



# **ACTAS DE LA NOVENA SEMANA DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS DE INVESTIGACIÓN**

**Subsidio FONCYT RC-2012-0275**



**Premio Konex 2009**

**AGENCIA**  
NACIONAL DE PROMOCIÓN  
CIENTÍFICA Y TECNOLÓGICA



**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
"CARLOS VEGA"**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS (UCA)**

**CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLÓRICOS "AUGUSTO RAUL CORTAZAR" UCA)**

**MÚSICA Y PALABRA.**

**Opera - Canción de cámara - Canción folklórica y popular urbana**

**9, 10 y 11 de octubre de 2012**

**"SALA GINASTERA"**

**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES**

**ALICIA MOREAU DE JUSTO 1500 - EDIFICIO SAN ALBERTO MAGNO - SUBSUELO**

**COORDINACIÓN GENERAL:**

**Dra. Diana Fernández Calvo**

**CO-COORDINACIÓN LITERARIA:**

**Dra. Sofía M. Carrizo Rueda**

**COMITÉ CIENTÍFICO:**

**Dra. Sofía M. Carrizo Rueda - Dr. Pablo Cetta - Dra. Diana Fernández Calvo  
Dr. Javier González - Dra. Olga Latour de Botas - Ma. Ana María Mondolo - Dr.  
Juan Ortiz de Zárate Mag. Iván Marcos Pelicaric - Ma Guillermo Scarabino -  
Dra. Pola Suarez Urtubey - Dra. Arancet Ruda- Lic. Nilda Vineis**

## **UNA APROXIMACIÓN A LA MÚSICA DE LAS BANDAS DE SIKUS EN TILCARA Y BUENOS AIRES**

**MARÍA ALEJANDRA VEGA**

---

### **Resumen**

El siku (flauta de pan andina) es un instrumento prehispánico de ejecución colectiva, de estación seca y tradicionalmente interpretado por los hombres. Ejecutado en las comunidades rurales principalmente en celebraciones religiosas del catolicismo, se ha constituido en emblema musical de los movimientos indianistas por su carácter autóctono y su modalidad de ejecución complementaria. En nuestro país las bandas de sikus son un fenómeno reciente en los grandes centros urbanos como Buenos Aires, por otra parte, en el noroeste argentino presentan una larga tradición asociada a las fiestas católicas. En esta oportunidad se propone una comparación entre las bandas de sikus de Tilcara, provincia de Jujuy, y las bandas de Buenos Aires, en lo que hace a los rasgos de sus respectivos repertorios, su organización, la denominación de las bandas, las características organológicas de las mismas, el uso semiótico del vestuario y su relación con la comunidad religiosa. Asimismo, se exploran las narrativas asociadas al modo de ejecución bipolar en relación con el sistema de creencias que ha sido y continúa siendo reformulado en el marco de los procesos de reetnización.<sup>1</sup>

**Palabras clave:** Siku, folklore musical andino, movimientos indianistas, devociones religiosas, catolicismo andino.

### **Abstract**

The siku (Andean panpipes) is a pre-Hispanic instrument which is played collectively during the dry season, and, traditionally, only by men. Performed in rural areas mainly in traditional Catholic celebrations, the siku has become a musical reference and symbol of the South-American indianist movements due to its indigenous origin and its performing mode. In our country, the sikus' bands are a recent phenomenon in large cities such as Buenos Aires, but, in northwestern Argentina, they have a long tradition associated with Catholic festivities. In this article, I will intend to make a comparison between the sikus' bands from Tilcara, in Jujuy province, and those from Buenos Aires Metropolitan Area, with regard to the features of their repertoires, their organizational procedures and structure, the name of the bands, their organological aspects, the semiotic use of their garments, and their relationship with the religious community. I will also explore the narratives related to the complementary performing mode and its correlation with the beliefs system which has been being reformulated in the framework of the re-etnization processes.

**Key words:** Siku, Andean musical folklore, indianist movements, religious devotions, Andean Catholicism.

\* \* \*

---

<sup>1</sup> Los materiales etnográficos fueron recolectados en entrevistas abiertas, extensas y recurrentes reslizadas a informantes calificados de distintas bandas de *sikus* del Área Metropolitana de Buenos Aires entre los años 2002 y 2011 y a través de la observación y observación participante. La misma metodología de recolección de datos se utilizó en el trabajo de campo realizado en 2012 en la ciudad de Tilcara, Maimará, Tumbaya y Humahuaca, provincia de Jujuy.

## El *siku*, su historia y vigencia en los Andes

El *siku*, palabra quechua que denomina a la flauta de pan andina, es un aerófono de soplo directo al tubo, formado por una serie de tubos cerrados atados en forma de balsa, y que puede contar con más de una hilera. De acuerdo al sistema clasificatorio de Hornbostel-Sachs, a este instrumento le corresponde el código 421.112.21. Presente en la región por milenios, hoy el *siku* se ejecuta tradicionalmente en bandas conformadas por varios pares de integrantes -bandas que incluyen membranófonos como el bombo, la huancara o el occidental redoblante-, aunque también puede formar parte de agrupaciones que interpretan música *criolla* (denominación emic en el altiplano peruano y boliviano), asociándose con cordófonos (guitarra, charango, menos frecuentemente mandolina y violín) otros aerófonos (quenás) y membranófonos (distintos tipos de bombo) e idiófonos, siendo los membranófonos a menudo reemplazados por sus versiones digitales, así como entre los cordófonos se han agregado sus versiones eléctricas, incluyendo el bajo eléctrico. Las agrupaciones criollas, popularizadas por la industria discográfica, han permitido que el *siku* gane en popularidad, y es principalmente por este medio que los habitantes de las ciudades (entre los que se incluyen muchos de los descendientes de inmigrantes que han nacido en Buenos Aires) conocen su existencia.

Los *sikuris*<sup>2</sup> ponen un énfasis especial en distinguir la música que ejecutan con sus bandas de la de los ensambles “criollos”, revelándose, por medio de esta clasificación *emic*, la importancia que los actores sociales atribuyen al *siku* de las bandas en la construcción de su identidad. Tanto los pobladores de la zona andina de Bolivia y Perú como sus descendientes que de Buenos Aires clasifican las expresiones sonoras de las bandas que ejecutan dicho instrumento como *música autóctona*, distinguiéndola del resto del folklore musical de los andes, al que denominan *música criolla*.<sup>3</sup> Esta distinción que los actores sociales hacen de la música tradicional de la región toma en cuenta criterios históricos y simbólicos, estos últimos relacionados con los modos de relacionamiento social inter e intragrupal asociados con lo que ellos mismos definen como propio de la cosmovisión andina, habiendo adoptado desde hace unos años esta categoría perteneciente al campo de la antropología. Concretamente, se refieren a la reciprocidad como eje primordial que estructuraría las relaciones entre los individuos, comunidades y entre el ser humano y su entorno,<sup>4</sup> que encuentra a través de la banda de *sikus* una expresión metafórica, así como también se percibe como práctica que permitiría al intérprete de *siku* “vivir la cultura” en una dimensión experiencial. Esto se debe al particular modo de ejecución del *siku* cuando es interpretado por una banda de *sikuris*, ejecución que definiera Valencia Chacón<sup>5</sup> como *bipolaridad* o *complementariedad*. La modalidad a la que los actores sociales llaman “tocar contestado” se produce debido a la disposición de los sonidos: en los *sikus* que componen la tropa, los grados de la escala (usualmente la de mi menor antigua/sol mayor) se reparten alternadamente entre dos instrumentos y ejecutantes, de tal modo que los tubos contiguos de un mismo instrumento proceden por intervalos de terceras. Los tubos del par complementario dan las terceras que completan la escala hasta llegar a la octava, continuando ininterrumpidamente los tubos de la segunda octava la progresión por terceras. Es por esta razón que la interpretación de una melodía requiere de al menos dos *sikuris* en estrecha colaboración para lograr una unidad

<sup>2</sup> La palabra aymara *sikuri* se traduce como “ejecutante de *siku*”. Sin embargo, también es usada para hacer referencia a un estilo (*sicuri de Italaque*) o a la música interpretada con el *siku* en general.

