permite configurar una comunidad en torno a la práctica, que valore las raíces culturales propias de este lado del mundo, siendo la misma música quien hable de resistencia al embate neoliberal que arrasa con toda la naturaleza, extirpando con ello el horizonte que fundó la experiencia original de los pueblos indígenas latinoamericanos, abriendo caminos para contar la historia nuevamente, en el presente.

“...En ese sentido y en lo personal, también es una forma de resistencia a esta forma de sociedad, como el capitalismo o lo occidental ha extirpado todas las cosmovisiones más indígenas, desde la llegada de los españoles hasta la actualidad que ha sido así por las grandes empresas, las termoeléctricas que han hecho cagar el medio ambiente, entonces en ese sentido la tradición yo creo que también es una forma de resistencia y ahí yo creo que tengo harta cercanía con el vivenciar más indígena y no siendo Aymara y reconociendo nuestro mestizaje”.

Con ello, recuperar el fundamento social de esta música, perder el temor al otro como un desconocido o potencial enemigo, para integrarnos juntos en un mismo sonido. A través del ritual de encuentro y armonía músico-corporal, buscar equilibrar las relaciones humanas que han perdido la emoción del contacto, el sustrato humano, a raíz de la extenuante vida citadina. La descolonización implica relacionar naturaleza y humanidad para hacer música, y la música como naturaleza:

“El fundamento social de esta flauta está en el dialogo justamente. En escuchar, y pueden ser miles los flautistas que estén tocando al mismo tiempo, y ninguno se interrumpe, van enriqueciendo el sonido, para que esto pase hay que oír al otro. Y también saber responder en el momento. Si no, no existe la música. O aparece lo que es un silencio pa la música más occidental, un silencio de blanca...pero aquí no es así, tiene que haber una preocupación por

mantener el ciclo, la continuidad todo el tiempo, ahí los compañeros son fundamentales. El fiato...”

“Si yo te hablara de que el primer instrumento que tuvo el hombre andino fue a parte de la percusión, que es lo más básico, tiene que haber sido la zampoña porque las cañas y que se yo existieron siempre en los pastizales, en los cañaverales”

También la música melódica elaborada en grupo, es un elemento concreto de la organización y dada la especificidad de la práctica, de una resistencia cultural implicada en la necesidad de hacer sonar la flauta. Y cuando la melodía se elabora, es reflejo de la cohesión grupal, una conexión total que genera una melodía completa, basada en el sonido sumado de los opuestos complementarios encarnados en cada sikuri, y refleja organización. Esta sensación, implica retornar al uso completo del cuerpo, para sostener la música, y en consecuencia, un revelarse al uso exacerbado que la modernidad hace, del raciocinio, como fuente del conocimiento y la reflexión. La comparsa de sikuris necesita el uso del cuerpo completo, de pies a cabeza. Una vez que el cuerpo se entrega a esta experiencia, deja libre la intuición, que se va expresando a medida que la comparsa encuentra su ritmo:

“Esta relación entre opuestos complementarios de las flautas, y el tejido que hacemos con la música, tenemos que organizarnos porque o sino no suena...”

“...saber que la danza es algo que no es para lucirse, que no es para ganar plata, que no es para..., es algo que da un beneficio individual pero es un beneficio social, todas las personas deberían de bailar. Todas las personas deberían de conocer el aporte vital que los pueblos originarios a través de la danza, de la música, de su alimentación, entonces... conocer de la respiración a través de los instrumentos de viento”

El sincretismo que para algunos estudiosos ya debe ser leído como parte de la cultura, para algunas comparsas representa una imposición que debe ser ciertamente, rechazada. Se podría entender el rechazo, sobre todo en la actualidad, bajo las lecturas de otros conflictos coloniales y guerras mundiales que han configurado el escenario en relaciones asimétricas entre países como potencias mundiales económicas.

La reciprocidad hace eco a la forma de vida que da sentido a la sikuriada en Santiago, en tanto permite hacer uso del espacio público en lugares donde puede resultar problemático por diversas razones entre las que se incluye el miedo y la apatía:

“tengo algunas diferencias respecto del sentido de tocar porque yo no creo en la religión ni en el catolicismo pero sí creo en la expresión popular que tienen los músicos porque de alguna forma hay una identidad que yo tengo harta cercanía, que tiene un carácter netamente poblacional porque son trabajadores, porque hay harta gente esforzada que además identifica a una clase, a un sector de una clase que es la más trabajadora y que en ese sentido es una expresión a nivel cultural y popular. Ahí yo creo que tengo harta cercanía pero a nivel religioso yo no tengo...no soy creyente por lo menos pero creo y respeto porque es como esa la percepción de tener una cercanía en ese sentido. Y además es un choque de cosmovisión, porque igual está la cosmovisión indígena y la cultura occidentalizada, lo más católico y que ahí hay una mezcla, como un popurrí de diversidad cultural”

Los cuestionamientos provienen de la modernidad laica, que no concibe la existencia de dios. Así mismo, un cuestionamiento a la identidad nacional, puesto que limita el pensamiento multicultural, a través de símbolos que no necesariamente involucra a sus habitantes. He allí también la búsqueda que desemboca en la identificación con otras culturas pertenecientes al mismo territorio llamado Chile:

“yo no creo mucho en eso del sincretismo, porque lo veo así como que aquí habían costumbres, había un cultura y llegaron otros y quisieron acomodar la cuestión, y hagamos que esto tiene que ver...”

“...la música siempre ha sido algo de todos pero al dividirse en fronteras cierta gente va quedando, supongamos que América era una sola y después se fueron dividiendo los países y a nosotros nos tocó tener frontera con nuestros países vecinos”

Esto de todas formas va alimentando una identificación honesta que no falsea las influencias que la modernidad también territorializada en la urbe y la vida cotidiana, efectivamente ejercen en la ejecución del siku, entendiendo que Santiago al ser una capital, representa aún más la fusión de culturas, esto último sin embargo, constituye en los sikuris, un imaginario de Chile como una confluencia de pueblos que han cabido forzosamente en la categoría unitaria de nación, dejando en evidencia lo limitado de las construcciones identitarias nacionales:

“Yo me considero chileno porque vivo en un país que se llama Chile y nací aquí en Chile pero igual tengo raíces andinas, ya sea quechua, aymará y mi padre afrodescendiente con mi abuela aymará, tengo una mezcla yo soy mezcla, eso podría decir. Estoy dentro de un marco que se llama Chile, ahí estoy, soy chileno, como son

chilenos los aymaras y como son chilenos del sur de Chile, nuestros hermanos mapuches, verdaderos chilenos”

En este sentido, hay un fuerte imaginario compartido o desplegado entre los cultores del siku, que considera su propia “chilenidad” un producto moderno, en tanto buscan paralelamente, retornar a las raíces originarias a través de un saber originario al que acceden lentamente, pero que es “incorporado”, es un saber percibido como el retorno de un conocimiento anterior, que cuando se hace presente, ya es parte de ellos y no los abandona nunca más, como si siempre hubiese estado allí. Sin embargo es una búsqueda, hay que encontrarlo.

Este último elemento da pie a la siguiente categoría, correspondiente a la identificación con la cultura que habita el territorio, a partir de una manera de vivenciar el mundo y una manera de relación entre pares que se expresa en el conocimiento del tañido. La armonía, es la oposición completa a la competencia, valor que sustenta la economía de mercado y relaciones actuales. He allí otro bastión de resistencia que apunta a la complementariedad para llevar a cabo las labores. No existencia sin el otro:

“...de la comunidad a la ciudad, traer la música de las cañas, las prácticas de música comunitaria es muy bonito porque de partida la música de los sikuri, se toca escuchando al otro, tu para completar tu frase tienes que escuchar al otro y él tiene que escucharte a ti, entonces lo primero que te enseña esa música es a escuchar, a escuchar al otro y a callar cuando el otro toca tú te callas, tu tocas y el otro se calla. Entonces, en eso hay mucha armonía, porque en la ciudad poco nos escuchamos, estamos acostumbrados a los ruidos y estamos acostumbrados a golpear la mesa para decir la última palabra, a ver quién dice la última palabra en una discusión, es una manera de relacionarnos, poco armónica. Entonces da mucha armonía esta práctica musical”

Para retornar, hay que ir progresivamente cultivando una vida apegada a la forma de vida de los pueblos antiguos; ser sikuri es una forma de vida, un camino de retorno a la tierra. La descolonización pasa por un proceso de hacer consciente la mecánica corporal así como los sentidos que se despliegan y fundamentan la importancia de llevar a cabo esta práctica en la ciudad, como el uso del espacio público con el fin de reivindicar ciertas consignas, transmitir mensajes o simplemente generar una performance colectiva

de baile y música, de uso de los espacios y expresión, que no sea un culto al personalismo o imponer lógicas asimétricas de dominación de unos por sobre otros.

El respeto implica conciencia con el otro, con el lugar. Este respecto como forma del afecto, afecta constantemente la vida del sujeto y su relación con el entorno. Por ello, el potencial reivindicativo de esta práctica, resulta para sus integrantes, una manera concreta de desaprender la cultura oficial que ha desconocido las raíces culturales del territorio. Y siendo la simbólica corporal una memoria que se alimenta constantemente del comportamiento y las palabras de los otros, en la sikuriada se revela un ideal de igualdad entre integrantes, en un espacio social de interacción horizontal. Son los otros, otro, signo de alteridad. El “somos”, una resonancia de los vínculos humanos tras el sonido, es la tonalidad afectiva que manifiesta su canto a la tierra.

1.3 Cosmovisión andina y memoria oral vinculadas al territorio

Puesto que para las y los entrevistados, resulta importante entender cuáles son los principios humanos que permiten comprender la forma de vida de los primeros sikuris, una transmisión del conocimiento precisa de un cultivo cuidadoso y exhaustivo de la práctica musical. Por ello, asistir a los territorios donde la cultura y el tañir del siku, no han cesado jamás, es clave para mantener el flujo de contenidos y saberes ancestrales. A través de la conversación y la memoria, los pueblos andinos han entablado una relación profunda con tierra como lugar habitado. Hay una constante que vincula las metáforas corporizadas sobre la tradición, a partir de un enraizamiento constante a la función social de la flauta:

“Entonces..., para saber que con esta danza también uno puede agradecer, con esta danza uno se relaciona más con el sol, hay diferentes formas de las danzas antiguas que expresan la energía de lo que uno quiere manifestar de la naturaleza, o como se quiere acercar o relacionar con la naturaleza”

En este sentido, hay estudiosos que trabajan en torno al rescate de la tradición andina al interior de las comparsas de sikuris, pero también hay una libre interpretación, que asume una fuerte identificación con la música y el territorio, legitimada por el colectivo y la práctica dedicada del siku, pero que no es exacta a la forma en que se lleva a cabo en los territorios tradicionales, razón por la cual muchas formas de tañir el siku según cada localidad en los interiores del norte, se han perdido casi para siempre, salvo por

aquellos respaldos sonoros grabados por musicólogos. Aun así, el respeto se mantiene, y los sikuris urbanos intentan asemejarse al tañir tradicional:

“...la música también es parte de la espiritualidad de los pueblos, es parte de la economía, porque tiene que ver la cosecha, las fiestas de cosecha tienen que ver con la organización de los trabajos, entonces... lo que nos enseñan los pueblos originarios es como todas las cosas están unidas, no están separadas como hacer música como algo alejado de la vida de los pueblos, de la vida social, política, económica, religiosa. Siempre está presente”

La música que nace en territorios donde luego se trazaron fronteras, invita a pensar en el macizo andino como la madre de todas las culturas que se ciñen a su cuerpo, en tanto hay muchos elementos comunes que fueron dispersados con divisiones culturales posteriores, desde el término de la cultura Chavín como punto de encuentro.

“...entonces la gente respalda todo lo que hacemos, es algo que de verdad es bastante interesante conocerlo y aprenderlo y es mucho más lindo llevarlo a cabo”

“...Y de alguna u otra forma a nosotros nos pertenece la música andina en la parte norte, la música que traemos en las zampoñas que son las comparsas, son música chilena y Bolivia tiene su parte andina que son igualmente parecidos en Perú y sur de Argentina”

Esta consideración de las fronteras como un elemento artificial es concordante con la importancia que le han dado los pueblos andinos al agua como fuente de vida y conexión. “La etnografía ha destacado la importancia del agua como parte de la génesis de la música andina mediante el mito del sereno; se trata de espíritus del agua, una vez que el músico conecta con lo que el agua dice a través de su flauta, esta sonará mágicamente. Sin embargo, si es el músico quien escucha la voz del agua, podría quedar perdido, es un canto hipnótico, que atrapa (...) En aymará Seren Mallku masculino y Seren T’alla femenino, es conocido en Bolivia como “Sirinu” y en el norte de Chile como “Sireno” o “Seren”, el ser mitológico mitad mujer mitad pez usado por los españoles, es tomadas indudablemente para identificar ancestrales espíritus de las aguas, presentes en estas tierras desde tiempos precolombinos (...) La “Sirena Andina”, viene cuando se deja un instrumento musical a orillas de un cuerpo de agua, sea este río, poza, laguna, cascada, manantial, bofedal, etc, durante toda la noche. Al día siguiente estará perfectamente afinado, ya que las sirenas (o sirenos) lo habrían tocado dejándolo a punto para ser tañida. A cambio de esta labor de afinamiento, los músicos dejan junto

a la flauta, ofrendas de comida, bebidas, hojas de coca, etc. Con ello, los músicos vuelven al otro día, evitando tener contacto directo con el espíritu, para no oír el canto que podría llevarles a la locura”¹²⁹.

Así, la fuerza de conocer la práctica en sus lugares de origen, implica poder llevar a cabo con conciencia y respaldo, lo que se está haciendo. El intercambio y aprendizaje en este sentido, es una de las maneras más concretas, de llevar a cabo el tañido del siku, sin ser una proyección estética superficial. Destaca la necesidad por comprender la interacción de todo lo vivo, constantemente, y cuál es el lugar del ser humano en esa relación:

“Lo que nos enseñan los pueblos originarios es como todas las cosas están unidas, no están separadas como hacer música como algo alejado de la vida de los pueblos, de la vida social, política, económica, religiosa. Siempre está presente”

“Es parte de la manera de vivir, es parte de la manera de agradecer, rogar, y de festejar, y de organizarse, por eso también la música también es parte de la espiritualidad de los pueblos, es parte de la economía, porque tiene que ver la cosecha, las fiestas de cosecha tienen que ver con la organización de los trabajos”

“...Pero para saber realmente que es lo que uno quisiera saber, hay que estar en la papa misma, ir a un pueblo, a una fiesta tradicional, conversar con la gente, con el viejo, con el andino, la gente que está cocinando también, mientras están tocando los músicos, están cocinando que se yo, la halaguatia, la calapulca, que son caldos y comidas tradicionales, los bailes, los huaynos, takiraris, y la entrada a la iglesia, los cantos ceremoniales que también son muy bonitos”

Para los sikuris urbanos, es fundamental el lazo constante con el norte. Si no es participando directamente en los carnavales, será convocando a comparsas del norte para que participen de las actividades conmemorativas en Santiago, o en instancias de intercambio y aprendizaje íntimo, en la casa de algún o alguna integrante de agrupaciones. Siempre compartiendo aprendizajes:

¹²⁹ Contenido transcrito del “Taller de Flautas Precolombinas con el colectivo Pichimuchina”, 2017 (ANEXO).