<sup>3</sup> La categoría emic de *música autóctona* corresponde a la que se interpreta en las bandas de *sikus* y en otros ensambles de ejecución colectiva, como los de *tarkas*, *pinquillos*, *qena-qena* o *mohoceños*. Dichos instrumentos no son de ejecución complementaria, pero son propios de las comunidades rurales indígenas. Asimismo, algunas piezas del repertorio de las bandas y los conjuntos criollos se comparten. Tampoco es desconocido el origen europeo de la escala diatónica del *siku* de las bandas. Algunos estilos, como el *palla-palla*, que los *sikuris* suelen tocar vestidos como soldados, han sido incorporados a la categoría de lo *autéctono* argumentándose que se trata de una burla al conquistador español, estrategia recurrente entre los ideólogos del indianismo. Sin embargo, la coexistencia de elementos de distinto origen que los indianistas se ven obligados a justificar no preocupa a los *sikuris* de las comunidades rurales, confirmando que la identidad es un proceso dinámico en continua y negociada reconstrucción (Barth, 1998)

<sup>4</sup> VEGA, M. A., 2011b, 2012.

<sup>5</sup> VALENCIA CHACÓN, A., 1982, 1990.

de sentido. En ese par complementario de instrumentos, uno recibe el nombre de *ira*<sup>6</sup> (el que guía) o “seis” (en referencia a los seis tubos que lo componen) en Buenos Aires, Bolivia y Perú, mientras que en Jujuy recibe el nombre de “segunda”; el otro componente del par complementario es llamado *arca* (el que sigue), o “siete” (nuevamente por su número de cañas) en Buenos Aires, Bolivia y Perú, y “primera” en Jujuy.

Se puede apreciar que el modo complementario de ejecución exige de los intérpretes un particular y profundo entendimiento con su pareja instrumental que va más allá de la imprescindible coordinación con el resto de los músicos de la banda, siempre necesaria para cualquier tipo de música grupal. Probablemente nada revele mejor esta percepción dialógica y colaborativa que los actores sociales tienen de la bipolaridad que la frase aymara *jaktasiña irampi arcampi*, que se traduce como “conversar el ira y el arca”.<sup>7</sup>

A pesar de los recientes cuestionamientos sobre la antigüedad de la primera flauta de pan andina a Silva, Bolaños y Valencia Chacón,<sup>8</sup> el *siku* continúa siendo un instrumento milenario, aun frente a las dataciones más conservadoras de la arqueología. La controversia sobre la cantidad de milenios del aerófono no cambia los fundamentos que el indianismo<sup>9</sup> encuentra para hacer del *siku* su emblema musical. Y es que ni el carácter prehispánico del instrumento ni su modo de ejecución han sido puestos en duda por esta súbita pérdida de antigüedad, que le restó dos milenios e incluso puso en duda el hallazgo de la flauta de pan de la que habla Bolaños en 1988. Entendemos que debe destacarse la importancia de las flautas de pan en la región al momento de considerar los datos que pueda proporcionar el método del carbono 14 sobre la presencia de los *sikus* en la zona andina, puesto que la *antara* (instrumento de una sola hilera de tubos) ha estado presente en la región andina desde tiempos prehispánicos, formando parte de los ceremoniales Nasca y Mochica, como lo testimonian las piezas cerámicas. En cuanto a la región Sur Andina, Cavour<sup>10</sup> afirma que el Museo de Instrumentos Musicales de La Paz cuenta con piezas líticas con motivos antropomorfos, zoomorfos, lisos y con motivos eróticos y con incrustaciones de turquesa –lo que pone en evidencia el estatus del instrumento en esas culturas– que llegan a los 5.000 a los de antigüedad.

Con respecto a la antigüedad de la ejecución complementaria, y aunque cuestionado por Uribe Taboada,<sup>11</sup> Valencia Chacón<sup>12</sup> señala que las representaciones pictóricas moche (0-800 d.C.) son una prueba irrefutable de la existencia de los *sikus* bipolares. Más allá de esta controversia que probablemente sea dirimida por los hallazgos arqueológicos en el futuro, Garcilaso de la Vega se refiere a la habitual ejecución del *siku* complementario entre los “indios collas” ya en 1609. Debemos señalar además que la complementariedad no era una práctica musical europea. Por ser una creación netamente indígena, no debe sorprender que el *siku* haya sido elegido como referente musical del indianismo, y que elementos en tensión tales como el sistema tonal y algunos estilos que componen el repertorio de las bandas se hayan incorporado sin inconvenientes a la esfera de “lo autóctono”.

---

<sup>6</sup> *Ira* es la versión castellanizada del término aymara *Irka*. Proviene del verbo aymara *irpaña*, que significa guiar.

*Arka* proviene del verbo aymara *arkaña*, que significa seguir, perseguir. Según el diccionario Aymara-Castellano de Layme Pairumani (2004), *arkiri* significa tanto seguidor como discípulo.

<sup>7</sup> Para un enfoque fenomenológico de la bipolaridad véase Vega, 2011a. 2011b.

<sup>8</sup> Nos referimos al artículo de 2009 de Mansilla Vázquez sobre la antigüedad atribuida a la *antara* que describió Bolaños (1988). Según Mansilla Vázquez, el artefacto sonoro encontrado fue una quena que tendría cerca de 6000 años de antigüedad y el error de Silva le habría aportado un milenio más.

<sup>9</sup> Los líderes indígenas denominan “indianismo” y “movimientos indios” a la ideología y a las organizaciones que luchan por los derechos de los Pueblos Originarios, contraponiendo el término indianismo a lo que historiadores e investigadores en ciencias sociales han llamado indigenismo, corriente de pensamiento de fines del S XIX y principios del S XX surgida del seno de los intelectuales criollos, al que le cuestionan su deseo de “asimilar al indio”, reificándolo en una versión idealizada y estática que se ajusta a los moldes de los románticos mitos de origen de las naciones latinoamericanas de la modernidad. En este artículo se sigue la misma distinción entre los dos términos.

<sup>10</sup> CAVOUR, E., 1994:18.

<sup>11</sup> URIBE TABOADA, E., 2007.

<sup>12</sup> VALENCIA CHACÓN, A., 1982:30.

En este panorama complejo de préstamos y apropiaciones culturales se enmarca el surgimiento de las bandas urbanas de *sikuris* tal como se las conoce en nuestros días, originadas en el marco de las celebraciones católicas.<sup>13</sup> Situación paradójica ya que para los indianistas la vigencia de las bandas de *sikuris* se fundamenta y entiende a través de la permanencia de modos de funcionamiento social propios de las comunidades indígenas basados en la complementariedad, quienes fueron capaces de sobrevivir a la opresión y despojo que padecieron desde la conquista -y que continuaron después de la independencia de la corona española con la conformación de los estados-nación-. La importancia de sostener y promover la formación de bandas de *sikus* radica no sólo en las posibilidades que ofrece para mantener el acervo musical tradicional, sino que permite poner en práctica modos de interacción que replican los sistemas de reciprocidad tradicionales. No obstante las fiestas tradicionales del catolicismo son, hasta el presente, las principales ocasiones donde las bandas de *sikus* de las zonas rurales y pequeños centros urbanos realizan sus performances, manteniendo viva la tradición.

La relevancia que han adquirido en los últimos tiempos los movimientos indianistas y la visibilidad de los reclamos de los indígenas y grupos en proceso de reetnización frente a la crisis del capitalismo contribuyen a que la dimensión simbólica de la complementariedad gane cada día un mayor espacio en las narrativas y prácticas asociadas a lo musical en las bandas de *sikuris* de Buenos Aires. No sucede lo mismo entre los *sikuris* de Tilcara y la Quebrada de Humahuaca, en cuyas zonas rurales continúan vigentes los sistemas de reciprocidad como la *minga* o *minka*<sup>14</sup> acompañando en todos los ámbitos rituales y productivos la vida cotidiana de sus habitantes.

Las diferencias encontradas entre una y otra región se deben a procesos históricos y socioculturales en cuyo entramado los *sikuris* construyen y reconstruyen su experiencia musical, adaptando, resignificando y resimbolizando su música y sus prácticas en contextos cambiantes.

### **Tilcara y Buenos Aires: dos escenarios para un instrumento**

San Francisco de Tilcara, capital de departamento de Tilcara en la Provincia de Jujuy, está situada en la Quebrada de Humahuaca, región poblada desde tiempos preincaicos: la presencia del hombre en la zona supera los diez mil años. Fue parte del Collasuyo por apenas medio siglo, período que culminó con la llegada de los conquistadores. La ocupación española de Jujuy comenzó a fines del S XVI, cuando se estableció en 1593 un pequeño asentamiento en el valle de Jujuy. Las congregaciones de Franciscanos y Jesuitas se instalaron a partir del Decreto Real de 1676 que dispuso el traslado de la aduana interna desde Córdoba a Jujuy. Su condición de enclave estratégico en medio del Camino Real, paso obligado hacia el Alto Perú, determinó que, junto a los poblados de la Quebrada de Humahuaca, el área fuera fuertemente defendida de los ataques Omaguacas. La economía regional floreció debido al rol que jugaba respondiendo a la demanda del tráfico comercial y de la explotación minera, hasta la creación del Virreinato del Río de la Plata en 1776 que determinó la concentración del intercambio comercial en Buenos Aires, declarada su capital. A raíz de esta reforma administrativa, la población comenzó a disminuir y su economía a decaer drásticamente, a la par de las economías regionales. Sin embargo, los vínculos que comenzaron mucho antes de la llegada de los españoles no se interrumpieron, conservándose la unidad cultural de la región aún después de la creación de las nuevas fronteras nacionales.