“Para mí esta práctica es conexión, conectarme con el territorio. Con mis compañeros. Es comprender como vivían los pueblos hace años...”

“Y es súper aterrizado este saber, te enseña de las plantitas, de lo que te hace bien, y a la vez te conecta con algo cósmico, con el pasado... con la memoria. Y eso es algo que tenemos en común los pueblos del norte y nosotros aquí”

De esta manera, se constituye un tejido de intercambios, a partir de la memoria oral como fundamento para la transmisión de saberes, y que se traduce en la sonoridad:

“Para los pueblos ancestrales, la música siempre ha sido una fuente de vitalidad. Para soplar, hay que estar bien”

“La música que nosotros tocamos sale del corazón. Mi compañero músico Quique también sacó una melodía muy linda que se lo aprovecho de decir también, que son cosas que salen del alma, que salen del corazón, por eso de repente nosotros estamos viviendo el día a día. De repente en la mañana me levanto y no sé, quiero tocar esto o se me ocurrió esto o pienso en mi madre, en mi hijo o en mi nieto y florece, es música”

Se vive en la dualidad del tiempo presente y el pasado. A través del conocimiento, a lo largo de su historia como agrupación, aparecen también los usos sociales atribuidos a la flauta andina en relación al entorno natural y las formas de vida asociadas a la misma, muy distintas a los de la ciudad, pero que sin embargo, generan en los músicos, este sentimiento colectivo de intercambiar información durante el tañir:

“Y se dice que estas flautas se originaron para mandarse recados de un cerro a otro, cuando las personas estaban muy distanciadas, para preguntarse cosas que tenían que ver con la agricultura... uno soplabá así como preguntando si las llamas estaban bien, el otro contestaba que sí, que ya habían comido.. Cosas como de ese estilo...”

“...a través de la danza, a través de saber que la danza y la música de los pueblos antiguos están unidas... y se relacionan con la tierra, que por ejemplo la danza de los mapuche se relacionan... los pies, se recalca harto que los pies están bien puestos en la tierra y la cabeza está en el cielo”

“Los antiguos sabían cómo estar en ese estado... como de meditación pero súper conscientes del entorno, ¡de la vida!”

Desde el punto de vista de la performance, se trata de experiencias transformadoras de la noción de ser-en-el-mundo que se vuelcan a instaurar una cosmovisión de totalidad vitalista, y que contiene de paso, una estética ligada a la lana y al tejido. Se constituye una mirada de la realidad que, aun cuando habite una urbe moderna como Santiago,

recuerda constantemente el lazo común que recorre las existencias individuales, y que precisa para mantenerse; que somos simples habitantes de la tierra:

“Los antiguos sabían que había que bailar para agradecer las cosechas por ejemplo. Esa es la alegría, proviene de ahí”

Esa es la alegría, proviene de ahí. Limpiar los canales por donde pasa el agua también es celebrar y es querer a la tierra, cuidar que pase con tranquilidad”.

Sipo, esta música habla de la tierra, ¡la tierra habla a través de esta música! Y uno sopla para devolverle amor a la tierra, de lo que produce, agradecerle lo que da... Es por respeto”

Con ello, es parte de los sentidos, adquirir el conocimiento de la técnica asociada al mismo, para adquirir estados de conciencia que de otra forma no podrían ser adquiridos. Estados totales, inabarcables con el lenguaje de la palabra hablada, que permiten un retorno comprensivo a las raíces culturales de los habitantes más antiguos de este territorio, para conformar “un camino del sikuri”:

“...respetarse entre los compañeros, respetar la naturaleza y también es como un camino, es un camino, el sikuri es un camino igual que el camino que uno va a, o sea el camino que nos lleva a volver a la tierra. Entonces, si uno quiere tocar sikuris porque va a ir...nosepo, a tocar nosepo, a una empresa, que se yo... nose, a lo mejor puede ser también, que se yo, que uno vaya y divulgue la música, o sea, vaya y lleve la música todas partes, pero el sentido es recuperar la tierra yo creo... o recuperar la cultura”.

La pluridimensionalidad de tiempos vividos en colectivo a través del ejercicio de soplar, se experimenta en flujos de conciencia simultáneos, que parecen ser operados por la música, con la cual se adquiere la conciencia del entorno natural y de otro percibido, sucediendo al mismo tiempo. Este proceso, cada vez masificado en crecientes comparsas que dan cuenta de una escena musical ligada al ser sikuri, dan paso a una cultura del sikuri urbano, cuyas acciones consolidan un sentido común en base al saber acumulado tras los años, que consolidan acciones con historicidad, en tanto tienen un origen, y suceden en función de cómo se realizaban antes, es decir, acciones con memoria:

“Las primeras veces que soplé el siku... sentí que lo entendía todo más claro. Como que... veía como los cerros conversaban entre ellos, veía a los pájaros diciéndose cosas, de un lado a otro... y yo era parte de todo. Y yo también converso con mis compañeros, hablamos cuando estamos soplando. Claro... lo

que decían antes, es como meditar moviéndose. Una meditación sumamente activa”

Se configura un espacio intersubjetivo del aquí y el ahora que sustenta el sonido y las vivencias a partir del pasado, en la configuración de una multitemporalidad simultánea que rememora el origen de la tradición musical sikuri a partir de un compromiso corporal con la práctica que identifica la naturaleza humana armónica, más allá de la urbanidad.

2. Siku, sikuri y sikuriada en la urbe

2.1 Organología, construcción del siku y formación de sikuriada

El sikuri urbano comparte la modificación de percepciones a través de la práctica, en una forma de transformar el mundo y habitarlo, para el grupo en su totalidad. Es un estado físico, perceptivo, que se comparte durante la práctica. Hay una fusión de percepciones, que se entiende en el diálogo musical. Esto es transversal para las comparsas abordadas, que consideran la alteración del entorno a través de la elaboración correcta de la melodía. La composición instrumental de la sikuriada urbana, la cual consta de los mismos instrumentos de percusión y aerófonos que posee una “tropa andina” del norte. Aun cuando hay una cantidad promedio de integrantes, esta puede variar considerablemente según la instancia en que se esté tañendo. En Cerro Blanco, sucede cada año, el encuentro de comparsas de sikus. Estas consisten ya sea de 12 integrantes que tocan zampoñas grandes y chicas y también bombo, platillo, caja y que también combinan con algunos instrumentos de percusión; se hacen ritmos tradicionales como huaynos, y se ha fusionado con otros estilos más modernos para el siku, como cumbias, ya más incorporado por las lakas bolivianas, donde destaca la entrada al espacio público en forma de pasacalle, a la manera del norte:

“Lo que más se destaca son los huaynos; se hace un pasacalle, la palabra lo dice: pasando por las calles tocando zampoña”

Luego, cada flautista construye su instrumento, será más de una flauta, para poder ser Ira o Arca, en distintos momentos. En las comparsas más antiguas, se busca aún, construir un buen instrumento, una flauta rica en armónicos y variados resonadores

efectistas como parte del diseño sonoro del siku, en el cual destaca la “disonancia” y la “resonancia de tubos”:

“...en cada cañita puede haber como harta música, en cada siku puede haber harto, porque hay como estilos también que para hacer el canto uno puede soplar de tal manera... de tal forma, pero también cada uno tiene su oreja y su sentir de cómo..., de lo que está soplando, o sea escuchar de lo que está soplando, que a veces es sugerido por lo que le sopla el otro, uno escucha como sopla el otro y le sugiere como puede soplar uno para darle la respuesta, y también sipo, hay maneras de soplar diferente en los.... en los diferentes ritmos que hay en el sikuri”

“...hay que buscar el sonido, se buscan distintas cosas, desde buscar la nitidez del sonido, también lo que dice ella, la vibración que puede producirse por el sonido al mismo tiempo y en distinta escala de notas, que se tocan dentro de la misma tropa, dentro de la misma tropa hay distintos armónicos, cuando suena, suena algo muy bonito, que se asemeja a lo que hace un mapuche con una sola cañita...”

“Hay varias flautas que son así... colectivas. También cambian su sonido según el efecto que quieren producir, por ejemplo en las pifilcas el sonido rajado para el trance... que igual está en los sikus... Pero de otra forma. Porque en los sikus se sopla más tranquilo... aunque a veces uno se entusiasma y sopla más fuerte y se marea... te puedes concentrar en detalles, como los armónicos, cada instrumento es distinto en ese sentido, hay que descubrirlos”.

Algunos se especializan técnicamente, para hacerse reconocidos por su sonido como comparsa, que da cuenta del logro de esta conexión, pues se traduce en un sonido que es particular y colectivo, que le pertenece al grupo, pues todos los generan:

“el corte de los instrumentos al hacerlo...Hay varias alternativas de compañeros que son más, que tienen más habilidad para cortarlo, para dejarlo bien, para que ese instrumento a ese compañero le suene como él sopla, es una cosa como personal”

“Para conseguir que la melodía se geste, necesitas mínimo dos personas. Esto implica, que es una música en cuyo origen precisas del otro, que es a la vez el reflejo del primero. Juntos elaboran el todo, sin el otro son incompletos. La flauta está construida en su estructura, de tal forma que un músico no tiene todas las notas en su flauta. Es un juego musical que implica la presencia y conversación, el espacio interpersonal que genera la comunicación”

“...Ahora para que la banda funcione se necesita una conversación, un diálogo; el ejecutante no tiene todas las notas, entonces necesita un compañero que responda,

entonces uno pregunta y el otro responde y eso tiene que estar en armonía. Y esa pareja tiene que conectarse con otra pareja y otra pareja y los cortes, las medidas, los tubitos,...entonces eso requiere un mínimo de personas para dar el sonido que tiene que dar esta tropa, esta banda de sikuri”

Las propiedades organológicas del siku, vinculadas a la naturaleza, permiten generar un diálogo con la misma que es muy antiguo, originaria del uso social de la flauta. Y es parte del descubrimiento y aprendizaje del sikuri urbano, llegar a descubrir las posibilidades concretas de generar armonía con el entorno, el cual no es solo humano, sino también natural. Ello explica también, la búsqueda por encontrar lugares en altura o con cierta apertura espacial para lograr proyectar el sonido y escuchar cómo repercute la vibración en el lugar, en tanto son los materiales orgánicos también:

“...y ese instrumento que para nosotras es muy valioso, es como para aprender a conversar con los pájaros, o sea ese instrumento tiene canto de pájaro, o sea se podría ir buscando... sonidos de los cantores pájaros”

A raíz de la hiperoxigenación del cerebro en un estado de movimiento constante, sumado al esfuerzo de sacar un sonido completo tanto al tubo principal como al resonador (en caso de tenerlo), se dan estados con cualidades especiales que facilitan la percepción del espacio en una presencia total, “la música también como vehículo para el acceso a estados estáticos, en cuanto a su relación con el chamanismo y el uso de plantas enteógenas. En este sentido, la búsqueda y experimentación, ha respondido a la necesidad de generar visiones a través de la sinestesia en el ritual, elaborando diseños que se cantan y se bailan, etc. Distinto al uso recreacional que se da hoy”¹³⁰.

En este punto, se plantea que la dificultad por mantener vigente estas cualidades de la tradición asociadas a la organología del siku, que hace que los estados de percepción cambien. Es parte de llevar la tradición a la urbe. Parte de las lógicas prácticas modernas, dada la masificación de la práctica y los reiterados viajes, ha sido elaborar los sikus con plástico pvc, aun cuando estos elementos puedan alterar la musicalidad y el contacto del aire sonoro con el entorno. Esto sucede sobre todo en aquellas comparsas que bajo ciertas circunstancias, dan prioridad a la expansión de la práctica y al volumen

¹³⁰ Ídem.

del sonido, más que a las propiedades rituales asociados a sus armónicos y resonadores, que pueda inducirse a través de la flauta:

“Los sikus que eran puras cañas en un principio, y que las hemos llevado a fabricarlas de un material que sea resistente y se han usado tubos de pvc, de plásticos y cosas así”

“Porque aquí usamos puras cañas... Ahora la mayoría de las comparsas está usando pvc, es más duradero, más fácil de transportar”... ”y te suena al tiro el pvc”

Para los integrantes más antiguos, estas cualidades son la búsqueda más importante durante el tañido, que permite la catarsis colectiva, de un estado meditativo colectivo. Son estos sonidos los que producen estados especiales y hay que experimentar con cada cañita, para lograr acceder. Las cañas, al ser plantas, dan una cualidad territorial al sonido, que varía según el lugar de origen de la caña. A pesar de ello, el cambio en la materialidad de los instrumentos se ha masificado. Es un asunto contradictorio, en tanto con la masificación tal vez se agotarían las cañas, pero por otro lado, el plástico es contaminante. Posiblemente hacer flautas de pvc, permite también reciclar y ampliar el número de comparsas, facilitando nuevas instancias de participación:

“Y eso se ha ido potenciando si de ahí tiene que ver que hay montones de bandas, sus 15 bandas. Y tenemos en Santiago, tenemos otras tantas en Valparaíso, en Angol hay como 2 bandas, una cosa rara porque Angol suena mapuche y hay 2 bandas andinas pero no de grupos que bailen andino sino que son bandas, están las lakitas Matriasaya en Valpo, ellas son puras mujeres...etc.”

“Es que nuestra práctica va desde tocar una caña, una cañita, le damos tanto valor a una cañita como a tocar los sikus que son de seis, siete, de ocho cañas. Y... en una cañita uno puede buscar distintas tonalidades, dependiendo... no tiene solo una nota, tienes más notas. Por lo menos tiene dos, una octava más alta y la más baja, puede tener tres”

“Pero también de repente salen otros armónicos, en una cañita. Ahora en una pifilca... que tiene solo un espacio, pucha un pifilquero te hace sonar...a veces como que sonaran varios sonidos juntos dentro de un tubito... tiene una vibración. Es algo muy bonito. Pero también a una cañita le podemos hacer hoyitos y hacer un pinculhue, una flautita, que es un instrumento que está extinguiéndose... y no lo vemos mucho tocar”

“...bueno nosotros tenemos puros sikus de cañas, son del amazona esta cañas. Igual estas son delgaditas, hay unas más gruesas que tienen un sonido como menos agudo, depende... de la temperatura también... de cómo se sople”

El sikuri urbano rescata fuertemente el vínculo que tiene la cultura andina con el agua. Esto principalmente, por el ritual que se realiza antes de usar una flauta. Se debe dejar

cerca de alguna corriente, para que entre en contacto con el sereno. Y con ello, la flauta queda lista para sonar. El sereno o sirena, sin embargo, es un peligro en tanto no debe ser vista. Para entablar esta relación entre siku y sereno, que mediará luego a través del tañido como devuelta a la tierra, debe realizarse en algún lugar que seguramente no estará en Santiago. Es una ceremonia grupal impostergable para la sikuriada urbana puesto que es la manera en que tradicionalmente, se afinan las flautas:

“Todos los años cuando viajamos a Arica, llevamos cada uno sus flautas, todas, y las dejamos en el agua pa que las challe. Ahí se afinan, el sereno como le dicen en el norte. Es una tradición Aymara. En el norte, todas las comparsas hacen lo mismo. Y por ahí también dicen que no hay que quedarse mucho rato cerca del agua. A mí nunca me ha pasado nada pero tampoco me he quedado ahí mucho rato pa comprobar si pasa algo o no”

“En el norte de Chile, en Bolivia también... y en Santiago la mayoría de las comparsas, las más antiguas en realidad, antes de cualquier actividad importante, se reúnen todos “en los ojos de agua” o en la casa del “caporal”, que es el jefe del conjunto, para realizar un ritual al Sereno. Es un ritual que consiste en tener ofrendas, sahumerios, a veces incluso se sacrifica algún animal y a continuación, los instrumentos esparcidos sobre la mesa, a veces que se les esparce alcohol. Mejor si es que se está cerca de algún riachuelo... Esa parte del sacrificio del animal sí que... nosotros por lo menos nunca lo hemos hecho para las flautas. Pero en el norte sí, lo hacen para lograr que el espíritu del sereno otorgue un sonido maravilloso a cada flauta y que el músico en cuestión o cualquier persona, pueda ser capaz de tocar cualquier instrumento solo de oído. El peligro de este encuentro puede derivar en que el sereno se lleve el alma de una persona, eso significa que la persona se empieza a enfermar de repente, hasta la muerte”

Para el sikuri santiaguino, es importante resaltar las cualidades del diseño sonoro orgánico que respeta el uso de cañitas y buscar espacios para el diseño inorgánico que permita una conexión directa con la tierra, y en este caso, los cerros que rodean Santiago han sido reivindicados como espacios rituales destacados.

2.2 Incorporación/modificación de conceptos tradicionales de la práctica musical

Se considera primordial, tal como se mencionó en la categoría anterior, mantener el contacto con la tradición. En parte, responde a lo tratado anteriormente, a elementos que son intrínsecos a la práctica musical y que implican una valoración del territorio y los usos sociales comunitarios de la práctica. Pero también, en torno a la necesidad de conocer la ética que sustenta la sikuriada, tanto si choca o genera acuerdos con los y las santiaguinas que lo practican en la urbe. Así es como surgen desacuerdos que han

desembocado en cambios respecto a posibilidades o no, que adquiere la sikuriada en la capital:

“... no perdemos el contacto con los lugares donde está la tradición viva...Y llegamos y nos reciben ellos con sus tradiciones y nosotros sabemos lo que están haciendo. Y a parte participamos activamente de eso, y es como un complemento”

Hay algunos desacuerdos entre sikuris, respecto a consideraciones de índole religioso y también en cuanto a la participación de la mujer, que ocurren en las festividades andinas de norte:

“Claro, acá en Santiago como es un movimiento nuevo; nosotros vamos a cumplir 30 años y al alero de nosotros han aparecidos una serie de bandas, entonces obviamente en estas bandas hay una serie de cambios que no tienen que ver con la tradición; están incorporando mujeres, que no son ejecutantes de instrumentos en el mundo andino, en ninguna parte hay registro...”

Son diferencias importantes evaluadas según el lugar que estos dos elementos ocupan en la ritualidad andina, sin embargo en la ciudad se solucionan según deliberaciones grupales que tienden a flexibilizar los criterios, promoviendo un carácter integrador, de igualdad entre sus integrantes, en pos de una experiencia positiva. Esto, puesto que en la ciudad ya hay comparsas de puras mujeres o que gran parte de sus integrantes lo son:

“Lo que pasa con las mujeres es muy complejo en el norte. En los pueblos interiores las mujeres están para cargar el trabajo que ha hecho el hombre, entonces se ve muy extraño a una mujer tocando zampoña. Se ve a la gente del interior, se ve mal, pero yo creo que estamos en otra época y hay que darle la oportunidad a todos. En mi comparsa yo no soy cerrado en el sentido de cosas nuevas que lleguen al grupo, sobre todo estando acá en Santiago”

“Y las mujeres se sentaban a llorar, tu veías a las mujeres ahí no conversando, no riendo, no echando la talla como quizás ahora se da en los tiempos modernos que estamos a la par; ellas lloraban lágrimas en su día, en su fiesta religiosa, lloraban en la tierra y el macho, el hombre con el alcohol, con sus demás compañeros reían y celebraban, y hacían hallalla y todo el tema. Entonces quizás ahí hay un tema de que los sikuris urbanos pueden de una u otra manera, no sé, llevar diferente pero en sí allá las tradiciones son tal cual como eran hace un montón de años atrás y eso no lo va a poder cambiar quizás mucho otras personas...”

Es chocante como ya se ha dicho, para los y las integrantes de las comparsas entrevistadas, el machismo del orden social andino. Por ello, y por la propia voluntad de

mujeres vinculadas a las músicas y danzas andinas, es que las comparsas en Santiago no discriminan por género, aun cuando muchas comparsas antiguas no tienen ninguna mujer entre sus integrantes, como Manka Saya. En el caso de las mujeres entrevistadas de la comparsa TUN, algunas comprenden una arista tradicional respecto a lo que podría ser entendido como machismo, y lo llevan más a un plano de la corporalidad y la complementariedad de las fuerzas en el mundo andino. Pero se promueve la participación sin discriminación:

“...en la mayoría de los pueblos originarios, por lo menos de más al sur, se les aconseja que no practiquen tanto los instrumentos de viento, tampoco hay mujeres tocando trutruca, ni la pifilcas, quizás tenga algo que ver con la lactancia, con los pechos, con cuidar la energía vital... a una mujer que ha decidido ser madre por ejemplo, sin embargo se le aconseja a mujeres que se concentren más en instrumentos de percusión... Pero, yo creo que a las mujeres les puede hacer bien tener una práctica de tocar instrumentos de viento, sobre todo las cañas son un buen instrumento”.

“Una vez estuve tomando a una pareja de un integrante y tuve que abrirle todas las puertas e integrarla”

La propuesta es, ante todo, de integración. Los y las sikuris urbanos asumen estar en otra época donde no se excluya a la mujer:

Con respecto a la forma musical, es sobre todo el sikuri urbano de la nueva generación, quien propone constantemente a los más antiguos, concebir una identidad indígena tradicional/moderna, que se permita fusionar ritmos tal como ocurre en otros géneros musicales urbanos:

“Así que de Santiago yo podría decir que he visto mezclas de todos lados, porque Santiago es la capital, es una fusión. Entonces se destaca lo que nosotros estamos haciendo porque hacemos directamente música andina, no estamos haciendo música de allá de la zona sur y no lo estamos haciendo ni en la costa,... en el interior de Santiago lo estamos haciendo, en el centro de la ciudad, en un lugar que es el Cerro Blanco”

Esto responde a una dinámica de movilidad que se da a través de la música, como capacidad que tiene el lenguaje sonoro, de generar puentes de unión temporal. En parte, se puede entender en una actualidad globalizada en que el flujo de información es infinito, que un joven sikuri también sea rapero. Hay una especie de “elección voluntaria” que responde más a una identificación con las culturas diversas. Sin embargo, aquellos que son los más antiguos de la comparsa, mantienen siempre un pilar grupal identitario basado en lo tradicional, en tanto son conscientes de que el

aprendizaje desplegado al interior del colectivo, es especializado, de raíz y requiere atención:

“...vivimos en un continente donde también tenemos cumbia porque estamos cerca también de Perú y Ecuador y de Colombia también, entonces de ahí se van mezclando los ritmos, uno va conociendo y también el indio va innovando, va escuchando de otros lados también y también va sacando música y va haciendo fusión. Pero todos los sikuris que vienen para acá tratan de no desvirtuar la música”

“Yo hago fusión, pero también tomo esta responsabilidad de tratar de cultivar esto, que no se pierda”

Hay comparsas que han nacido acá en Santiago, que se ha mezclado un poco y a la vez se ha distorsionado un poco en términos de criterios para fusionar con el siku:

“Uno ya de repente escucho un reggaetón y dice “ah ya, toquémoslo en zampoña” y prácticamente hace en zampoña un reggaetón pero no es directamente la base de lo que estamos hablando, es algo que nació en el momento, en estos tiempos...”

Los sikuris santiaguinos cultivan la ritualidad andina pero, como ya se dijo más arriba, en la mayor parte de los casos, no experimentan la devoción religiosa que actualmente permanece en la práctica nortina a raíz del sincretismo, por criticar su carácter impuesto. Aun así, comprenden que en este punto de la historia, la religión se ha fusionado con la tradición andina:

“...el sincretismo es parte de la tradición”

“Allá en el norte las festividades están asociadas a fiestas patronales. Hay ahí todo un encuentro de lo que es netamente cristiano, de lo que es netamente católico, con lo que es netamente ancestral, de nuestra zona, la zampoña le tocan, la suenan al niño dios allá, no es como acá que de repente es un encuentro que se respeta y lo respetamos al máximo...”

“Es que en el norte lo que sucede hasta hoy, todavía quedan poquitas familias, es una familia nuclear, entonces son todos aplanados apegados a las tradiciones, lo más cercano la fiesta de la tirana, en su lugar la fiesta de Tarapacá, ahora se está haciendo la octava de San Lorenzo en el pueblo de Huaraciña y en fin, hay una cantidad de fiestas, en este mes hay montón de fiestas. Y en febrero, en diciembre, o sea todo el año hay fiesta que tiene que ver con el sincretismo religioso, entonces todos los pueblos tienen instaurado un santo patrono y a ese santo lo festejan digamos con su tradición que tiene que ver con la música, la comida, los bailes y por supuesto la ritualidad que está expresada en una mesa que se va adecuando digamos de acuerdo a las condiciones de cada pueblo, va variando muy poco pero tiene su

particularidad”

“Bueno la música fundamentalmente en el mundo andino tiene que ver con la tierra de tal manera que hay instrumentos que se van usando en ciertas épocas, ahora es tiempo de zampoñas, más al verano es tiempo de anata, de tarka que es para llamar a la lluvia; en Bolivia y en partes altas del lado chileno, en el altiplano chileno, se usa mucho la tarka y es justamente para llamar la lluvia, para que riegue la tierra, para que salga toda la siembra y de ahí también para que se alimente el ganado, que se dé un ciclo, no hay nada que esté suelto de tal manera que cuando van pasando estos ciclos, los instrumentos se van guardando y se empiezan a utilizar otros”

El dialogo entre Ira y Arca, es algo que se respeta en todas las comparsas, se decide según preferencia personal. Y en las comparsas entrevistadas, todos han sido Ira y Arca en su momento. Cada uno ha construido sus propias flautas para dicho fin. El fin es hacer manifiesta con la técnica musical, la dualidad experimentada. No hay solistas en las comparsas tradicionales:

“...abordamos la dualidad en la música andina como concepto clave, en cuanto que algunos fuimos Arca y otros Ira”

“El sistema de orquestas de flautas en los Andes Sur toma la forma de una gran flauta formada por muchas personas, cada una de las cuales interviene en una parte de esa conformación. La historia de la flauta de pan sirve para entender este fenómeno como un proceso de larga data y de una enorme complejidad”

Si bien, como ya se ha mencionado, no hay un rescate exacto del sonido específico del siku en sus lugares de origen, hay una técnica corporal que es rescatada, de tal modo que se produzca la identificación, sino la comparsa no funcionaría. Pero el objetivo pretende dejar justamente, de ser pensada. Si no hubiera tradición, no habría transmisión de este saber, ni técnica asociada. La acción de formar comparsas en un contexto urbano donde no las hubo inicialmente, implica que la transmisión oral y transmisión de técnicas corporales, han sido mantenidas a pesar del contexto moderno.

2.3 Comunidad: Organización, autogestión, enseñanza y aprendizaje

La continuidad de las comparsas se ha debido en parte, a la autocrítica como herramienta de aprendizaje, a través de constantes momentos de conversación e intercambio de ideas en torno a la forma en que se está llevando a cabo la práctica, ya sea en términos del aprendizaje de la misma al interior de la comunidad, como de los momentos en que se realizan las sikuriadas.

“...como lo hicimos, que dijimos, que no dijimos. Hay que evaluar y... criticarse, criticarse también para poder evolucionar...” “Y si queremos rescatar este saber tenemos que también hacernos las autocríticas”

“...uno conversa con las cañas pero hay que conversar con las palabras también. Y evaluar lo que uno hace, decirse las cosas po. Es un trabajo de... es un trabajo para desarrollarse y eso... o sea, yo creo que hay que conversar, aparte de tocar, hay que conversar las cosas que pasan, lo que hacemos, como lo hicimos”

La evaluación precisa un dialogo constante y directo, en el cual se enuncian también las críticas y posiciones respecto a la contingencia. La organización colectiva es una forma concreta de generar conocimiento y resistir los embates que destruyen la cultura. No es una militancia con bandera política, sin embargo es un contrapunto al poder que se inmiscuyen en las relaciones cotidianas como micro dominaciones:

“las formas de dominación se mueven así, como micro dominaciones... y por eso hay que responder con micro poder organizado, conversar para que entendamos lo que estamos haciendo, entre todos. Por eso esta instancia es súper buena, y te lo agradezco a ti también por proponer esta conversación porque siempre se necesita...”

Por ello, la confianza en el grupo es total. Implica la resistencia a un mundo externo que se ha encargado de disociar al ser humano de su entorno social y natural, generando distancias que muchas veces son ficticias. Hay un intento por retornar a esta forma de humanidad que se expresa en un dialogo “real” cuyo correlato es concreto, es físico, es sonoro y es discursivo:

“Y el cuerpo humano es súper rítmico, nosotros siempre hablamos de esto, bailar es como una forma muy bonita de ser humano”

Hay ciertos aprendizajes que se experimentan colectivamente, en tanto se enseñan y descubren a través de la mimesis y la conversación que se traduce en conciencia en el

movimiento. La música andina, específicamente el tañido del siku bipolar, es una práctica tradicional. Por ello, no se enseña de manera formal, porque su nacimiento y expresión es popular:

“Entonces eso no lo da la universidad, tal vez más adelante porque la música nativa es algo que está vivo”

Porque el cuerpo individual va incorporando el movimiento colectivo, a la par que propone su manera de realizarlo, se va gestado el movimiento colectivo pero a la vez se va tejiendo la interpretación individual:

“...aprendimos aquí, hay que estar físicamente preparados... aquí junto a mis compañeros, cuando J estaba vivo, aprendí mucho a conectarme con mi respiración. A relajarme y hacer sonar la flauta ¡con su sonido completo! cuando tocamos en pasacalles a pleno sol...”