En nuestro país, flautas de pan realizadas en arcilla cocida, madera y piedra han sido encontradas por los arqueólogos en toda la zona del noroeste argentino, "...desde la zona cordillerana que va desde San Juan hasta los confines del Calchaquí y en los llanos

---

<sup>13</sup> TURINO, T., 1993.

<sup>14</sup> Sistema de prestaciones totales en los que una familia recibe la colaboración de otros miembros de su comunidad o de comunidades vecinas en las tareas agrícolas que requieren gran cantidad de mano de obra (como, por ejemplo, la cosecha) o en la construcción de viviendas. Quien recibe la ayuda queda obligado a prestarla a quien se la provee en un futuro, obligándose además a agasajar a sus colaboradores con comida y bebida en abundancia. Los trabajos culminan frecuentemente con una celebración.

santiagueños...”<sup>15</sup> Sin embargo, no existen registros arqueológicos ni históricos que documenten la presencia de instrumentos con un desarrollo similar a los hallados en Perú y Bolivia; tampoco hay ningún indicio que sugiera un tipo de ejecución grupal -y menos aún, complementaria-. Las bandas de *sikus* de la región surgieron y se desarrollaron como cofradías y fraternidades religiosas. Y fueron los migrantes que llegaron de Bolivia los que trajeron, junto con su fe, las maneras de expresar su devoción religiosa, que se acoplaron al fervor religioso que ya existía en la Quebrada de Humahuaca.

En Tilcara tiene lugar el encuentro de bandas de *sikus* más grande del país, que se lleva a cabo durante Semana Santa. Se trata de la peregrinación al Abra de Punta Corral, santuario de altura hacia donde se lleva, 15 días antes de Semana Santa, la imagen de Nuestra Señora de Copacabana del Abra de Punta Corral. Nuestra Sra. de Copacabana es la santa patrona de Bolivia, y ha sido venerada allí desde 1583, año en el que la imagen realizada por Tito Yupanqui, noble indígena católico educado por los dominicos y oriundo de *Khota Kawana* (mirador del lago en lengua aymara), fuera entronizada en el altar mayor de la Iglesia de Copacabana.<sup>16</sup> Los *sikuris* de toda la región de la Quebrada, e incluso de zonas más alejadas, como Perico, Ledesma o San Salvador de Jujuy se dan cita para descender tocando el Miércoles Santo.

La referencia más temprana a la adoración de la Virgen de Copacabana en Jujuy data de 1612,<sup>17</sup> y hace mención a la existencia de una imagen en la iglesia de San Antonio de Humahuaca, cuyo parecido sugiere la autoría de Tito Yupanqui. Ya en el S XVIII se registra en Tilcara la existencia de una cofradía de indios dedicada a la Virgen de Copacabana.<sup>18</sup>

La conformación de las primeras agrupaciones de *sikuris* que participan como tales en el ascenso a Punta Corral ocurre en 1929. Se trata de la banda de Tilcara “Los Veteranos”, que contaba con una mayoría de integrantes bolivianos.<sup>19</sup> Las primeras fotografías que registran la concurrencia de bandas en la peregrinación al santuario de Punta Corral se tomaron en 1930.<sup>20</sup> Desde el año 1973 coexisten dos peregrinaciones con imágenes de la misma advocación de la Virgen, una que sube desde la ciudad de Tumbaya y se dirige al santuario de Punta Corral -el primero de los santuarios construidos-, desde donde se desciende en procesión el Domingo de Ramos, la otra, que llega hasta el Abra de Punta Corral, parte desde Tilcara para volver a descender el Miércoles Santo. Las peregrinaciones de las bandas de *sikuris* han ido ganando importancia desde aquellos días hasta el presente, superando la cantidad de ochenta las bandas que ascendían al santuario del Abra de Punta Corral, en 2012.

En Buenos Aires y su Área Metropolitana la situación es diferente. La población indígena de la región fue expulsada y diezmada, y a fines del S XIX una gran oleada inmigratoria procedente de Europa transformó las características de su población. La llegada de inmigrantes del Viejo Mundo fue luego alimentada por la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Al finalizar las confrontaciones, los migrantes europeos fueron dando paso a los que provenían de países limítrofes, entre los que se destacan Paraguay, Bolivia y Perú. Contrastando con el origen de los inmigrantes que llegaron hasta la mitad del S XX, en nuestros días la migración desde naciones vecinas conforma cerca de la mitad del total de inmigrantes que llegan a nuestro país,<sup>21</sup> y su principal destino, a partir de los años '60, son las zonas urbanas y suburbanas,<sup>22</sup> determinando una diferencia fundamental con los movimientos migratorios de la primera mitad del siglo pasado, que estaban orientados a las zonas rurales. A partir de la década del '70 se asiste a un importante aumento de inmigrantes de origen boliviano que empiezan a establecerse en las ciudades y su periferia. Asimismo, un incremento en el flujo de inmigrantes peruanos y una

---

<sup>15</sup> ARETZ, I., 1946:35.

<sup>16</sup> VILLANUEVA SUÁREZ, J. 2007: 179-181.

<sup>17</sup> ARDUZ RUIZ, M., 2000, citado por MACHACA, A. R., 2011:44.

<sup>18</sup> CRUZ, E., 2000, citado por MACHACA, A. R., 2011:44

<sup>19</sup> MACHACA, A. R., 2011:130

<sup>20</sup> MACHACA, *id.*:121

<sup>21</sup> LATTES, A. y R. BERTONCELLO, 1997; MAGUID, A., 1997.

<sup>22</sup> DANDLER, J. y C. MEDEIROS, 1998.

segunda oleada inmigratoria desde Bolivia se produce a partir de los años '90 debido a una combinación de medidas económicas tomadas en ambos países.

El culto a la Virgen de Copacabana en Buenos Aires llegó con los inmigrantes bolivianos, adquiriendo una mayor visibilidad desde que comenzó a celebrarse la fiesta religiosa en el barrio de Charrúa, a partir de 1972, cuando un grupo de vecinos y el sacerdote de la capilla del barrio consiguieron hacer llegar a la misma una réplica de la imagen de Copacabana. Posteriormente la fiesta empezó a replicar, como modelo organizativo, el tradicional sistema de pasantes y compadrazgo,<sup>23</sup> agregándose un nuevo elemento propio de las tradiciones andinas a la celebración, que fuera dejado de lado debido a la creciente cantidad de personas que participaban de la devoción ya a mediados de la década del '80. A partir de ese momento se formó la comisión vecinal que hoy trabaja conjuntamente con la capilla en la organización de la festividad. En el año 1991 la Fiesta de Nuestra Señora de Copacabana fue declarada de interés municipal y, actualmente, y debido al número cada vez mayor de participantes, algunas áreas del gobierno contribuyen con la organización. En 2011 se agregó a la fiesta que se realiza en el barrio Charrúa otra celebración en el centro de la ciudad, hecho que restó asistencia a la celebración de Charrúa.

Comparada con la tradición humahuaqueña, la Fiesta de Nuestra Señora de Copacabana de Charrúa es una celebración relativamente reciente, que se desarrolla como iniciativa de un numeroso sector de inmigrantes que reproducen las características de las festividades tradicionales católicas de su lugar de origen en una gran urbe como Buenos Aires, que carecía de este tipo de devociones.<sup>24</sup> Por otra parte, los inmigrantes llegan en un momento histórico completamente diferente, que coincide con el ascenso en toda Latinoamérica de los movimientos indianistas.

### **La diversidad regional de un mismo ensamble**

Podría pensarse que un mismo instrumento proveniente de la misma región y ejecutado de la misma forma en agrupaciones similares por individuos pertenecientes a sectores sociales postergados produciría resultados similares. Sin embargo, para quien se encuentre habituado a la sonoridad, las *performances* y la ideología de los *sikuris* de Buenos Aires (expresados no sólo de un modo discursivo, sino a través de formas de relacionamiento entre las bandas y del uso semiótico de la vestimenta, la corporalidad y las insignias y nombres que portan en instrumentos y estandartes), las bandas de Tilcara parecen parte de una realidad distinta. La sonoridad, el vestuario, la relación de sus integrantes con lo sagrado, y hasta el modo de inserción en la comunidad alumbran un escenario contrastante que se fue conformando a partir de la interacción de los *sikuris* con su comunidad en el marco de diferentes procesos históricos. El resultado se descubre en los contrastantes aspectos que hacen al fenómeno musical y su contexto performativo.