“Así como se va tejiendo con la música unidad, también se teje con la palabra, porque juntos sabemos hacia donde queremos, para dónde va la música, para donde va todo esto”.

“...bailando con mis compañeros aprendo también a conocer mi cuerpo, usar el diafragma para mantener el sonido...”

“...tenemos la suerte que viene gente y nos ha enseñado y han compartido mucho. Y todos los que llegan se alegran mucho y se suman a tocar. Y aportan más con su conocimiento, con sus consejos, al escuchar la música, aportan más con tratar de contextualizar la música, que tipo de música estamos haciendo, porque, para que, no... Es muy buena la... receptividad”

Estos conocimientos transmitidos también tiene que ver con una estrategia de funcionamiento de la dinámica en la sikuriada, en tanto son diversos los contextos, cada integrante debe saber cumplir otros roles:

“La diferencia es harta porque las fiestas tienen toda una estructura, como te decía, un campana tiene que saber cuándo tocar, tiene que tener una relación con el pasante, que es quien te va pidiendo que ocurra y en los carretes no pasa eso, en el carrete uno va viendo lo que ocurre ahí no más, entonces es distinto y hay que conocer las dinámicas. Digamos que también en las fiestas patronales o en las fiestas de pueblos que por lo general son patronales, también hay un momento que es de fiesta y ahí se hace más o menos lo mismo que se haría en una fiesta, entonces ahí el caporal la pega que tiene es justamente ver lo que ocurre y ese puede ser cualquiera, dentro de la banda todos tienen que salir campaneros porque en el caso que yo no pueda estar o cualquier cosa, que me vaya, siempre tiene que haber alguien”

La alternancia de roles se deriva de la antigüedad de los integrantes, de las responsabilidades asociadas a su permanencia en la comparsa y a la experiencia que posea. Una estrategia que, definitivamente, permite la des-jerarquización en pos de la supervivencia de la práctica, en tanto el conocimiento sea efectivamente transmitido:

“Por lo general es de común acuerdo, entre todos dicen “ya, va a caporal tal” y en el grupo yo llevo hartos años campaneando. Yo tomé la dirección musical y de ahí también tomé la campana y llevo hartos años, como 6. Y también he paso la campana, cuando no teníamos bombero por ejemplo pasé yo al bombo y ahí pasé la campana y seguí con la dirección musical pero desde el bombo y así estuve como 1 año tocando bombo y ahí caporaleó otro de la comparsa”

Por tanto, participar de las comparsas y sobre todo, llevar más de una década, implica un compromiso con el cultivo del siku, con la naturaleza y los significados que porta la música complementaria, en tanto se aprende un conocimiento que deriva de una cosmovisión andina total, y que vive sin interrupciones, en sus lugares de origen y en nuevos territorios donde la responsabilidad ha sido mantener la raíz tradicional de la práctica:

“Toda persona que hace música andina como la hacemos nosotros, son cultores porque estamos cultivando, la palabra lo está diciendo, somos examinadores, somos investigadores porque queremos saber de lo que hacían nuestros antepasados con la música. Yo pienso que podríamos ser cultores, claro que cultivamos la música que nos dejaron nuestros antepasados y cuando vamos viajando le vamos enseñando a otras personas”

Siendo el sikuri urbano, alguien que aprende a cultivar la práctica en tanto no la ha desarrollado desde siempre, se ciñe a una necesidad de divulgación, en tanto es un conocimiento que pertenece al territorio y cuya forma de transmisión es oral-musical-corporal. Para la gente del norte esto no es una misión en tanto no han parado de llevar a cabo la música. Pero un habitante de la urbe entiende que es un conocimiento ancestral, necesario de ser transmitido para que no desaparezca:

“La música es muy linda pero ya cuando te respalda algo, algo ancestral, algo tradicional, es bonito; como cuando nosotros llegamos a un pueblo, a la Cruz del Calvario y nos reciben, challamos antes de salir, que en realidad como tú me decías son tradiciones, las aprendimos de gente que antes lo hacía y llegamos al pueblo y la gente lo hace entonces la gente respalda todo lo que hacemos, es algo que de verdad es bastante interesante conocerlo y aprenderlo y es mucho más lindo llevarlo a cabo.

Nosotros salimos de la ciudad porque nosotros podemos decir que somos sikuris urbanos, sí, somos de ciudad, pero cuando vivíamos en Arica nos contrataban para fiestas patronales en Calcosa, en Quebe, en diferentes pueblos entonces... nunca perdimos el contacto con los lugares donde está la tradición viva..."

Es una especie de militancia musical-cultural, en la que el grupo existe en tanto se mantiene afeitado, pero cuyos efectos individuales son fundamentales, pues permiten la configuración de otra manera de concebir el mundo:

"Porque todos los que estamos acá podríamos estar durmiendo hasta el día sábado "ah, está lloviendo" y estamos acá, no tenemos ningún compromiso hoy día sino que mejorar lo que estamos haciendo, entregarlo de la mejor forma, con lluvia, con frío"

"...soy autodidacta, en mi caso yo no estudié música, entonces fue puro ensayo y error, escuchar, probar. Aquí en el grupo y también con otros grupos, aprendí a tocar música más tradicional. Y cuando uno llega ahí, se queda. Si te gustó ya te quedaste y no te fuiste más. Y bueno, se me confió también en realidad cuando se fue el Lalo Pizarro, que era el director antiguo"

En este sentido, la prioridad es la conciencia colectiva de la práctica, en tanto no hay un solista o figura central de la que dependan los demás, no hay una figura de autoridad, sino una relación musical horizontal donde todos son fundamentales. Es decir, el ego individual se posterga en pos de un total en el cual todos son considerados para la configuración de un mensaje grupal:

"...hay que... dejar de lado el ego individual, priorizar por un trabajo comunitario, y... bueno estudiar, practicar, conversar, evaluar..."

"Voy abierto a todas las decisiones de cada integrante y que digan lo que digan, se tomará en un 100%"

"Y celebramos, pero esto no por eso es un carrete, una excusa pa tomarse una chela, no tiene nada que ver con eso"

Así mismo, se gesta la relación humana en tanto organización social, pero también manifiesta en una relación en la cual los sonidos van expresando un discurrir melódico que puede desencadenar una melodía distinta, o una emocionalidad distinta a raíz de la conversación entre los opuestos complementarios. La experiencia musical deviene entonces como una experiencia dialéctica, donde la melodía se modifica en función de los factores humanos y su afectación propia de la comunicación, durante el tañido mancomunado:

“...lo veo así como algo dialéctico... Como el conversar mismo, tal cual. Uno habla, el otro responde, se produce como un conflicto y se resuelve en un acuerdo común pa todos. Así lo oigo también cuando estamos tocando, como que al final resolvemos en un acuerdo y ahí va cambiando el ritmo”

La intención es mantener esta música en el espacio público. Aun cuando los contextos cambien, la calle siempre será un lugar para la resistencia. Y siendo música colectiva, invita al otro a participar y por tanto, a ser un cuerpo que resiste:

“la música también tiene... las diferentes músicas que una toca con los instrumentos también son para diferentes lugares, entonces yo creo que pueden estar en diferentes espacios, pero ojalá siempre en la calle porque es una música que es para... para estar en el aire libre. Pero... hay música que es más alegre, que es más para fiestas, para que todos bailen, y hay música que es más seria también, que habla de otras cosas, entonces... yo creo que mientras, o sea mientras más gente pudiera tocar, como que es algo así... popular, muy popular”

La valoración de la música elaborada de manera mancomunada, proviene de una herencia en la cual se sostiene el tiempo presente y la intuición. Aun cuando existen tecnologías, no hay nada que reproduzca todos los factores que inciden en una sikuriada, es una totalidad que se expresa en la vivencia, es un momento único que se entiende solo al ser parte.

Por otro lado, la falta de apoyo de organismos gubernamentales con recursos, protección de espacios patrimoniales indígenas y el aumento de inmobiliarias, dan cuenta de la ausencia que tiene la sikuriada como cultura “nacional” donde solo figura la cueca. La sikuriada pertenece a una riqueza de los pueblos sobrevivientes al tiempo y a todas los poderes que han pasado por el actual territorio llamado Chile. Así, la práctica de la autogestión está muy arraigada en la tradición. La formación de sikuriadas en Santiago, se ha sumado a la orgánica de las demás prácticas populares indígenas, que ya existían en Santiago, generándose una escena musical organizada:

“...años atrás no había nada, o sea que teníamos que hacer todo nosotros, estamos acostumbrados a eso. En parte tiene que ver con cómo se vive en los pueblos. En los pueblos, como esto es parte de su forma de ser, de su vida, de su ciclo, tienen que hacerlo, y están todas las cosas ahí para hacerlo. Pero eso traído a la ciudad es complicado, porque para uno hacerlo, tener el tiempo y reencantarse sobre todo cuando abrimos la puerta y empezamos a tener jóvenes, ¿dónde sonamos, dónde nos juntamos? Facilitar al máximo las cosas, o sea llegar y que los instrumentos,... no andar acarreando, eso...”

Y la autogestión implica precariedad en los recursos, no hay ganancias económicas o remuneraciones, a veces incluso hay pérdida:

“...entonces tenemos que autogestionar todo el asunto, ¿y cómo lo hacíamos? En las peñas te dan tu porcentaje por la entrada, nosotros ese dinero lo convertíamos en instrumentos, sacábamos algo para la movilización y si queríamos hacer algo ya de mayor peso teníamos que apelar al ingenio “mira vamos a arrendar tal cosa” o nos conseguíamos a modo de canje en un colegio un patio y luego devolvíamos con una presentación”

Cualquier dinero, es usado para financiar la movilización y ejecución exitosa de la comparsa en determinada ocasión, como puede ser una marcha o un encuentro de sikuris

3. Contexto sociohistórico de surgimiento y permanencia de las primeras comparsas de sikuris en Santiago

3.1 Origen del sikuri urbano en Santiago

Los contextos sociales de Santiago, promueven el desarrollo de una corporalidad musical diversa. El elemento común es aportar a modificar las lógicas individualistas en la constitución de la subjetividad moderna. El sikuri urbano aparece directamente, de la migración de un grupo de jóvenes nortinos, en busca de nuevas oportunidades laborales y estudiantiles.

“Bueno yo vengo de Iquique y de muchos años, de niño que me dedico a esto. Partió como un juego por tradición familiar y yo me metí más a medida que fui creciendo, fui conociendo otras cosas y le fui dedicando mayor tiempo, quitándole a otras cosas y poniéndolo en la tradición”

“Estaba vinculado a todo el asunto que sucedía en las comunidades indígenas, entonces lo de la música venía de niño; tomaba instrumentos que aparecían ahí, en algún lugar, en alguna fiesta, en el altiplano cuando subíamos con la familia, entonces empecé de forma natural a ejecutarlos, a hacerlos sonar digamos y viendo en vivo lo que pasaba en ese lugar de tal manera que después ya lo veo con mayor seriedad, con más elementos, me apasionó más todavía. Han pasado una buena cantidad de años”

En ese tránsito, van formando distintas comparsas que a su vez, se van multiplicando a raíz del interés que generan.

“Las razones de mi venida a Santiago tuvieron que ver con la parte profesional, me vine a trabajar acá, había buenas perspectivas en eso de tal manera que yo ya llevo aquí más de 30 años. Anteriormente ya se habían venido otros compañeros de música, por diferentes razones; a conformar otras agrupaciones musicales, un poco se lanzaron acá en la capital de Santiago a abrirse espacios, tenían otra perspectiva y se radicaron acá, formaron familia pero siempre están ávidos de tener contacto con lo que sucede en el norte. Entonces en algunas ocasiones a mí me correspondió salir de Iquique con toda la banda. Teníamos una comparsa grande en el norte”.

Es la época en que la Nueva Canción Chilena se está constituyendo, por tanto la sonoridad latinoamericana está creciendo y se está fusionando, a través de la labor de rescate y difusión que distintas y distintos folcloristas han estado haciendo.

“Claro, entonces nos tocó estar montón de veces en San Bernardo, en sus inicios, Talagante, para el sur, salir fuera también del país. Entonces fueron una serie de cosas que se daban en los pueblos y que apoyado digamos en gente, en lo que sucedía en este grupo, se desarrollaron amistades y una serie de vínculos que tienen que ver con que todavía hay gente que son mayores que yo, que todavía estamos ligados a esto y que no están por otras circunstancias, por prioridades familiares, laborales, etc. Entonces cuando yo me aparecía con gente, de paso por Santiago, hacíamos un llamado a los que estaban acá; nos juntábamos, guitarreábamos un rato, hacíamos un poco de música, entonces yo tenía la necesidad de que alguien “cuando te vienes tú, cuando se viene otro” entonces ahí otro “mire, yo me vengo en tal fecha” y justo coincide con que está disuelto Anandapacha, el grupo de acá de Santiago, y se refunda después con gente de nosotros, cuando rearmamos el grupo acá en Santiago que no tenía nombre, entonces ahí te estoy hablando de enero del año 83 o un poco después”

Las personas que llegaron directamente de Arica, Iquique, Serena a formar comparsas tradicionales andinas-aymaras a Santiago, forman una diáspora cultural al interior de la capital, que rápidamente creció por lo novedoso de su expresión:

“Santiago estaba lleno de costumbres de todos lados, pero a ellos en un principio les tocó vivir la cultura del indígena, que fueron los mapuches que venían del sur, también se mezclaron con los aymaras, viajaban y llevaban cosas para allá porque hacían trueques de trabajo. Por ejemplo los mapuches eran más guerreros y de este lado no eran tan guerreros pero si tenían otras cosas que ofrecer desde el norte, por ejemplo podían ofrecer trabajos como lo es la alfarería que llevaban para allá, el trabajo en

cuero también, tejido y así. Entonces a esta zona le tocó vivir esa parte, del lado del otro tipo de cultura. Luego, cuando llegamos nosotros a Santiago... no éramos indígenas de familia indígena, pero si crecimos con la tradición, íbamos todos los años a Socoroma, ya, crecimos con eso. Y era algo nuevo, sorprendente en la capital”

“Y llegamos a Santiago y nos recibieron afectuosamente, nosotros sabemos lo que se está haciendo en el norte. Y a parte participamos activamente de eso, y es como un complemento, hemos mantenido eso”

El hecho de que muchas de los integrantes de las comparsas fundadas en la capital como Arak Pacha y luego Manka Saya, llegados a Santiago a finales de los 70, cuando vivían en el norte, no fueran indígenas, es decir, no pertenecían a las comunidades indígenas tradicionales, no fue impedimento para que asistieran año tras año desde sus respectivas infancias, a las fiestas que ocurrían en los pueblos del norte, incorporándolo como forma de vida. Hay muchos sikuris que viven esta situación, es decir, habitan en tierras donde la sikuriada es tradición, sin embargo ellos aun cuando refirman su identidad en dicha práctica, aprendida directamente en las festividades andinas, no son indígenas ni viven en dichos pueblos, y una vez que las conmemoraciones terminan, retornan a la ciudad.

Algunos sikuris santiaguinos, manifiestan haber llegado de manera casual a la práctica musical. Una vez que se integraron, ya no se fueron más. Hay una conexión que trasciende las explicaciones, y resulta en una identificación que implica un compromiso de por vida por elección personal:

“También circunstancialmente. Cuando estaba en el colegio comencé a conocer algo más de música tradicional y de pronto llegué al grupo por un asunto así muy circunstancial; en un carrete donde conocía una niña que bailaba en el grupo y yo venía de hace mucho tiempo escuchando Manka Saya, lo escuchaba en cassette en ese tiempo, y no tenía idea de donde ensayaban ni de donde eran y ahí ella me dijo “oye yo bailo en ese grupo y vamos a tocar en tal parte” y fui para ver si era realmente del grupo por si había algún alcance de nombre y eran ellos. Me quedé escuchando y una de las personas, Cristián Gonzales me dijo “qué estás haciendo ahí” “estoy escuchando” “pero pasa” “no, no pasa ná” “pasa weón”. Y pasé y ahí llegué al Manka”

“Llevo en el grupo 16 años, entonces tuve 10 años haciendo el repertorio”

“La verdad es que yo no decidí ser músico, llegué por otro conducto”

La experiencia formativa de los sikuris santiaguinos al interior de las primeras comparsas con integrantes del norte, ha tenido como fuente de conocimiento, las

enseñanzas al interior de las mismas agrupaciones, en tanto se inculca que no es suficiente lo aprendido en la comparsa, lo fundamental es ir a la fuente de la tradición y entender el contexto y los contenidos del sikuri en las festividades tradicionales de cada pueblo:

“...tenía otra base musical yo. Y aquí en el grupo y también con otros grupos, participaba y aprendía a tocar música más tradicional. Y cuando uno llega ahí, se queda. Si te gustó ya te quedaste y no te fuiste más. Y bueno se me confió también en realidad cuando se fue el Lalo Pizarro, que era el director antiguo, el tipo me dijo que me hiciera cargo, que veía que la única persona que era yo y yo acepté. En ese tiempo varias de las personas que están acá todavía no estaban, hay harta gente nueva; 4-5 años”

Algunos integrantes que han sido los primeros caporales del grupo por largo tiempo, fueron elegidos por conocer:

“y de cabro chico que andaba metido en el asunto. Aprendí hartito de él y he aprendido hartito también de otros caporales, aprendiendo con otros caporales de aquí mismo incluso, de Santiago, gente también del norte y nos vamos compartiendo conocimiento. No por ser yo de Santiago tengo que aprender todo de allá. Caporales de allá también tienen esa sabiduría y de pronto hay buenas ideas y se aplican no más”

“hay personas que han partido sin investigar mucho en el norte y claro, que llegan a una forma nueva no más y finalmente la misión de un caporal, acá en Santiago, es que la banda suene, pero claro, ese caporal se va para el norte y tiene que conocer digamos los códigos de allá sino estay frito, no puedes ir a una fiesta si no conoces los códigos”

“Tyco fue el caporal del grupo hartito tiempo, es un buen caporal también. Además trae toda la tradición del norte y de cabro chico que andaba metido en el asunto. Aprendí hartito de él y he aprendido hartito también de otros caporales, aprendiendo con otros caporales de aquí mismo incluso, de Santiago, gente también del norte y nos vamos compartiendo conocimiento. No por ser yo de Santiago tengo que aprender todo de allá. Caporales de allá también tienen esa sabiduría y de pronto hay buenas ideas y se aplican no más”

3.2 Dictadura y espacio público

Hay comparsas en Santiago que llevan casi 30 años construyendo una identidad grupal basada en la práctica del dialogo musical andino. Aun cuando puedan haber diferencias entre cada una respecto a los contextos festivos a los que asisten como grupo, existe una escena musical cuya identidad cultural es callejera, como parte de su historia vinculada al contexto dictatorial en la década de los ochenta. Fue en ese período cuando la tradición altiplánica se popularizó en Santiago, siendo una forma de resistencia alegre que reivindicó la cultura territorial andina en las cárceles con los presos políticos, poblaciones y tomas de terreno más emblemáticas, como forma de oposición al régimen neoliberal que intentó mutilar el arte con la represión.

“Claro, habíamos varios que teníamos como tradición ir a visitar a los presos, el año nuevo lo pasábamos en la cárcel que está ahí en Mackenna, entonces ahí hicimos algunos eventos con ellos, harta vinculación con la gente del Frente y que mantenemos hasta el día de hoy aunque no sea de todos los días o de todas las semanas pero mantenemos todavía vínculos con algunos que todavía están acá, pero esa era la labor de nosotros...”

Así, durante las primeras manifestaciones callejeras, marchas y actividades en peñas, se dieron a conocer musicalmente y desde una perspectiva más política que inicialmente causó extrañeza por el contraste de hacer fiesta en plena represión:

“...porque partimos con las marchas en el parque O'Higgins en esos años, después seguimos con las marchas del 12 de octubre al cerro Huelén. Mucha gente empezó a tratar de querer tener más información de dónde veníamos, por qué nos vestíamos de esa manera, de dónde venían esos instrumentos”

“Entonces las primeras veces, en la peña Chile ríe y canta, o en el café del cerro que eran como los lugares emblemáticos dentro de la dictadura, estaban como acostumbrados a eso, a un ambiente súper resguardado, soslayado, con mucho respeto por lo que estaba pasando, no volaba una mosca. Pero de repente llegamos el Manka Saya o el Arak Pacha y empezamos a tocar en esos... y las personas empezaron a mover las patitas y eso derivó en que empezaran a armarse los tambos, fiestas más andinas donde la gente terminaba bailando dentro de dictadura”

“...tú ibas acá a una peña en los 80 y era como una catedral, tú tocas y la gente no puede hablar o la hacían callar, prendían una vela, entonces era algo raro para nosotros y también para la gente que organizaba el espectáculo, que saben que nosotros les estamos frivolizando el lugar...”

Antes y durante la dictadura, fue una época donde la cultura creció a pensar del contexto represivo. Y las distintas coyunturas fueron dejando la música como un bastión de resistencia, y cada grupo se relacionaba con otro a partir de compartir espacios de resistencia cultural social, puesto que estaba prohibido salir a cualquier hora a la calle o expresar libremente las ideas políticas, o simplemente hacer música andina.

“La peña de “Chile ríe y canta”, es un ícono digamos del folclor pero más que nada de la música social, el fundador es René Largo Farías que fue locutor de la radio Moscú en el programa “Escucha Chile” y él nos llevó, nos apoyó, apostó por nosotros y ahí partimos, ahí le pusimos el nombre junto con el público que estaba ahí, llevamos algunas propuestas, queríamos que el público participara y ahí empezamos a ponerle los engranajes que faltaban a esto que no ha parado”

Entonces, aunque en un comienzo no lo fueron, naturalmente las sikuriadas se transformaron en signo de oposición a la dictadura y resistencia callejera. Muchos sikuris eran también, manifestantes activos de organizaciones políticas:

“...ahí había de todo tipo de música, todo lo que era el canto nuevo, entonces ahí cantaba desde el Gatti con su propuesta, la banda del Pequeño Vicio, Felo, el Oscar Olavarría que tenía un espectáculo él solo”.

“y empezamos a apoyar organizaciones políticas, nos vinculamos al MIR en ese momento, al País, fuimos los primeros que salimos a las marchas del Parque O'Higgins y bueno en ese poco andar, a los dos meses se corrió la voz y nos empiezan a llevar a las peñas que existían aún en ese momento”

“con Pinochet, eh, habían diferencias. O sea la peña era un lugar, el Chile Ríe y Canta era un lugar perseguido, el que estaba ahí tenía que andar con cuidado porque hubieron situaciones que fueron complejas para la mayoría de los antiguos integrantes de la agrupación que aparte de la música estábamos vinculados a organizaciones políticas”.

“a mí una cosa de lo que más me gustó y me motivó, fue el bailar en la calle, salir a las poblaciones..., salir a la calle”

La música que se reconocía como parte de la resistencia, es lo que representa la proyección y fusión latinoamericana impulsada por la Nueva Canción Chilena, pero que se diferencia profundamente del origen o raíz, de la comparsa de sikuris en tanto fusiona elementos que no son autóctonos:

“Hay diferencias bien marcadas, o sea de aquellos años a todo este tránsito que ha habido aquí en Santiago con la música andina que después de tener grupos así como Illapu, son 6 personas y que utilizan instrumentos que no son propiamente del lado andino como las cuerdas, la mayoría de las cuerdas, fundamentalmente la guitarra”

“...te contaba del otro local que nos acogió, fue el Café del Cerro que era otra onda, o sea ahí había de todo tipo de música, todo lo que era el canto nuevo”

Esto también se debía a que los pocos lugares donde podían presentarse, se abrían a diversificar el repertorio en función de generar espacios para la cultura.

3.3 Resistencia/Vigencia de la práctica

La complicitad festivo-social intenta promover, hoy por hoy, la generación de espacios donde haga falta recomponer el tejido social basado en una contención afectuosa y musical. Esto ocurre principalmente en los pasacalles y actividades en barrios poblaciones como La Victoria, La Legua, Barrio Matta Sur y Barrio Yungay entre otros, siendo los primeros, lugares constantemente azotados por la desigualdad social, tristeza, abandono y la marginación. Y los segundos, lugares donde resiste con dificultad, la cultura popular y de barrio patrimonial, aun cuando importantes lugares para el encuentro, hayan sido clausurados como Casa Bar y el Galpón Víctor Jara:

“...acá en Cerro Blanco... nuestros instrumentos quedan ahí, ensaya otra banda, el día domingo se hacen otras actividades entonces para nosotros es muy complicado. Teníamos nuestro espacio; cómodo, salas de ensayos, bodegas con instrumentos y además estábamos en un lugar donde suceden un montón de cosas, ahí en el barrio Yungay. En Casa Bar, ahí teníamos nuestro lugar de operaciones, todo el grupo de Casa Bar funcionaba ahí. Y el Galpón Víctor Jara partió con puras bandas de Casa Bar y otros amigos de ahí que teníamos otra organización de apoyo al barrio Yungay con Redolés, con toda esa gente”

Es en las poblaciones donde la fortaleza y memoria del pueblo se ha visto afectada, resistiendo históricamente los embates político-culturales de la explotación, la falta de oportunidades, el desplazamiento, la drogadicción y la marginación social, generando heridas muy profundas que provocan una destrucción problemática de la sociedad urbana en su conjunto:

“En las poblaciones, bueno, la gente que se organizaba y que se oponía a la dictadura... fueron los que más mal lo pasaron y los que más resistieron. Y ahí íbamos nosotros también para apoyarlos, igual que ahora. La gente en las poblaciones ha aprendido a resistir en comunidad. Antes fue así...”

La experiencia formativa de las nuevas agrupaciones en Santiago, ha sido impulsada por esta escena cultural que además de hacer música, enseña sus fundamentos sonoros, elaboración del siku y la técnica del tañido grupal, a nuevas generaciones. Este último elemento permite alimentar la memoria colectiva y la identidad de los grupos sociales en diferentes escalas, promoviendo la recuperación progresiva de espacios ancestrales indígenas en Santiago, para enseñar la cultura de los pueblos, estableciendo un vínculo cultural vivo con integrantes de comunidades donde se ha preservado la práctica original, y con el territorio en su conjunto:

“Bueno nosotros de alguna manera hemos sido el referente de muchas bandas. Ahora acá en Santiago yo diría que hay unas 15 bandas de lakitas, porque es la modalidad que nosotros fundamentalmente usamos una cantidad de aerófonos, pero a lo que más nos dedicamos es a la formación de sikus que son puras zamponas que están en diferentes medidas, cortes, e instrumentos de percusión: bombo, caja, platillo. Y eso tiene una estructura de como la hacemos sonar, como nos movemos, que hay que hacer, cual es el repertorio a tocar, entonces de ese repertorio parte de lo tradicional que nunca lo abandonamos y ya estamos en la parte de creación, en función a los parámetros digamos musicales de estas bandas en los pueblos porque estas bandas todavía están vigentes y esta modalidad se da fundamentalmente en el altiplano chileno porque en Bolivia que también tenemos un trabajo, vamos bastante frecuente para allá y llama la atención la forma que está en el lado chileno de juntarse los siku a ejecutar música de la tierra. En Bolivia se hace algo con instrumentos muy particulares también, de la misma familia, pero tienen otro corte, otra afinación”

“La idea es que las personas, los jóvenes que se han acercado a mantener vivas las costumbres porque en definitiva es eso, este, son varios que han estado en vivencias si en el fondo eso es lo que te deja, saber esto arriba de un escenario no tiene ningún brillo porque es pura fiesta no más, pero ya eso es un enganche. De repente cuando uno conversa...esto es una proyección de lo que sucede en parte; esto está vivo, hay que verlo con los cultores, porque así se les llama”

Para las personas que desarrollan la práctica del dialogo andino entre Ira y Arca hace casi medio siglo en Santiago, ha sido fundamental mantener una práctica comunitaria,

que regenere su tejido social mediante un contacto permanente con otras comparsas así como participantes de las actividades rituales carnavales del norte a través de viajes, encuentros rituales festivos y ensayos o reuniones con el fin de profundizar en la técnica. Aquellos que manifiestan tener una herencia Aymara, sienten que continuar con la práctica es una manera de mantener viva la cultura de la región:

“Y en las poblaciones es más íntimo incluso... es como tocar en los pueblos Aymaras en el sentido de que ellos funcionan como ayllu, que es la unidad económico social de los Aymaras, ellos soplan, cantan y se organizan así en los ayllus, y basan su vida en costumbres locales, en sus vivencias de la comunidad que vive en esa intimidad, es su mundo, pero es que soplar las cañitas es algo que han continuado por tanto tiempo que ya es parte de la identidad del territorio, lo ha sido y sigue siéndolo”

“... como que la danza..., la danza comunitaria te entregan todo eso, como que uno libera, como que uno se libera el espíritu a través del... de estar en la calle”

“...y empezar a buscar las referencias culturales de este Chile que le ha costado mirar las raíces culturales de dónde venimos, que son muy ricas y es un bagaje de conocimientos que lo tenemos ahí, que los pueblos originarios lo siguen cultivando y que ojalá todos los que vivimos en este país, pudiéramos aprender de ese bagaje cultural”

“yo creo que es importante para nosotros demostrar, hacer conocer que para nosotros esto no es tratar de rescatar una cultura, para nosotros esto no es tratar de mantener vigente algo de nuestros antepasados, nosotros lo vivimos”

El sentido de la fiesta en la urbe, aun cuando en ocasiones se desvirtúa, tiene como fin configurar una comunidad, para aprender e intercambiar historias vinculadas al rescate de las tradiciones de los pueblos andinos, e intentar reproducir la alegría con la que viven los pueblos indígenas del norte. Para no perder esas formas de emocionarnos, que pertenecen al pasado de la humanidad, donde la música y sus sonoridades, logran traspasar las barreras de lo corporal, el siku ha tenido la capacidad de llevar a cabo esta función. La diáspora musical ya politizada, constituye formas de expresión en universidades, centros culturales en poblaciones y en instituciones como museos dedicados al cultivo de la sikuriada como herramienta concreta de revitalización del tejido social, en un contexto urbano que lo precisa. El fundamento social del dialogo musical, es así mismo, tal como la conversación con palabras, en ambas se genera una conversación en la cual se expresa la simplicidad. En Santiago, la complejidad de la urbe, impide la comunicación en distintas áreas de la convivencia, lo cual permite

comprender la relevancia que podría significar el retorno a una conversación honesta, basada en la escucha recíproca, a través de la música y la alegría:

“quizás no tenemos claro para dónde queremos ir, pero sabemos para donde no queremos ir con la música, con el arte, con la cultura...”