---

<sup>23</sup> Los *pasantes* y *prestes* son los encargados de albergar a la Virgen o el santo en su hogar por un año, cuidar de la imagen y venerarla. Reciben la imagen de otro pasante o preste y organizan una fiesta en el día que le corresponde según el santoral, que es la misma fecha en la que la misma pasa de manos de un encargado a otro. Los gastos de la fiesta se reparten entre miembros de la colectividad, quedando así conformado un lazo de parentesco ritual entre los prestes o pasantes y los que colaboran en el sustento económico de la festividad.

<sup>24</sup> La numerosa comunidad peruana de Buenos Aires celebra desde hace unos años la Fiesta del Señor de los Milagros con una importante procesión en el centro de la ciudad. La Fraternidad de Señor de los Milagros también participa en la Procesión de Santa Rosa de Lima. Otras fiestas religiosas de menor importancia también son realizadas por distintas colectividades, como la de la Virgen de Copacabana de la villa 31 en Retiro (también a cargo de migrantes bolivianos), o la de la virgen de Caacupé, patrona de Paraguay, que celebran los migrantes de dicho país.

### **El repertorio y sus adaptaciones**

Un aspecto de primordial relevancia entre las características diferenciales de las bandas de Tilcara y Buenos Aires es el repertorio que interpretan las mismas.

En las bandas tilcareñas se puede hablar de un repertorio homogéneo, compuesto por piezas tradicionalmente ejecutadas en festividades religiosas en toda la región, antiguos huaynos, melodías de compás y pie binarios que los lugareños suelen denominar “marchas” y adaptaciones de canciones o piezas instrumentales populares difundidas masivamente por los medios de comunicación. La interpretación de dichas melodías es siempre instrumental, aunque la obra que la inspira sea una canción de letra conocida por los ejecutantes.

Los arreglos característicos de una canción o melodía para ser interpretados por la banda consisten en ajustes rítmicos de simplificación de las síncopas y contratiempos, de tal manera que las notas de la melodía adaptada coincidan con los tiempos fuertes y débiles que invariablemente marca el bombo en cada compás, que usualmente es de dos tiempos. En los casos en los que la melodía original reúna las características rítmicas de división y subdivisión binaria sin contratiempos o síncopas, la adaptación no es necesaria y la misma se ejecuta sin variaciones.

A continuación se presenta un ejemplo de una melodía interpretada exactamente como la versión original. Se trata de la cortina del programa infantil mexicano “El Chavo del ocho”, transmitido en nuestro país desde fines de la década del '70.<sup>25</sup>



La misma melodía se divide entre los ejecutantes que tocan la denominada “primera” (voz) y la “segunda” (voz), de acuerdo a la denominación que los actores sociales utilizan en Tilcara y la Quebrada de Humahuaca en general, y es ejecutada sin introducir ningún tipo de cambios respecto del original.

---

<sup>25</sup> Todos los ejemplos musicales están transpuestos a las tonalidades de sol mayor o mi menor, que corresponden a la escala diatónica estándar de los sikus en las tropas de más amplia difusión.



Musical score for Pan Flute and Pn. Fl. parts. The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of staves. The first system has two staves: Pan Flute "1ra." and Pan Flute "2da.". The second system has two staves: Pn. Fl. 1a. and Pn. Fl. 2a. The third system has two staves: Pn. Fl. 1a. and Pn. Fl. 2a. The fourth system has two staves: Pn. Fl. 1a. and Pn. Fl. 2a. The fifth system has two staves: Pn. Fl. 1a. and Pn. Fl. 2a. The score ends with a double bar line.

El siguiente ejemplo corresponde a la notación habitualmente utilizada para llevar la melodía al papel. Nótese la inversión entre la “primera” -cuya plica está escrita hacia abajo- y la “segunda” -con la plica hacia arriba-, que corresponden, respectivamente, al *arka* o el que sigue, y al *ira* o el que guía de las bandas de Buenos Aires, que reproducen las denominaciones de la región andina boliviana y peruana. Cabe aclarar que no hemos registrado nociones jerárquicas subyacentes en los términos aymara, sino que probablemente la “guía” se asocie al hecho de ser el *ira* quien indica el momento de inicio de una pieza, por ser quien toca los tiempos fuertes en el *pica-pica*<sup>26</sup> que da inicio a las melodías en numerosas especies. Sin embargo son los guías musicales del grupo los que indican el inicio de la ejecución alzando el mazo del bombo y/o tocando en él un llamado de atención, cuya fórmula es propia de cada especie interpretada.

Musical score for Ira/Segunda and Arka/Primera parts. The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of staves. The first system has two staves: Ira/Segunda and Arka/Primera. The second system has two staves: Ira and Arka. The third system has two staves: Ira and Arka. The fourth system has two staves: Ira and Arka. The score ends with a double bar line.

<sup>26</sup> Se llama *pica-pica* a la fórmula sonora que se usa para indicar, en ciertas especies, que una pieza va a comenzar. Se trata por lo general de dos tiempos subdivididos en corcheas o semicorcheas en que las voces se alternan tocando la fundamental y la octava, o la fundamental, la dominante y la octava. También se ejecutan dividiendo un tema A de un tema B.

Puede apreciarse que no fue necesario ningún ajuste en la melodía original para que la misma acompañara los golpes del bombo, que van marcando las dos negras del compás. Este no es el caso de nuestro segundo ejemplo. Dos variaciones fueron realizadas sobre la canción popular “Cara de gitana”, grabada en el año 1978 por el jujeño Daniel Magal, que también la registrara como autor. La canción fue en éxito comercial, con decenas de nuevas versiones registradas en distintos países. Entre las más nuevas se encuentra la del grupo salteño “Los nocheros” (2005). La misma ha alimentado una controversia sobre la autoría de la obra, que suele ser atribuida a un salteño por los habitantes de Salta. Probablemente estemos en presencia del mito emergente que suele acompañar a un proceso de folklorización que ya se ha puesto en marcha.

El siguiente ejemplo es la transcripción del estribillo de la melodía original grabada por Magal.

The image shows two staves of musical notation for the original melody of 'Cara de gitana'. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The top staff is labeled 'Voz' and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff is also labeled 'Voz' and contains a more rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The music concludes with a double bar line.

Las bandas de Tilcara y la Quebrada han introducido cambios en la melodía tendientes a sincronizarla con los pulsos marcados por el bombo. El ejemplo presentado a continuación, recopilado en la víspera del ascenso al Abra de Punta Corral en 2012, muestra una variante de la mencionada simplificación rítmica:

The image shows three staves of musical notation for a simplified rhythmic variant of 'Cara de gitana'. All staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff is labeled 'Ira o Segunda' and 'Arka o Primera' and contains a simplified melodic line. The second staff is labeled 'Ira' and 'Arka' and contains a rhythmic accompaniment starting at measure 7. The third staff is also labeled 'Ira' and 'Arka' and contains a rhythmic accompaniment starting at measure 13. The music concludes with a double bar line.

La siguiente pieza transcrita es ejecutada por las bandas con una adaptación rítmica similar. Se trata de otro éxito comercial de la industria discográfica, que posee previas re-elaboraciones en *contrafactum* realizadas en las tribunas de fútbol. Se trata de la canción “Muchacho que vas cantando” que “Palito” Ortega estrenó en 1971 en el filme homónimo.

En el siguiente ejemplo se transcribió una versión de la canción entonada por *sikuris* de una banda femenina de Tilcara, que no sólo conserva las síncopas intactas sino que también agrega algunas, conservando un patrón rítmico que supera en homogeneidad a la versión grabada en 1971, sin perder por complejidad.



Aquí el patrón semicorchea-corchea-semicorchea se conserva en las dos frases, y con excepción del primer compás, la frase comienza con un desplazamiento rítmico que le agrega una semicorchea en síncope en el comienzo del compás. La versión grabada por el cantante tucumano comienza con una estructura rítmica que no vuelve a repetirse, de este modo, la reelaboración popular aporta coherencia a esta frase musical sin simplificar el ritmo.