Se trata de mantener vigente un ritual colectivo que permita subsanar la herida colonial de la región, que nos obliga a pensarnos desde lo de afuera, sin conocer la riqueza del pasado que habita en estas tierras, lo de adentro, para sacar la voz:

“El sentido que tiene el estar aquí a la zampoña, es darle fuerzas de que los pueblos existieron por su música que son los pueblos y costumbres aymarás. Que llegue también a la capital y se sepa que hay música no solamente que llega del extranjero sino que llega también de la zona norte de Chile, como son los huaynos que también son enriquecidos con su misma danza, en sí que uno puede bailar, festejar, cantar huaynos también, dedicar huaynos románticos como cualquier música que llega del extranjero pero esa música la tenemos nosotros tan cerca que ni siquiera nosotros aquí en Chile, en Santiago no la conocían. Como también en el sur de Chile existe mucha música que en el norte no se conoce, entonces viajando se va conociendo y Chile en sí va conociendo de norte a sur, sus tradiciones y costumbres a lo largo de sus regiones”

Volver a mirar el panorama regional y preguntarnos por nuestra identidad. Tomando las palabras de Silvia Rivera, “la metáfora de la hibridez plantea que podemos “entrar y salir de la modernidad como si se tratara de una cancha o de un teatro, no de una construcción –objetiva y subjetiva a la vez– de hábitos y gestos, de modos de interacción y de ideas sobre el mundo. La apuesta india por la modernidad se centra en una noción de ciudadanía que no busca la homogeneidad sino la diferencia. Pero a la vez, al tratarse de un proyecto con vocación hegemónica, capaz de traducirse en términos prácticos en las esferas de la política y el estado, supone una capacidad de organizar la sociedad a nuestra imagen y semejanza, de armar un tejido intercultural duradero y un conjunto de normas de convivencia legítimas y estables. Esto implica construir una patria para todas y para todos”¹³¹.

¹³¹ RIVERA CUSICANQUI, Silvia. (2010) Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores, Tinta Limón Ediciones, p.24.

Conclusiones

El lenguaje del sikuri Santiaguino, no es descriptivo ni exhaustivo cuando se refiere a su propia práctica. Más bien, se instala en el ámbito de sensaciones corporales y emotivas indescriptibles que despiertan cuando sucede la sikuriada, donde todo está relacionado con todo a través de la ronda festiva y popular. Por ello, su saber más profundo, radica en compartir la práctica misma, como acerbo de conciencia, donde pasado, presente y porvenir se acercan y danzan, a través de la música colectiva complementaria que fortalece la orientación de la memoria. La exploración de este conocimiento situado, es decir, enmarcado en un contexto social-territorial identificable y las conversaciones con primeras fuentes musicales, me permitieron elaborar las conclusiones siguientes, en relación a responder la pregunta y objetivos planteados inicialmente:

Territorio local, territorio global: la multitemporalidad

Las sonoridades provenientes del “Jjactasiña Iracampi Arcampi” en Santiago son parte de la multiculturalidad de la ciudad, cuyos orígenes se deben a un proceso migratorio que genera una diáspora cultural andina durante los años 70-80 en Santiago. Esto ocurre por la necesidad de una población joven proveniente de Iquique, Serena y Arica de buscar trabajo y estudiar. Por nostalgia, van formando comparsas musicales para mantenerse unidos, con características que dan cuenta de una práctica cuyo principio fundamental es mantener relaciones horizontales, de mutua colaboración y complementariedad, en un tejido social de apoyo amistoso y permanente.

Uno de los elementos que más destaca al interior de las conversaciones recabadas, es la identificación que experimentan los músicos con el territorio que habitan, aun cuando no provengan del norte. La presencia de la cordillera de los Andes no pasa desapercibida, contrario a ello, está presente a cada momento, aun cuando los asentamientos humanos en torno a su extensa estructura, sean muy distintos según la zona. Esta circunstancia apunta a una cultura “territorializada”. Bajo los conceptos revisados en esta investigación, esto significa, desde “una perspectiva corporal en-sobre-desde el territorio”: como lugar geográficamente situado, en dicho territorio se dan ciertas manifestaciones únicas, acorde a las características de los asentamientos

humanos propios del lugar donde, tal como en este caso, la presencia del macizo andino genera a lo largo de su corporalidad, tradiciones musicales diversas. Así, el cuerpo de los Andes, es fagocitado culturalmente a través de la percepción incorporada y traducida en distintas manifestaciones que implican conocimientos significativos para los habitantes. Entre estos conocimientos, se halla la práctica musical del tañido colectivo del siku, que a su vez contiene otros saberes que justifican su permanencia. Y esta tradición aún vigente, pervive y se ha extendido en zonas donde no estuvo desde siempre, según los vestigios arqueológicos recabados. Aun así, Santiago, rodeada por la cordillera, tuvo una fuerte presencia indígena antes y durante la colonización española, que da cuenta de una convivencia pacífica entre pueblos originarios, hasta la llegada de los españoles. A través del recorrido por Santiago Andino, se puede comprender que tanto Incas como Mapuche mantuvieron estrechos vínculos comerciales, políticos y alimenticios, lo que da cuenta de una comunicación constante.

Efectivamente, hay un tejido social comunitario activo y progresivamente expansivo en torno a la práctica del dialogo andino tradicional que parece afectar positivamente a la convivencia humana. Su desarrollo en el nuevo contexto busca rescatar elementos que son inherentes a la práctica tal como se da en el norte de Chile. Sin embargo, dado que las características de habitabilidad cotidiana fueron y son muy distintas, los sonidos así mismo reflejan esta diferencia en la adquisición de rasgos materiales y estéticos más ligados a la modernidad, así también parece estar sucediendo en el interior de los pueblos aymaras donde la ciudad ha logrado introducir sus prácticas de consumo.

“Las culturas particulares de cada localidad, se contraponen en muchos sentidos a las industrias culturales masivas, pues se definen a partir de una configuración compleja de formas simbólicas elaboradas y producidas por un determinado grupo humano a lo largo de su historia, con el fin de dar sentido a su vida y de resolver sus problemas vitales. Las culturas territorializadas son, por su propia naturaleza, particulares puesto que están social y geográficamente localizadas y, sobre todo, poseen rasgos que las diferencian con respecto a las otras, lo que quiere decir que están siempre disponibles como matrices potenciales de identidad”¹³². Y específicamente, el dialogo musical andino es una técnica cuyo fundamento se constituye en una cultura local. En este sentido, los

¹³² GIMÉNEZ, Gilberto. (2002) Globalización y cultura. Redalyc, p.25.

músicos juegan un rol fundamental, en tanto serían un catalizador del patrimonio andino; movilizándolo y comprendiendo la experiencia y el conocimiento que portan, visibilizan esta cultura territorial en torno a la cordillera, al ir incorporando a sus habitantes a través de una ceremonia musical comunitaria de raíz.

A modo de contraste, en tanto esta investigación no pretende negar el contexto mundial en el que se enmarca la multiculturalidad, actualmente la globalización “lejos de provocar una “desterritorialización universal”, tiene por patria de origen y principal beneficiario a un centro construido por un núcleo reducido de Estados-naciones, los más poderosos y prósperos del orbe (EE.UU., Europa, Japón, China)”¹³³, el cual se difunde de modo desigual por varias periferias clasificables según su mayor o menor grado de integración al mismo, esto sin embargo, no implica necesariamente la pérdida de identidad local, mientras haya en cada lugar una legislación que resguarde el patrimonio de los pueblos.

En este contexto, América Latina ha sido caracterizada como una región heterogénea y multitemporal. “La industria no elimina las artesanías, la democratización no suprime en forma evolucionista los hábitos autoritarios, ni la cultura escrita las formas antiguas de comunicación oral”¹³⁴. En algunos casos, esta persistencia de costumbres y pensamientos antiguos puede verse como resultado del desigual acceso a los bienes de la modernidad. Pero otras veces estas “hibridaciones” como las llama Canclini, persisten porque son fecundas. Esta característica, en Cusicanqui, recibe el nombre de “lo Ch'ixi”.

Se trata de plantear para efectos de esta investigación, que lejos de haber un relato unilineal que nos lleva del mundo tradicional al moderno, lo que encontramos son muchas capas, una polifonía de voces y saberes mediados por el trajín de la vida moderna y la tradición musical heredada y/o aprendida de diversas fuentes.

El estudio de la música desde las ciencias sociales requiere relacionarse con otras perspectivas y disciplinas teóricas y prácticas, que sean afines para crear puentes de mutuo conocimiento, que permitan comprender las implicancias de una música que solo

¹³³ GIMÉNEZ, Gilberto. (2000) La región socio-cultural. Territorio, cultura e identidades. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. México, p.25.

¹³⁴ GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2000) Cultura en América Latina. Deslindes de fin de siglo. Universidad Nacional Autónoma de México, p.52.

existe mediante una dinámica comunitaria efectiva. En el contexto de globalización, las formas musicales y sonoridades propias de cada territorio, invitan a poner atención en las pequeñas historias y su valor cualitativo. Y con ellas, van las músicas, que viajan y se mezclan. Son resultado del pasado, que se incorpora nuevamente al presente mediante su presencia sonora, momento en que se mezclan todos los tiempos de su saber. Las músicas son una manera de conocer a los pueblos, estas impulsan transformaciones sociales-culturales, las acompañan, las fortalecen y las confirman. En este caso, escuchar y ser parte de la experiencia sonora de la sikuriada, es presenciar un acontecimiento grupal que lleva siglos sucediendo de distinta manera, en territorios cuyo cuerpo común es la cordillera de los Andes.

Folclore y “World Music”

En tanto se ha configurado como una visión idealizada de la música y la gente que la produce, generalizada y lejana del contexto social que le da vida, la categoría del “folclore” no ha logrado identificar matices concretos que diferencian a las músicas locales, muy por el contrario, han tendido a generalizar en torno a una cierta teatralidad de la identidad latinoamericana, aun cuando haya sido útil sobre todo en ciertos momentos de la historia, componer un imaginario que nos uniera. En esta situación, la única manera concreta de conocer las tradiciones musicales propias de cada territorio, es a través de un acercamiento no invasivo a los pueblos autóctonos de la zona, así como el estudio concienzudo de la práctica mediante algún método que puede variar, según la subjetividad de quien aprende. Dicha música, no por ser menos académica y más popular, requiere de menos atención para incorporar los detalles que posee, muchos de los cuales no han sido jamás tipificados racionalmente por alguna rama teórica ni por nadie. He allí que se pierden con el último habitante que supo.

Así también, los discos que se publican con la denominación de “World Music” son productos que la industria cultural masiva promociona a partir de lo que considera como “lo autóctono” ligado al significado de etnicidad o nación (o ambos conceptos mezclados). Estas etiquetas, representan la hibridación cultural, característica predominante y creciente de un mercado hiperglobalizado, en el que los flujos humanos van de un territorio a otro constantemente. Sin embargo, muchas veces no deja de ser una fotografía estática, o nuevamente “folclorizada”, de la identidad cultural de un

territorio, en tanto es una categoría comercial que prioriza la novedad como estética mercantil, y no el contenido generado a partir de una herencia tradicional que efectivamente se fusiona con la modernidad. Se trata de asumir e ir descubriendo el carácter mutable de la música tal como el contexto humano que la genera. Se trata en todo caso, de tomar consciencia con respecto a la desaparición de los orígenes, muchas veces a fuerza de sincretismos violentos, ocupaciones armadas, muertes y/o las migraciones de la población joven. Considero que no es el mercado a través de la industria musical, quien pueda cambiar esta situación. Es difícil proponer una vía alternativa, pero la memoria y la comunidad parecen ser formas atingentes de conocer el pasado, en tanto tampoco desaparezcan.

Características del dialogo musical andino en Santiago

“Jjactasiña Iracampi Arcampi”, desde la perspectiva de los sikuris Santiaguinos, enseña que las relaciones entre seres humanos deben ser pacíficas, armoniosas, sin por ello evitar el conflicto, más bien solucionarlo a través del diálogo y la fiesta. Y es justamente el conflicto, una clave de lectura, para entender los opuestos complementarios de los que emerge, en términos sonoros, un resultado rico en armónicos. Esto último, valorado pero no profundizado de manera transversal por todas las comparsas entrevistadas.

Incorporando la simplicidad, el afecto entre pueblos emerge como forma y valor cualitativamente necesario para una resistencia cultural persistente ante una modernidad individualista cuya mirada se centra en otorgar valor cuantitativo a la existencia. Se trata justamente de lo contrario, al eliminar los apegos personales que alimentan un ego individual fuerte y excesivamente materialista, la comunidad emerge cohesionada. Esta fusión comunitaria precisa de un ritual, y es la realización de un todo compuesto de subjetividades activas, donde parece no haber caudillos fuertes, sino más bien relaciones de índole familiar, donde las personas que más tiempo llevan al interior de la comunidad son apreciadas y respetadas en cuanto son también, quienes además de enseñar, contienen la memoria de la agrupación. Incluso, en algunos casos, los integrantes más antiguos manifestaron vivir juntos siendo su casa, uno de los lugares de ensayo y reunión.

A través de la transmisión de saber tañir un siku, se devela un camino de retorno a la tierra, cuya senda transita por una resistencia que, en palabras de algunas entrevistadas,

toma la forma de una “descolonización moderna” a través de la memoria oral y el encuentro con la raíz del territorio en términos humanos y del cuidado del medio ambiente. En tanto las comparsas han aumentado significativamente en la ciudad, esto da cuenta de un tejido cultural afectivo-comunitario cada vez más vigente y que se rebela a la pérdida del cariño en los vínculos humanos entablados. A partir de estas reflexiones, se deduce que el afecto construye identidad.

En tanto, sitios de memoria y resistencia indígena, la conservación de hallazgos encontrados en algunos cerros de Santiago, han propiciado la recuperación de tales lugares como espacios ancestrales, propiciando la organización al interior de la urbe, a través de actividades y gestión del patrimonio indígena. Las festividades, carnavales y encuentros en diversos barrios y cerros de la capital, coinciden con un intento de revivir la cosmovisión andina en el antiguo trazado arqueoastronómico de la ciudad inca que yace bajo la estructura colonial de Santiago, junto con asumir el rol político que el rescate del patrimonio indígena reviste para una sociedad capitalista.

La dimensión del afecto se identificó en dos direcciones complementarias: como técnica corporal-emotiva ritual hacia el territorio y como definición del sentido de comunidad y aprendizaje. Las relaciones humanas que dan cabida a una comunidad de sikuris con larga trayectoria, coinciden en la permanencia de vínculos afectivos ligados a la apreciación que tienen de la música que realizan y los sentimientos afectuosos que se generan. Así mismo, el aprendizaje desde estos paradigmas se opone a la severidad del procedimiento de memorización mecánica y la relación distante entre un profesor o maestro y sus alumnos o aprendices, características de la enseñanza occidental formal de la música u otras disciplinas en aula, con la perspectiva de hacer de la enseñanza y el aprendizaje, un acto creativo.

La fiesta es parte del aprendizaje, es una manera en que el cuerpo hace carne los principios andinos, a través de la alegría, la danza, la proximidad pacífica con los otros, y la comprensión de la simplicidad. Recordando a Paulo Freire: “saber enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las posibilidades para su propia producción o construcción”, la reivindicación de la fiesta andina es la reivindicación de un “hecho total social” que identifica y enseña en los habitantes de este territorio, un sentido profundo del hecho musical. Entonces, si bien el alcohol es una práctica de consumo recurrente durante estas celebraciones, hay un sentido de militante compromiso en el que los integrantes parecen concordar, hay contextos sociales en los cuales el consumo

de alcohol no es pertinente. Y hay otros momentos en que si lo es. Depende el lugar y significado de la ocasión, la decisión se toma en conjunto.

En Santiago, no hay impedimento de ser mujer y sikuri. Aun así, las mujeres sikuris entrevistadas señalan comprender la abstención de la mujer en esta práctica como parte de su labor en la organización social total, por el hecho de tener una corporalidad receptiva, apelando a lógica de los opuestos complementarios. Sin embargo dicen considerar necesario para sus vidas y salud personal, “soplar una cañita”. Se trata de una identificación que rescata la práctica y los contenidos de una cosmovisión andina en términos espirituales, más no las prohibiciones que conlleva vivir bajo el paradigma tradicional.

Hoy en día, se ha masificado aún más que la flauta “siku”, la flauta “laka”. La diferencia entre ambas es que la segunda alude a flautas compuestas por una corrida de tubos construidas a base de pvc y sin resonadores. La razón de este cambio al pvc se ha motivado por ser un material más fácil de conseguir y transportar sin perjudicar la flauta o ser prohibidas en alguna frontera. Este cambio parece responder entonces, por un lado a la cada vez mayor movilidad de la música, por otro a un modo o necesidad de adaptación de la práctica, donde se ha dado prioridad a mantener la comparsa sonando, que a profundizar en las cualidades sonoras y materiales del instrumento.

Esta diferencia de énfasis, podría atribuirse entre otras cosas, al cambio generacional, y por tanto, al alejamiento de los más jóvenes santiaguinos con las fuentes tradicionales de la cultura andina del norte. Este factor es relevante, pues hace manifiesto dos diferencias trascendentales de énfasis, que heredará o perderá la práctica, cuando los más ancianos mueran, esto es: un énfasis actual en la búsqueda de acordes y repertorio para la elaboración de melodía y proyección del sonido por un lado. Por el otro, el énfasis en un sentido más tradicional, en la experimentación sonora y el trance colectivo a través de los tubos y resonadores de caña natural, además de la inherente conexión de este material con la tierra y el Sereno, considerando que en Santiago, challar la flauta con agua es una práctica ritual muy presente. Ambas búsquedas se constituyen como parte de la tradición del sikuri santiaguino, en tanto los primeros dan importancia a la función comunicativa de la flauta que convoca al hacerse escuchar a lo lejos y los segundos destacan las propiedades ritualistas y estéticas presentes en la escucha grupal. En ambos casos, el sentido comunitario es relevante, aun cuando los enfoques sean distintos. El tiempo dirá si ambos, ninguno o solo uno de estos criterios, sobreviva. Así

mismo, serán los sonidos del entorno, quienes vayan subrepticamente, intercediendo en la conexión del siku con el Sereno y las posibilidades de experimentación. Pues para los sikuris urbanos, el diseño orgánico que corresponde a los sonidos del entorno o lugar donde soplan, remite cada vez más a la pérdida del contacto con la naturaleza. De allí deriva también, la importancia de conservar los cerros patrimoniales que aún quedan y los recursos naturales.

A raíz de una perspectiva social de la música, puede entenderse que persistan distintos criterios para la supervivencia de una práctica musical, según las condiciones a las que se adapta. Otro factor que podría influir en este caso, es justamente la politización de la sikuriada en la urbe durante la dictadura militar, en tanto pertenece a un momento histórico en el cual se desata una rebelión contra la opresión, donde el sonido conjunto era necesario. Anterior a la destrucción del tejido social en Santiago, estaba aconteciendo un proceso de revitalización estética musical cuyo contenido era reivindicar la problemática de la desigualdad social para hacer emerger la voz de las clases populares. El corte repentino de este proceso y el posterior periodo de represión social, crea las condiciones de oposición o antítesis poderosa, para los sentidos andinos sonando en Santiago.

Autonomía y organización

En Santiago, las comparsas más antiguas identificadas, son Manka Saya (antes Arak Pacha) y Tun. Sus conocimientos se acoplaron con el tiempo, al trabajo que otras organizaciones realizaban, con el fin de reivindicar el espacio público y la herencia indígena. Esto se vincula al contexto de dictadura, determinante para que la sikuriada trascendiera en la Región Metropolitana. En este sentido, la contingencia del movimiento de la Nueva Canción Chilena también promovió su configuración como elemento de resistencia política y cultural durante los 80, considerado luego un sonido subversivo para la dictadura, intentando prohibirlo.

Todo este periodo consolida una forma de autonomía en la orgánica de sus actividades, bajo distintos periodos, dictatoriales y democráticos. Poder conversar con aquellos que vivieron la represión política de los 80 siendo sikuris, permitió recuperar, a través de la memoria oral, aspectos desconocidos de la experiencia subjetiva de cada participante.

De un modo más amplio, esto tiene coherencia a la luz de la perspectiva teórica de Silvia Rivera, al señalar que “las movilizaciones sociales pueden ser entendidas como procesos que pervierten la linealidad y el progreso histórico. Las prácticas y saberes de resistencia colectiva que se elaboran abigarradamente, se abren paso ensanchando la grieta de la historia y conjugando memorias colectivas en los que el pasado de lucha forma parte y potencia los proyectos contemporáneos de emancipación. En este caso, la emergencia de sujetos políticos contemporáneos con procesos propios de la memoria colectiva del campo popular que posibilitan re-significar las luchas pasadas y entender las proyecciones políticas de emancipación que se construyen en torno al presente”.

Uno de estos elementos, es la consideración que ha construido el imaginario colonial y posteriormente nacional, sobre la naturaleza bélica de los pueblos originarios. Los hallazgos arqueológicos indican que muy por el contrario, los antepasados de la región en Chile, eran de naturaleza pacífica, tanto es así, que en Santiago Indígena se puede dar cuenta de una convivencia pacífica entre el Imperio Inca y los Mapuche que habitaban el valle central. Los últimos no pudieron ser anexados al imperio, pero si se generaron relaciones de intercambio comercial, incluso de administración colectiva para el cultivo de terrenos comunes. Igualmente los españoles, primeros en constituir esta imagen confrontacional de los antepasados habitantes de Santiago, al parecer se fueron incorporando al territorio, a costa de parlamentos inicialmente pacíficos, puesto que eran minoría. Esta historia sirve para comprender que existe un imaginario negativo que predomina para justificar la colonización española. Los recientes hallazgos dan cuenta de una naturaleza pacífica que preexistía a la imposición de la corona española de la que luego derivó, la independencia y formación de nacionales, basados en modelos organizativos coloniales con una estructura social asimétrica similar al modelo monárquico y aristocrático, que comunitarios y horizontal.

La necesidad de preservar y expandir una práctica tradicional como el tañir del siku bipolar, permite elaborar bajo esta premisa, un sujeto colectivo, capaz de mantener vigente el sentido de comunidad, a través de prácticas culturales relacionales que promueven el intercambio de saberes acordes al contexto latinoamericano, que permitan resistir los embates del capitalismo desterritorializante y desalmado. Es a través de estos vínculos cargados de sentimientos, que podemos habitar el pasado sin haberlo experimentado directamente. A través de la asociación libre y recíproca, se van descolonizando prácticas que parecen intrínsecas o únicas vías para el entendimiento del

“ser humanos”, accediendo de esta manera, a leer el presente de otra manera. Por ello, más que unificar un discurso único, se trata de apostar al diálogo, a la conversación constante, que mantenga una crítica activa y constructiva. Desde aquí, la lectura de la ciudad de Santiago como “Palimpsesto” en términos culturales y territoriales es tan interesante como atingente. Entre su arquitectura de milhojas, se tejen relatos incorporados, conformando un vestido narrativo, colectivo, hecho de trozos de tela con distintas texturas, tamaños, colores y diseños. El concepto de “Lo Ch’ixi”, permite imaginarlo, se trata de apostar a la “fortaleza de la debilidad, a la sabiduría popular presente en pequeños actos que son potenciales grietas en las relaciones de fuerza”, para vestir al cuerpo y darle el calor que necesita para continuar.

Es así que, para entender la complejidad de las interacciones culturales latinoamericanas, se hace necesario leer estas experiencias de hibridación como parte de sus conflictos con la modernidad, vinculados, por un lado al intento de reconvertir un patrimonio de saberes para insertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado, y por otro a raíz de conflictos culturales como consecuencia de imposiciones occidentales de tipo ético-religiosos que nada tenían que ver con los pueblos originarios de la región.

Entre otras instancias, la celebración del Inti Raymi realizado todos los años afuera del Museo de Historia Natural en Quinta Normal, no es una coincidencia. Sepultado más abajo del metro emplazado en ese lugar, se encuentra un importante cementerio Inca. Y aun cuando son momentos históricos que parecen distantes, frente a este lugar está el Museo de la Memoria para recordar a todos los muertos acibillados a manos de la dictadura militar.

A través de los factores actuales que reviven una manifestación musical total como la sikuriada, se comprende la persistencia de un conflicto anclado, que podría ser visto como una herida desde la colonia, cada vez más abierta a medida que transcurren los años. Alimentar la memoria colectiva desde esta perspectiva, invita a la apertura de múltiples planos para la resistencia y recuperación y configuración de identidades múltiples, revitalizadas en el esclarecimiento de un pasado precolombino aún vivo. “Conviviendo todos los tiempos, se resumen en la memoria colectiva como un lugar jamás unívoco ni quieto, como un palimpsesto de experiencias”.

Se concluye que la práctica del “Jjactasiña Iracampi Arcampi” en lugares con comprobado valor patrimonial permite repensar la cultura local a través de la persistencia de un conocimiento ancestral, re-significado en el territorio habitado a

través de una expresiva resistencia festiva y callejera que advierte y denuncia los problemas políticos represivos y medioambientales que aquejan a las comunidades humanas de Chile hoy.

Aun cuando el contexto dictatorial ha cambiado y el sonido andino ya no está prohibido bajo decreto ley, la práctica apropiada de un espacio público libre, sigue siendo un problema para el gobierno y los empresarios como autoridades del país, quienes siguen acallando voces con represión policial y prácticas de asesinato encubierto y desaparición forzada de personas. En Chile, se confunde la libertad de expresión y la protesta, con la confrontación de ideas entre un pensamiento que propone la libertad económica a costa del aniquilamiento de su oposición versus la expresión de una acérrima oposición que deslegitima la privatización del derecho a una vida digna.

Cuerpo musical-territorial emocional

Estudiar la transmisión oral-musical-corporal del siku en Santiago, permite explorar diversas experiencias imposibles de generalizar, aun cuando son muchos los elementos comunes que permiten construir este relato total, alimentado de cruces discursivos/perceptivos afines. Las personas entrevistadas manifestaron tener, en la mayor parte de los casos, una clara consciencia corporal que les ha permitido percibir estados positivos promovidos por la constancia del tañir del siku, en sus vidas a lo largo del tiempo. Entendiendo al cuerpo individual como punto de partida de todo, develando también el lugar que ocupa en esta historia compartida, todos los diálogos que atravesaron a su vez, el cuerpo de la investigadora, reviven en su decir, el contenido de una tradición oral que ha movido una práctica que no existe sin el “otro”, generando espacios intersubjetivos de comunidad que, en efecto, han sobrevivido. A través de la música, los cuerpos se emocionan. Este tránsito describe el mecanismo instintivo del “cuerpo musical”, comunicado a través de la expresión sikuri.

En este tránsito en que la flauta llega a Santiago, la música va habitando nuevos cuerpos. Estos cuerpos, todos los cuerpos, están relacionados a través de una cosmología que apunta a la vida armónica, al buen vivir. La armonía como valor humano, pero también como sonido, como vibración se elabora a través del tañido colectivo de la flauta complementaria, a través de la sikuriada. El siku no es la única

flauta colectiva existente en la tradición andina de los opuestos complementarios, sin embargo es la única que posee cualidades tan complejas y elaboradas en términos musicales, organológicos e ideológicos, cuya cuna es la cultura Aymara, por tanto es una herencia que comparten sobre todo Chile y Bolivia. Se trata de una música que interpela al cuerpo. El cuerpo es la materia identificada, que nos aproxima a lo que interiormente nos apasiona y se involucra, mediante la práctica, externamente con ello. Todos los gestos, acciones y movimientos son parte de una reflexión que habita espacios comunes, donde habitan otros cuerpos. La cultura occidental pretende separar los procesos, pero esta música nos invita a pensar sintiendo y viceversa, despertando el sentido de la memoria, confiando en la intuición y dejando que el cuerpo juegue y aprenda-desaprenda. Todo ello, al mismo tiempo, en tiempo presente.

Las conmemoraciones y festividades que se hacen para ofrendar a la tierra, son parte de una tradición que convive o más bien colisiona, con la progresiva privatización y agotamiento por explotación desmesurada de recursos naturales en Chile que configura un estado de crisis ambiental mundial cada vez más grave. Esto sumado a la era de la comunicación virtual como telón de fondo, donde la proximidad corporal y el uso del espacio público están cada vez más cooptadas por el mercado en prácticas de consumo individualistas, hacen aún más paradójica la mirada de la música con función social. La música en este sentido como fenómeno perceptivo porta una serie de elementos que evidencian tipos de sociedad, relaciones, sentimientos y acciones orientadas por una diversidad de intereses.