Las variantes encontradas en las versiones ejecutadas por las bandas modifican nuevamente sólo el aspecto rítmico en el mismo sentido que en el ejemplo precedente.<sup>27</sup>

Variante 1:



Variante 2:



La segunda variante recopilada presenta una modificación rítmica que la acerca aún más a las características musicales de las marchas militares. Sin embargo, no debe considerarse a las modificaciones introducidas como una deturpación o estrago que ha sufrido el material original, sino una búsqueda activa de un resultado estético adaptado a los patrones rítmicos de las marchas, influencia que es producto de procesos históricos. Los *sikuris* recuerdan las versiones originales, distinguiendo las mismas de las “de/para las bandas”, considerando a las segundas como adaptaciones que “*van parejito con lo que toca el bombero*”.

Podría argumentarse que las versiones originales se conservan en la memoria por su presencia en los medios de comunicación y que sin ella sólo serían recordadas las versiones adaptadas a las bandas. Sin embargo, la versión más nueva y muy difundida de “Cara de gitana”, grabada en 2005 por Los Nocheros en el formato audiovisual de videoclip, también presenta un cambio notable respecto del original. El mismo consiste en la supresión de los silencios de los compases 5 y 6. Los *sikuris* eligieron conservar esos silencios y los *bomberos*

<sup>27</sup> Ambas variantes fueron registradas en la ciudad de Tilcara el Lunes Santo de 2012.

los destacan acentuando enérgicamente los pulsos, buscando así destacar su breve rol de solistas.

Con respecto a la canción de “Palito” Ortega, la versión que cantan los tilcareños presenta la variación rítmica que ya ha sido descripta. No se trata de una simplificación, sino de un reacomodamiento del ritmo que opera con el sentido de lograr la repetición de un patrón rítmico presente a lo largo de toda la pieza. El mismo procedimiento se encuentra en la versión que se canta en las tribunas de los estadios de fútbol en Buenos Aires. Cabe señalar, asimismo, que “Muchacho que vas cantando” no ha cobrado el impulso de difusión mediática que le otorgó a “Cara de gitana” la nueva versión grabada en 2005 por un grupo de gran popularidad, especialmente en el norte de nuestro país.

Las bandas de *sikuris* del Área Metropolitana de Buenos Aires poseen un repertorio caracterizado por la heterogeneidad. La gran diversidad de estilos que interpretan las bandas tiene su origen en la procedencia diversa de sus integrantes y, principalmente, de los directores o guías musicales en ejercicio o que han pasado por ella, contribuyendo a la formación del repertorio de cada una de ellas.

Por otra parte, el repertorio que los directores musicales bolivianos y peruanos traen de sus comunidades de origen nunca se incorpora a las bandas sin sufrir las modificaciones aportadas por los miembros integrantes de las agrupaciones, aún en los casos de las bandas *base*,<sup>28</sup> ya que los *sikuris* provienen de sustratos culturales diversos y poseen diferente formación musical.

A este hecho se suman los objetivos (también altamente diversificados) que cada banda posee en el momento de su formación. Objetivos que además sufren modificaciones coyunturales a lo largo del tiempo, de acuerdo a las características de la banda y de sus miembros y del posicionamiento y la negociación que la misma plantee con respecto al entorno social y político. Como referente identitario del universo musical andino, existen bandas cuyo fin es mantenerse fiel a un modelo proveniente de una comunidad (las mencionadas bandas *base*), mientras que en otras agrupaciones sus miembros se identifican con un modelo regional más amplio y reconstruyen un referente que podría denominarse pan-andino, recogiendo en su repertorio diferentes tradiciones y estilos musicales. En otros casos es más relevante la transmisión de la práctica musical de la complementariedad, y, a través de ella, la enseñanza y puesta en acción de los contenidos actitudinales que acompañarían la ejecución bipolar, adquiriendo un perfil pedagógico en el que el estilo y el repertorio quedan relegados a un segundo plano. Por último, determinadas bandas cultivan diferentes estilos regionales que son elegidos sobre la base de los criterios estéticos de sus miembros, dejando de lado las reivindicaciones indianistas.

En este panorama de gran variedad, cuyo análisis pormenorizado supera ampliamente el alcance de este trabajo, se pueden esbozar algunas diferencias generalizadas entre el repertorio de las dos regiones estudiadas. Describiremos en los siguientes párrafos las características comunes a las bandas de Buenos Aires en dicho aspecto.

En primer lugar, no se encuentran adaptaciones de melodías difundidas masivamente por los medios de comunicación. Esta característica se corresponde con una búsqueda de reafirmación identitaria que se logra estableciendo diferencias con la sociedad nacional y manteniendo la distancia entre lo “autóctono” y lo “criollo”. Incluso en las bandas con objetivos pedagógicamente orientados se intenta mantener el repertorio tradicional andino, como una manera de mantener al alcance de los niños y jóvenes una diversidad cultural deseable como contrapartida del embate homogeneizador de los grupos hegemónicos de la sociedad nacional.

Las piezas interpretadas y los estilos elegidos no sólo tienen su origen en la procedencia de los guías musicales, sino que el repertorio de mayor difusión y permanencia es el que posee

---

<sup>28</sup> Las bandas *base* buscan reproducir lo más fielmente posible un modelo tomado como referencia estética y los miembros con mayor compromiso suelen viajar a las comunidades de donde la banda modelo es originaria en busca de formación y experiencias musicales. Su nombre se debe a que son la “base” en Buenos Aires de un referente central y originario ubicado en alguna localidad de la región andina.

características que lo distinguen de la tradición occidental. Las dianas, marchas y *palla-pallas*<sup>29</sup> no son comunes, permaneciendo las primeras por su función tradicional de inicio de una *performance*. Los huaynos conima, originados en la región homónima, conservan sus síncopas, contratiempos y superposición de voces que son inexistentes en la música popular emitida por los medios de comunicación masivos.

Por otra parte, y dependiendo de los estilos interpretados, las bandas de *sikuris* porteñas suelen tocar piezas que llevan una o más estrofas cantadas, ausente en Jujuy, que imita el modelo de banda militar. La parte vocal es interpretada al unísono por todos los integrantes de la banda, dichos fragmentos son acompañados por la rítmica del bombo. Si la banda realiza la habitual coreografía en ronda, la marcha de los integrantes se detiene en el momento de cantar, quedando los *sikuris* mirando hacia el centro del círculo, lugar donde se ubican los guías.

Las temáticas abordadas por el repertorio tradicional son similares a las encontradas en el folklore literario de la región, de evidente raigambre hispana,<sup>30</sup> que han mantenido su vigencia y aún hoy la siguen conservando. Las mismas presentan cuestiones amorosas, destacándose entre ellas la de los amores contrariados, las tribulaciones por la pérdida del amor o el amor no correspondido, la muerte y la fugacidad de la vida. Algunas de ellas, más modernas, hacen referencia a la nostalgia del alejamiento y la pérdida de los lugares de origen. Sólo excepcionalmente se encuentra entre el vasto repertorio alguna reivindicación indianista (caso puntual que se tratará posteriormente), los reclamos políticos se realizan por otras vías.

### Las tropas y la percusión en Tilcara y en Buenos Aires

Tal como lo ha destacado Machaca,<sup>31</sup> las bandas de Tilcara (y de la Quebrada de Humahuaca en general) presentan una marcada influencia de las bandas militares. A las características musicales formales y rítmicas y a los procesos de adaptación de melodías y los roles de los integrantes (capitán, subcapitán, artillero) se suman los instrumentos de percusión que acompañan a las cañas. Los membranófonos son el bombo militar y el redoblante; a ellos se suman los platillos y el triángulo, de factura rústica y antigua.

Las tropas de *sikus* llevan instrumentos de una sola hilera por lo general, hechos usualmente de caña, aunque no es poco frecuente encontrarse con tubos de PVC, material que suplanta a la frágil caña que no crece en la zona, la que resulta más adecuada por poseer paredes finas que le dan mayor sonoridad. Estas cañas se encuentran en la zona de yungas en Bolivia y en otras regiones del oriente boliviano, sin embargo, a pesar de la cercanía geográfica, para los jujeños es más difícil acceder a las mismas que para los porteños, debido a razones económicas.

En Buenos Aires las tropas suelen traerse directamente de Bolivia, y entre las mismas se prefieren las de *Italaque*.<sup>32</sup> Ocasionalmente, las bandas que se dedican a interpretar otros estilos traen a la Argentina la tropa correspondiente, y con la tropa de *Italaque* suelen interpretarse otros estilos de Bolivia y Perú. Las bandas escolares e infantiles suelen usar instrumentos de PVC.

La tropa de *Italaque* tiene instrumentos de doble fila; a distancia de octava se encuentran *chulis*, *maltas* y *sankas*<sup>33</sup> (de agudo a grave) e instrumentos que, intercalados entre las tres octavas, otros suenan una tercera descendente (los *bajos*) y una quinta descendente (los

---

<sup>29</sup> Según el diccionario de Bertonio, el verbo aymara *pallaña* significa “recoger poco a poco, como recogiendo lo mejor”. La danza *palla-palla* hace referencia a la elección entre los jóvenes de soldados aptos para la guerra que tenía lugar ya desde tiempos prehispánicos. Esta danza se interpreta actualmente con vestimentas que imitan las de los soldados y la música presenta similitudes con las marchas militares.