La puesta en escena del cuerpo musical-danzante-colectivo, es la herramienta más concreta de estas comunidades urbano-andinas, para hacer manifiesta su presencia y su labor de recuperación del sustrato que constituye a sus propias identidades. La sikuriada es “música social” en tanto cumple una función de cohesión comunitaria aún vigente. Entonces, la música que nace al interior de estos grupos reivindica valores sociales que son incorporados por los individuos que participan voluntariamente en cada agrupación, constituyendo historias que pertenecen a este tiempo, actualizando la memoria de manera colectiva a través del sonido.

La multiculturalidad en este sentido, se expresa claramente en la ciudad de Santiago, donde confluyen los múltiples formatos de la tradición y la modernidad en un mismo territorio y tiempo.

Todo lo obtenido en esta tesis es valioso pues se trata de un ejercicio de memoria. Aunque no fueron leídos todos los libros del mundo, fueron leídos aquellos que hicieron sentido en el recorrido. Estos saberes fueron mezclándose con diálogos y temporalidades para configurar una lectura cíclica, espiral y multilínea de los procesos y significados que adquiere la cultura local en nuevos contextos sociales.

La búsqueda por configurar conceptos e ideas sobre el sentido del aprendizaje comunitario, resultó concluyente para entender el rol del conocimiento en la era actual, destacando sus posibilidades emancipadoras, como herramienta para ser autónomos y organizados. Ser autodidacta en este sentido, tiene que ver con aprender en la experiencia, con los y las compañeras a través de una actitud receptiva, a lo que podría denominar “*autodidacta colectivo*”. En este acontecer, se despliegan técnicas corporales asociadas a los beneficios de la práctica, que se sustenta en un sustrato de salud necesario y principal para mantener constante la música.

Finalmente, cada cuerpo vibra en una frecuencia. Realizar un sonido permite exteriorizarla para ser canalizada por otro cuerpo donde rebote, multiplicando o absorbiendo a su vez, el sonido para ser nuevamente proyectado al espacio. Los cerros o apus, en su materialidad, vibran y responden desde su densidad corporal, al principio de resonancia primordial, antigua y ancestral que aun hoy nos vincula: la comunicación.

Bibliografía

- ABELA, Jaime Andréu. (2011). Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada. Fundación Centro Estudios Andaluces.
- ACCOSSATTO, Romina. (2016) Colonialismo interno y memoria colectiva. Aportes de Silvia Rivera Cusicanqui al estudio de los movimientos sociales y las identificaciones políticas. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Mendoza, Argentina.
- ANDRÉU, J. (2001). “Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada”. Centro de Estudios Andaluces.
- ARANCIBIA, Ricardo. CONTRERAS, Luis Suárez. MILLAPAN, Diva.
- BUSTAMANTE, Patricio. (2012). “Paisajes culturales de Santiago: Santiago, Recoleta y Providencia”. Alianza Tripartita por el horizonte paisajístico de cerros sagrados.
- ARMELLA, Julieta. DAFUNCHIO, Sofía. (2015). “Los cuerpos en la cultura, la cultura en los cuerpos. Sobre las (nuevas) formas de habitar la escuela.
- AVELAR, Araujo, Santos, Junior. (2009). “Cosmovisión y religiosidad andina: una dinámica histórica de encuentros, desencuentros y reencuentros. Espaço Ameríndio, Porto Alegre.
- BENGOA, José. “Historia del pueblo mapuche: (siglo XIX y XX)”. Lom Ediciones, edición de 2000.
- BLACKING, John. (2003)¿Qué tan musical es el hombre? Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Distrito Federal, México.
- BLUMER, Herbert. (1981). “El interaccionismo simbólico; perspectiva y método”, HORA, S.A, Barcelona
- BOLADOS, Paola, García. SALLY, Babidge. (2000). Ritualidad y extractivismo. La limpia de canales y las disputas por el agua en el salar de Atacama, Norte de Chile.
- BORDIEU, Pierre. El sentido práctico”. Siglo XXI Editores. Argentina, 2007
- BUSTAMANTE Patricio, Díaz. (2009). “Santiago del Nuevo Extremo ¿Una ciudad sin pasado?”. Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje. Universidad Central.

- BUSTAMANTE, Patricio. "Santiago de Chile, una ciudad con pasado mapuche – incaico". Simposio: TAWANTINSUYU 2013, XVII Congreso Nacional de Arqueología La Rioja, Argentina.
- CABROLIÉ, Magaly, Vargas. (2010) La intersubjetividad como sintonía en las relaciones sociales. Redescubriendo a Alfred Schütz". Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Volumen 9, N° 27.
- CAMPOS José Luis., Interculturalidad, Identidad y Migración en la Expansión de las Diásporas Musicales, Revista Razón y Palabra, Número 49.
- CANALES CERÓN, Manuel. (2006) Metodología de investigación social. Introducción a los oficios. (Coordinador- editor). LOM Ediciones.
- CANCLINI, Néstor García. (1999) Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Editorial De bolsillo.
- CHACÓN, Valencia, Américo. JAKTASIÑA IRAMPI ARCAMPI, la técnica dual del siku. Centro de Investigación y Desarrollo de la música Peruana, 1982.
- CHACÓN, Valencia, Américo. (1982) El siku bipolar en el antiguo Perú". Centro de Investigación y Desarrollo de la música Peruana.
- CITRO, Silvia. (2009) Cuerpos significantes: Travesías de una etnografía dialéctica. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- CITRO, Silvia. (2011) La eficacia ritual de las performances en y desde los cuerpos. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- CIVALLERO, Edgardo. (2011) Música andina en Chile. Tierra de vientos, Número 07 Madrid, España.
- CORNEJO, Marcela. MENDOZA, Francisca. ROJAS, Rodrigo C. "La Investigación con Relatos de Vida: Pistas y Opciones del Diseño Metodológico". Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012
- CSORDAS, Thomas. (1999). Embodiment and Cultural Phenomenology. New York-London.
- CSORDAS, Thomas (2010). Modos somáticos de atención. Editado CITRO, Silvia. "Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos. Editorial Biblos-Culturalia, Buenos Aires
- DELGADO, Juan Manuel y GUTIÉRREZ, Juan. (1999) "Métodos y técnicas cualitativas de Investigación en Ciencias sociales. Capítulo 7: Análisis de contenido".

- DONINI, Antonio. (2006). "El patrimonio intangible". Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, Argentina. Buenos Aires
- DUCCINI, Luciana. (2008) Corpo/significado/cura. Thomas Csorda. Porto Alegre: Editora UFRGS, Universidade Federal da Bahia – Brasil
- FACUSE Marisol. NENTWIG Anne-Cécile., "Las músicas tradicionales en la era global: trayectorias, sociabilidades e imaginarios en clave comparada".
- FERNÁNDEZ CHAVEZ, Flory. (2012) El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación. Revista de Ciencias Sociales (Cr), vol. II, núm. 96, junio, Universidad de Costa Rica San José, Costa Rica
- FERNÁNDEZ, Macarena. (2010). "Cultura afectiva y emotividad: las emociones en la vida social". Universidad Nacional de General Sarmiento, IDES. Argentina.
- FREIRE, Paulo. "Pedagogía de la Autonomía. Saberes necesarios para la práctica educativa", Editorial Siglo XXI.1997, p.47.
- GARCÍA, Francisco M. Gil, (2012). La comunión de los cerros: ritualidad y ordenamiento simbólico del paisaje. Revista Diálogo Andino.
- GIMÉNEZ, Gilberto, (1999) Territorio, cultura e identidades: la región socio-cultural". Estudio sobre las Culturas Contemporáneas. Época II. Vol. V.Núm 9, Colina.
- GIMÉNEZ, Gilberto, (2005) Cultura, identidad y metropolitanismo global, Revista Mexicana de Sociología, vol.67, núm. 3, julio-septiembre. Universidad Nacional Autónoma de México.
- GIMÉNEZ, Gilberto. (2007). Un recorrido a través del concepto de cultura, Estudios sobre la cultura y las identidades sociales. México.
- GIMENEZ, Gilberto, Montiel (2007) "Estudios sobre la cultura y las identidades sociales". Edición Intersecciones
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. (2001) Aportes de la Musicología a la enseñanza de la Música Popular, Instituto de Música, P. Universidad Católica de Chile.
- GONZALEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio. (2006) Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular. Universidad Alberto Hurtado.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. (1997). Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena" Revista Resonancias GONZALEZ, Juan Pablo. Escuchando el

pasado: música y sonido en el entramado histórico y social”. Pontificia Universidad Católica de Chile.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. (2009) Musicología y América Latina: una relación posible. Revista Argentina de Musicología 10.

GRIMOLDI, María, Inés. (2015) Jean-Jacques Lemêtre. Sonoridades. La música y el teatro. Edición Congreso Tendencias Escénicas [Presente y futuro del Espectáculo] XXIII Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación

GRECO, Mauro. (2011). Pensamientos encarnados y emociones corporizadas: impresiones sobre una entrevista cualitativa en profundidad a dos vecinos de un ex centro clandestino. Seminario: Alquimias etnográficas: subjetividad y sensibilidad teórica.

GUDEMOS, Mónica. GARCÍA, Francisco M. Gil. (2012). “Espacios ceremoniales andinos: de tradiciones, creencias y coexistencias”. Revista Diálogo Andino N°39.

GUERRERO, Rosa María, Valdevenito. (2010) Identidades territoriales y Patrimonio Cultural: La apropiación del patrimonio mundial en los espacios urbanos locales”. Revista F@ro N°2, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM.

HERRERA, Daniel, Restrepo. (2010). “Husserl y el mundo de la vida”. Revista Franciscanum, Volumen III.

HUBER, LUDWING., “Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado”, Estudios de caso en los Andes. Colección mínima, IEP (Instituto de Estudios peruanos).

IBARRA, Miguel, Ángel. (2012) “Lakitas: continuidad y transformaciones de una práctica musical tradicional andina en el contexto chileno”, Universidad de Chile

IBARRA, Miguel Ángel, Ramírez. “La presencia del siku en Santiago de Chile” Ponencia - CONAINS Puno, Noviembre.

JORDÁN, Laura. (2009) "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino". *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, Julio-Diciembre, N° 212, pp. 77-102. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile. Université de Montréal, Canadá.

LE BRETON, David. (1999). “Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones”, Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.

LE BRETON, David. (2002) “La sociología del cuerpo”. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires

- LEFEVRE, Henri. (1974) “La producción del espacio”, *Papers: revista de sociología*, Núm.:3.
- LIRA, Jorge. (1982) “*Diccionario kkechuwa-español*”. Bogotá.
- MARTÍ, Joseph. (1995) “Etnomusicología, folklore y relevancia social”, TRABS. *Revista Transcultural de la Música*.
- MARTÍ, Joseph. (2003) “La música como generadora de realidades sociales”, num.7, diciembre. *Sociedad de Etnomusicología España*.
- MARTÍ A. Martí, BARAÑANO, G. ABRIL, F. CRUCES, J. DE CARVAUIO. (2004) “World Music, ¿El folklore de la globalización? Congreso de la Sibe. *Sociedad de Etnomusicología*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- MATURANA, Humberto. (1997) “El sentido de lo humano”. Dolmen Ediciones
- MATURANA, Humberto. VERDEN-ZOLLER, Gerda. (2003) “Amor y juego: Fundamentos olvidados de lo humano. Desde el patriarcado a la democracia”. Lom Ediciones
- MAUSS, Marcel. (1936). “Sociología y Antropología, sexta parte: Técnicas y movimientos corporales”, Editorial Tecnos
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1945). “Fenomenología de la Percepción”. Traducción por Ediciones Península.
- MIQUEL, Juan. (1861) Observaciones prácticas sobre las virtudes medicinales de las diversas aguas minerales de Chile, y precauciones con que deben usarse. *Revista Anales Universidad de Chile*.
- NAVARRO, P., & Díaz, C. (1994). *Métodos y Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales*. (J. Delgado, & J. Gutiérrez, Editorea.) Madrid, España: Editorial Síntesis.
- OCHOA, Ana María. (2002) El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música, *Revista TRANS 6*.
- PALOMINOS. Simón. (2009) *Música en tensión, producción simbólica en tiempos de globalización*, Universidad de Chile.
- PARRA, Violeta. (1970) *Décimas, autobiografía en versos chilenos*. Ediciones Nueva Universidad – Universidad Católica de Chile, Pomaire.
- PELINSKI, Ramón. (2000) *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Ediciones Akal.

PELINSKI, Ramón. Entrevista por Jorge Castro Ribeiro, “Con los sentidos y la mente bien alertas”, Universidad de Aveiro, Portugal

PEREZ DE ARCE, José. GILI, Francisca. (2013) Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana.

Revista Musical Chilena.

PEREZ de Arce, José. (1993) Siku. Revista Andina.

PEREZ de Arce, José. (1995) Música en la piedra: Música prehispánica y sus ecos en Chile actual. Museo de Arte Precolombino, Santiago.

PODHAJECER, Adil. (2009) "Jaktasiña irampi arcampi: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de 'música andina' de Buenos Aires y Puno (Perú)", en el IX Congreso Argentino de Antropología Social, “Fronteras de la Antropología”.

RETAMAL DÁVILA, Carlos. (2006) Música andina en Santiago de Chile. Parámetros de definición estéticos e ideológicos para una reafirmación étnica indo andina a partir de la música. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes, mención Musicología, Profesor guía: Jorge Martínez Ulloa.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. (2010) “Ch’ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores”. Tinta limón Ediciones.

RODRIGUEZ AEDO, Javier. (2017). “El folklore como agente político: la Nueva Canción Chilena y la diplomacia musical (1970-1973)”. Revista Nuevo Mundo, Mundo Nuevo; “Imágenes, memorias y sonidos”.

ROVELLA, Adriana. (2008) “La eutonía. Sus principios”. Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP, Argentina.

SALINAS CAMPOS, Maximiliano. (2007). En tiempo de chaya nadie se enoja!: la fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile 1880-1910. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales N°50.

SALINAS, Maximiliano, Campos. (2003) La fiesta: Utopía, historia y derecho a la vida. Revista de Historia Social y de las Mentalidades N° 7, Universidad de Santiago de Chile

SHUTZ, Alfred. (1974) La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones sociales.

TAYLOR S. J; BOGDAN R. (1987) Introducción a los métodos cualitativos. Ediciones Paidós

VEGA, Hector. (2010) La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la world music. Universidad Autónoma de México.

ZENTENO, Hugo, Brun. (2009) “Acercamiento a la visión cósmica del mundo Andino”, Universidad Católica Boliviana San Pablo, Cochabamba, Bolivia.

Sitios de Internet

www.memoriachilena.cl

<http://www.anales.uchile.cl/>

<http://www.mnhn.cl>

<http://www.recoleta.cl>

<http://www.musicapopular.cl>

<http://www.museoprecolombino.cl>

<http://www.uchile.cl/cineteca>