<sup>30</sup> VEGA, M. A., 2007.

<sup>31</sup> MACHACA, A. R., op. cit., pp. 121-122.

<sup>32</sup> Localidad en la provincia de Camacho del departamento de La Paz, que dio nombre al estilo musical homónimo, los *sikuris de Italaque*.

<sup>33</sup> Palabras de origen aymara y quechua. *Chhullchhuqu* es el nombre de un pájaro pequeño en aymara, *malta* significa mediano en quechua, mientras que *sankhu* significa espeso.

contras). En Buenos Aires frecuentemente no se tocan sino cuando el grupo ya tiene integrantes en cantidad y con la necesaria experticia que permiten un resultado sonoro aceptable y preciso.

Los membranófonos que se ejecutan son bombos de Italaque, wankaras y, en algunas ocasiones, algunas bandas incorporan un redoblante. Exceptuando este último, que requiere de ambas manos para su ejecución, los membranófonos son interpretados por los *sikuris* a la manera de Bolivia y Perú, donde cumplen ambos roles a la vez.

### Los nombres, el vestuario y las insignias

Las bandas de *sikuris* de las dos regiones no sólo se diferencian en lo musical, sino en los nombres que identifican a las bandas, las vestimentas e insignias que portan y las que decoran los bombos. Factores de orden histórico, político, religioso y hasta económico son determinantes a la hora de determinar qué símbolos serán exhibidos por las bandas y sus integrantes.

Los nombres de las bandas acompañan los procesos socio-históricos y los cambios políticos en los que están insertas y que las mismas que ayudan constituir. En el caso de Tilcara, la ya mencionada afluencia de inmigrantes llegados del sur de Charcas a partir de mediados del S XVIII -quienes sin duda traen consigo el ensamble de *sikus* que dio origen a las bandas que vemos en la actualidad- fue un proceso progresivo producido en una única área cultural que contaba con una población mestiza e indígena inserta en una *situación colonial*,<sup>34</sup> situación que cambia a lo largo de la historia. Luego, bajo un contexto de políticas de consolidación del estado-nación, se promueve la construcción de un sentido de pertenencia e identificación con “lo nacional”. Esta última etapa es un factor determinante en la elección de los nombres de las bandas más antiguas, las que invariablemente llevan “nombres insignia”,<sup>35</sup> con reminiscencias militares -que se reiteran en los aspectos musicales y organológicos, como los hemos detallado-, tales como “Defensores Argentinos”, “Reservistas Argentinos”, “Los Patricios”, “Sol de Mayo”, “Territorios Argentinos”, etc. En el vestuario de estas bandas suelen encontrarse los birretes de colores similares a los de los uniformes del ejército y las cintas de colores patrios y escarapelas adornan, por lo general, también los bombos, los estandartes y las varas de los “dirigentes”, que marchan delante de la banda y ordenan la formación de sus integrantes. Las ramas de laurel también aparecen en los bordes de bombos y estandartes, a la manera del escudo patrio.

También podemos encontrar bandas en Tilcara y sus alrededores que llevan nombres de santos, de advocaciones de la Virgen, de Cristo, o que aluden a los lugares de procedencia de sus integrantes -los que suelen tener nombres tomados del santoral católico también- Machaca registra este cambio a partir de los '70,<sup>36</sup> algunas también se han originado en pedidos de salud y llevan los nombres de los enfermos (como por ejemplo, “Bendice a Isaac”). En los casos de los nombres católicos, las imágenes religiosas se encuentran en bombos y estandartes.

No existen, como suele ser la norma en Buenos Aires, nombres en quechua o aymara, ni tampoco alusión alguna a la indianidad. Por razones de practicidad, los ponchos, *ushutas* y *chullos*<sup>37</sup> dejan paso a las camperas de esquíador, vestimenta deportiva, zapatillas o borceguíes y gorros con visera, más livianos y efectivos contra los rigores de la noche en la montaña, y que se consiguen a precios módicos en las ferias de ropa usada. La *wiphala*<sup>38</sup> -bandera multicolor que los movimientos indianistas han adoptado como símbolo de los pueblos originarios y que se popularizó a nivel urbano- está presente, pero sólo en los negocios del centro que venden productos “regionales”, por lo general manufacturados en Bolivia con tejidos industriales, que

<sup>34</sup> BALANDIER, G, 1970.

<sup>35</sup> MACHACA, *ibid.*: 121.

<sup>36</sup> MACHACA, A. R. *ibid.*: 123.

<sup>37</sup> Vestimenta regional. *Ushuta* es la sandalia de cuero o fibra vegetal. *Chullo* es el gorro tejido de lana cónico y con orejeras.

<sup>38</sup> Bandera con los siete colores del arcoiris que los indianistas han elegido como emblema de los Pueblos Originarios; algunos le atribuyen un origen prehispánico.

los turistas adquieren creyendo que es artesanía regional. Sólo una banda femenina nueva, proveniente de Humahuaca, porta *wiphalas* y la ha incorporado a su vestimenta.<sup>39</sup>

En el caso de las bandas porteñas, la influencia de los procesos de reetnización es evidente tanto en el nombre de las bandas como en la vestimenta e insignias que portan. Son frecuentes los nombres en quechua o aymara, los de los héroes indígenas que se destacaron en la lucha contra el español, los que aluden a modos de organización que identifican como propiamente indígenas (tales como *ayllu* o comunidad) o a la resistencia contra el opresor, y los que hacen referencia a lugares de procedencia, tanto de los países limítrofes como de localidades y barrios del área metropolitana. La vestimenta reproduce la utilizada en Bolivia y Perú e incluye ponchos, *abarcas*,<sup>40</sup> *chullos*, faldones, *chuspas*,<sup>41</sup> o vestimenta a la vieja usanza del campesino del NOA, éste es el caso de algunas bandas fundadas por argentinos. Las *wiphalas* son frecuentes, usualmente llevadas por los bailarines formando parte de la coreografía. Los estandartes, cuando los hay, llevan símbolos asociados a lo indígena, como *chacanas*,<sup>42</sup> guardas con grecas escalonadas, o cóndores y montañas, además del infaltable siku. La *chacana* también ornamenta los bombos y las *wiphalas* se encuentran presentes por doquier en los encuentros y celebraciones organizadas por los *sikuris*.

### **Ámbitos y ocasiones de ejecución**

En Tilcara y la Quebrada de Humahuaca las bandas de *sikus* interpretan principalmente en las celebraciones religiosas católicas, destacándose entre ellas el ascenso al Abra de Corral desde Tilcara en Semana Santa. El ascenso de las bandas de *sikus* que se inició en 1930 desde Tumbaya, que hoy se dirige al santuario de Punta Corral, se mantiene después del desdoblamiento de las devociones mencionado anteriormente y el número de concurrentes aumenta año tras año. Lo mismo sucede con la peregrinación que parte de Tilcara.

Otras peregrinaciones cuentan también con la presencia de las bandas de *sikus*, y puede decirse que las ocasiones de ejecución son similares a las de Bolivia y Perú, donde tradicionalmente se evita ejecutar el instrumento en la estación húmeda, con la excepción de celebraciones puntuales, como la Fiesta de Nuestra Señora de la Candelaria en Puno.

La celebración religiosa porteña más grande que incluye entre sus participantes a bandas de *sikus* es la Fiesta de Nuestra Señora de Copacabana del barrio Charrúa. Esta fiesta, por ser un referente identitario de la comunidad boliviana en su conjunto, ha contado hasta 2010 con una participación importante de los *sikuris*, a pesar del debate que se generaba año tras año en torno a la misma por causa del rol de la Iglesia Católica como factor de aculturación de los indígenas.<sup>43</sup> En 2011 no participaron bandas de *sikuris*, aunque algunos de ellos se reunieron a tocar en la plaza situada frente a la Iglesia de Charrúa. El rumor sobre el cobro de un derecho de participación para las comparsas y demás grupos participantes contribuyó a la ausencia de las bandas, que encontraron en otras celebraciones organizadas por sectores ligados al indianismo cuya importancia es cada día mayor, canales de participación con una asistencia notable de público.<sup>44</sup>

Las bandas de Buenos Aires suelen organizar peñas con el objeto de recaudar fondos y así solventar gastos de adquisición de instrumentos y vestuario y costear viajes de formación musical. Las bandas participan solidariamente de las peñas de los otros grupos, donde se les

---

<sup>39</sup> Machaca señala que la banda “Monseñor Márquez-Los Omaguacas”, fundada en 2002, se ha presentado también portando *wiphalas*. (*op. cit.*)

<sup>40</sup> Sandalia rústica tradicional

<sup>41</sup> Bolsa de tela que se lleva colgada y que se usa para guardar la coca y otros utensilios.

<sup>42</sup> Cruz cuadrada andina que representa la Cruz del Sur y los cuatro *suyos* en los que se dividía el incanato.

<sup>43</sup> VEGA, M. A., 2011b.

<sup>44</sup> Nos referimos a encuentros como el *Mathapi*, el *Inti Raymi* –literalmente, fiesta del sol, considerado el año nuevo indígena y que celebra el solsticio de invierno- o *Alasitas* –la fiesta del *Ekeko* o de las miniaturas-.

ofrece comida y bebida, estableciendo un vínculo de reciprocidad con el anfitrión. De esta manera reproducen el sistema de prestaciones totales<sup>45</sup> andino llamado *ayni*. Otras peñas y festejos familiares y comunitarios de los migrantes bolivianos (casamientos, bautismos, aniversarios, *rutichicos* o *rotoches* -primer corte de cabello del niño-) suelen contratar sus servicios. Asimismo, la difusión de la cultura andina es considerada de vital importancia, motivo por el que tocan de modo gratuito en escuelas y centros culturales, así como en actividades que presenten relevancia para la causa indianista.

### **Sikus y cosmovisión: la interpretación indianista**

“¿Por qué [toco] *sikuris*? Porque *sikuris* es un grupo de personas que está en comunidad, no es como se toca la zampoña, que se toca 6 y 7, uno solo no más, ahí, en los *sikuris*, un compañero toca una parte y el otro otra parte, uno solo no puede hacer la música, tiene que estar acompañado. Porque solo es nada, en conjunto somos algo. El *sikuris* es un grupo, es un conjunto donde todos componen algo. Y crean, entonces eso sale una música armoniosa. Y eso es muy bonito, ver ese sentido de por qué el *sikuri* se toca así en comunidad. Y lo que se forma en cada persona es ese sentido de comunidad, que vendría a ser un pueblo, no esa sola persona. Y eso es lo que hay que transmitir: no solamente porque suena bonito, porque así es y es una tradición, sino que es el trabajo de comunidad, que eso también tenemos que transmitirlo porque también es respeto a nuestra cultura.” (Melchora, oriunda de Perú, 10 años en Buenos Aires)

La informante destaca aquí las características de la ejecución complementaria, distinguiéndola de otros modos de interacción musical. Para los *sikuris* de las bandas de Buenos Aires la bipolaridad es símbolo de la comunidad en funcionamiento y exige la presencia de otro ejecutante que complemente la melodía del compañero, su par complementario. De no existir, se pierde el sentido de la interpretación, convirtiéndose en “nada” lo que podría ser “música armoniosa”. Esa característica se entiende como un reflejo del ideal de *ayllu*, o comunidad y de la sociedad como un todo. No sólo -y como es técnicamente ostensible- se requiere de la presencia de un otro que funcione como complemento, sino del funcionamiento del conjunto como unidad, para de esa manera conseguir un resultado armonioso de acuerdo a un modelo cultural que debe respetarse:

“...vos ves ahí, digamos que hay *arca-ira*, que digamos, es una cuestión complementaria, de dualismo, está *chulis*, está...*maltas*, y están *sankas*, los chicos, los adultos y los viejos, el *arka* y el *ira* que son macho y hembra que es la dualidad... tu compañera o tu compañero, alguien que está al lado tuyo, el que te complementa, para contestarte y para escucharte, por eso es que se separan en dos los sikus[...] Vos para tocar sikus tenés que soplar, pero aparte tenés que escuchar, y tenés que respetar al que tocó antes que vos...” (Enrique, 44, oriundo de Jujuy, 32 años de residencia en Buenos Aires.)

En este testimonio se explica la estructura de la tropa de Italaque como metáfora de la comunidad de la que forma parte y cómo interactúan los ejecutantes en un diálogo permanente, proceso que genera el producto musical a partir de la interacción colectiva. El diálogo musical se propone aquí como un modelo integrador de las diferencias. El dualismo de la ejecución se interpreta como una representación de la interacción humana y es el fundamento de la valoración positiva del otro, como par complementario.

La armonía necesaria para ejecutar en una banda y la construcción colectiva de la misma, un universo donde cada uno tiene su lugar desde el que contribuye al todo forma parte de los discursos indianistas. Ese modo de vida idealizado, en equilibrio con la naturaleza, donde el

---

<sup>45</sup> MAUSS, M., 2009 [1925].



principio de organización social sería la reciprocidad es lo los indianistas conceptualizan como modo de vida bueno, grande o bello, *Sumaj Causay* en quechua, o *Suma Qamaña* en aymara.

“...antes la espiritualidad era un complemento de la cultura [...] lo espiritual es un complemento de la vida. ¿Por qué digo esto? Vamos a hacer un ejemplo: un año nuevo, un día de la *Pacha*,<sup>46</sup> a lo mejor estamos con el fuego y estamos con un montón de cosas, y eso sería como una cuestión armónica... y se hacían en los pueblos originarios por miles de años, ¿no? Cuando se hacía esto, no terminaba en eso únicamente. El hermano seguía trabajando la tierra, seguía viendo lo que sería el cosmos, seguía haciendo otras cosas, y la parte espiritual era un complemento de la cultura. Entonces nosotros acá como originarios tenemos que ver lo mismo: la espiritualidad es un complemento... [ellos] creían en la naturaleza, en el sol, en el agua, creían en las cosas naturales, y, con la creencia de la iglesia nos está generalizando a creer en un Dios todopoderoso[...] que está allá arriba, en el cielo, tan lejos que ni los que se dicen católicos se le pueden acercar, ¿no?” (E., migrante jujeño).

El indianismo ha hecho mucho más que poner énfasis en el rol de la Iglesia durante la conquista como agente aculturador, los movimientos indianistas han sido un factor fundamental en la generación de nuevos espacios de socialización y oportunidades para compartir y promover la cultura indígena. En ellos los jóvenes *sikuris* plantean y discuten nuevas maneras de entender lo sagrado influidas por apropiaciones del vasto espectro del movimiento *New Age*, del ambientalismo y la contracultura anticapitalista,<sup>47</sup> buscando diferenciarse de las religiones institucionalizadas mediante el reemplazo –muy habitual en nuestros días- del término *religiosidad* por el de *espiritualidad*.

En Tilcara y en la Quebrada de Humahuaca las demandas ambientalistas han sido incorporadas a la vida cotidiana por la amenazas de destrucción ambiental que aparecen frecuentemente en los planes del gobierno provincial y nacional enmascarados bajo el rótulo de desarrollo, y la defensa del medioambiente es generalizada y apoyada por la Iglesia local, por ello no se la entiende como un reclamo indígena particular y se percibe a la Iglesia alineada con el ambientalismo, enfrentando los proyectos que intentan imponer el gobierno nacional y las empresas. De igual modo, la “opción por los pobres” y el trabajo de las Comunidades Eclesiales de Base acercó al campesinado, mayoritariamente indígena o mestizo al seno de la institución. Se comprende de esta manera que los *sikuris* de las bandas sigan reconstruyendo su relación con lo sagrado en el marco tradicional local del sistema de creencias del catolicismo.

El indianismo también intenta expresarse mediante un nuevo discurso que rompe con la temática heredada del Siglo de Oro para presentar sus reivindicaciones y su orgullo identitario, como en el ejemplo siguiente, pieza conocida e interpretada por todas las bandas de Buenos Aires sin excepción:

### Cinco siglos

Cinco siglos resistiendo  
Cinco siglos de coraje  
manteniendo siempre  
la esencia.  
Es esencia, es semilla  
y está dentro nuestro  
por siempre.  
Se hace vida con el sol  
y en la Pachamama  
florece.

<sup>46</sup> La *Pacha* (o *Pachamama*) es la tierra, especialmente en su sentido de personaje mítico.

<sup>47</sup> Véase VEGA, 2011a, 2011b, 2012.

## **A modo de conclusión**

Los procesos históricos que se dieron en las diferentes regiones en el momento en el que las bandas de *sikus* se constituyeron en el área es un factor que no debe soslayarse si intentamos comprender las marcadas diferencias entre las bandas de una y otra área, así como tampoco debemos dejar de lado la dinámica de los procesos que los *sikuris* ponen en marcha al apropiarse de las prácticas culturales tradicionales. Estos procesos llevan a cabo por medio de constantes reinterpretaciones de la tradición que permiten introducir cambios, que pueden ser graduales o confrontativos, y permiten adaptaciones a nuevas realidades y necesidades.

En las bandas de Tilcara y de Jujuy en el momento de constituirse las primeras bandas en el país predominaban las políticas que buscaban consolidar la idea del estado-nación y tanto los instrumentos como los nombres de las bandas se adaptaron a esa nueva realidad. El nuevo repertorio fue dando preponderancia a las características de la marcha expresadas por medio del pie binario en el compás de dos tiempos y el bombo pasó a marcar el pulso de modo constante e ininterrumpido.

Al desaparecer la presión para instaurar las ideas y sentimientos nacionalistas, se produjo un gradual retorno al modelo de la cofradía y fraternidad religiosa, que habían estado presentes desde épocas coloniales y que fue el patrón de las primeras bandas de *sikus* modernas. Las insignias y los nombres de las bandas retoman su carácter religioso, pero los instrumentos y la forma musical al estilo militar quedan, puesto que, una vez consolidado el estilo, el mismo se vio retroalimentado por los referentes a los que los jóvenes accedían al incorporarse al servicio militar obligatorio hasta hace algunos años o a la gendarmería -una salida laboral frecuente en el interior del país-, así como por la música de difusión masiva, que tan pocos ejemplos de síncopas y contratiempos provee. Los huaynos de inspiración criolla, estilo que forma parte habitual del repertorio del instrumento, también abandonaron la métrica irregular. De este modo, las melodías populares que así lo requerían se adaptaron al formato rítmico de marcha, por elección de los mismos *sikuris* que ya habían hecho propias las características del estilo.

Las bandas de *sikuris* de Buenos Aires surgen en la década del '90, en un momento de ascenso del indianismo y de profundización de los procesos de reetnización o "recuperación de la identidad". Con una heterogeneidad creciente en cuanto a la procedencia de sus miembros, las bandas comienzan a nutrirse de ideas aportadas por los jóvenes porteños que se incorporan, por lo general estudiantes de música que exploran nuevos modos de expresión o jóvenes con afinidad ideológica con los movimientos contraculturales. La escolarización y contacto con otros adolescentes y jóvenes porteños en un entorno de aumento de la influencia indianista acrecienta la brecha entre los jóvenes *sikuris* migrantes (o los hijos de padres migrantes) y las tradiciones católicas de sus padres y abuelos. Los *sikuris* de Buenos Aires responden a este momento histórico con dos estrategias: la ruptura con la opresión, encarnada históricamente por la Iglesia en la época colonial y en la actualidad por la nueva metrópoli que representa el occidente moderno a través del imperialismo y la economía de mercado, y la de recuperación de su identidad en el plano cultural, político y religioso.

La ruptura se manifiesta por el alejamiento y la renuncia a las tradiciones católicas y el rechazo (al menos desde lo discursivo) del modelo capitalista. La recuperación de la identidad se expresa en la reproducción de prácticas musicales propias de las comunidades rurales de la región andina, por tener un mayor grado de "pureza" y acercarse más al modelo prehispánico. La búsqueda de ese pasado ideal también los lleva a generar espacios para reconstruir su cultura sin interferencias asociadas al opresor. En el aspecto político-ideológico, y a pesar de las divergencias internas, se promueven modos de interacción social relacionados con la reciprocidad propia del *Sumaj Causay/Suma Qamaña*. En el plano religioso, se combinan prácticas vigentes como los rituales a la *Pachamama* con otras que, habiendo desaparecido, hoy vuelven a celebrarse en momentos específicos del calendario andino, frecuentemente reconstruidos por el indianismo sobre la base del trabajo de antropólogos e historiadores. Asimismo se intenta adaptar ciertas creencias asociadas a teofanías prehispánicas a modos de entender la realidad que se reconstituyen de acuerdo a modelos provenientes de fuentes heterogéneas, tales como el cristianismo de la Teología de la Liberación, las religiones orientales como el budismo y el hinduismo tamizadas a través de la criba del movimiento New

Age, el ecologismo y ambientalismo y nociones equívocas y rudimentarias que provienen del campo de la física cuántica popularizadas por los medios de comunicación. Paradójicamente, creaciones del occidente moderno.

\* \* \*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARETZ-THIELE, Isabel  
1946 *Música Tradicional Argentina. Tucumán. Historia y Folklore*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán.
- BALANDIER, George.  
1970. "El concepto de situación colonial". *Cuadernos del Seminario de Integración Social Guatemalteca, No. 22*.
- BARTH, Fredrick.  
1998 [1969] *Ethnic groups and boundaries: the social organization of culture difference*. Illinois: Waveland press.
- BOLAÑOS, César.  
1988 *Las antaras Nasca: historia y análisis*. Lima: Programa de Arqueomusicología del Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- CAVOUR, Ernesto.  
1994 *Instrumentos Musicales de Bolivia*. La Paz: Museo de Instrumentos Musicales.
- DANDLER, Jorge; MEDEIROS, Carmen.  
1988 "Temporary migration from Cochabamba, Bolivia, to Argentina: patterns and impact in sending areas". *When borders don't divide: labor migration and refugee movements in the Americas*. Patricia R. Pessar (ed.). New York, Center for Migration Studies. Pp 8-41. 1988.
- LATTES, Alfredo; BERTONCELLO, Rodolfo.  
1997 "Dinámica demográfica, migración limítrofe y actividad económica en Buenos Aires". *Estudios Migratorios Latinoamericanos, No. 35*, pp. 5-30.
- LAYME PAIRUMANI, Félix.  
2004 *Diccionario bilingüe. Aymara-castellano Castellano-aymara*. La Paz: Consejo Educativo Aymara.
- MACHACA, Antonio René.  
2011 *Los sikuris y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral*. Tilcara: Ed. del Autor.
- MAGUID, Alicia.  
1997 "Migrantes limítrofes en el mercado del trabajo del Área Metropolitana de Buenos Aires, 1980-1996". *Estudios Migratorios Latinoamericanos, No. 35*, pp. 31-62.

MANSILLA VÁSQUEZ, Carlos.

2009 "El artefacto sonoro más antiguo del Perú: aclaración de un dato histórico".  
*Revista Española de Antropología Americana*, vol. 39, núm. 1, pp. 1-9.

TURINO, Thomas.

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

URIBE TABOADA, Eloy.

2007 "Precisiones en torno al siku. 2007. Versión electrónica disponible en:  
<http://www.sikurin-utapa.co.cc/precisiones-en-torno-al-siku/>.  
Última consulta: 12 de abril de 2011.

VALENCIA CHACÓN, Américo.

1982 "El Siku Bipolar en el Antiguo Perú", *Boletín de Lima No 23*. Lima.  
1990 *El siku altiplánico: estudio de los conjuntos orquestales de sikus bipolares del altiplano peruano*. La Habana: Casa de las Américas.

VEGA, María Alejandra.

2007 Entre la Tradición, el Mito y la Poesía: las narrativas Aymara y el origen del charango. *Folklore Latinoamericano, Tomo X*.

2011a "Repensando el Arte: performance y horizontalidad en las bandas de sikus de la Ciudad de Buenos Aires". En prensa.

2011b "Religiosidad, identidad y tradición entre los jóvenes sikuris de la Ciudad de Buenos Aires" *Actas del XVI Jornadas sobre Alternativas Religiosas en América Latina- Religión, cultura y política en las sociedades del S XXI*. Punta del este, Uruguay, 1 al 4 de noviembre de 2011.

2012 "Música, género y etnicidad: las jóvenes sikuris y el empoderamiento de la mujer andina". *XXVIII Reunião Brasileira de Antropologia*. São Paulo, Brasil, 2 al 5 de julio de 2012.

VILLANUEVA SUÁREZ.

2007 *Dibujantes, pintores y escultores bolivianos*. La Paz: Producciones CIMA.

\* \* \*

**María Alejandra Vega** es becaria doctoral del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Es Licenciada en Folklore por el IUNA, donde se desempeña como docente en el Área Transdepartamental de Folklore en la cátedra Población Aborigen Americana y Argentina. Desarrolla su trabajo de investigación en el Centro Argentino de Etnología Americana. Codirigió el proyecto "Fenómenos etnomusicológicos y contextos culturales en la Argentina" acreditado por el IUNA en el Programa de Incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias de la Nación. Ha participado como expositora en numerosos congresos nacionales e internacionales en el país y el extranjero. Ha publicado artículos y capítulos de libros en el área de Antropología de la Música. Como flautista ha sido ganadora de la Biental de Arte Joven en 1991 en la categoría Música Clásica.

\* \* \*