

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



Acá solo hay un estilo moheño: La música sikuri en los procesos de generación de identidad en la localidad de Moho – Puno

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Antropología
presentado por:

Chávez López, Gonzalo Alonso

Asesora:
Cánepa Koch, Gisela Elvira

Lima. 2023


Informe de Similitud

Yo, Gisela Elvira Cánepa Koch, docente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado Acá solo hay un estilo moheño: La música sikuri en los procesos de generación de identidad en la localidad de Moho – Puno del/de la autor(a)/ de los(as) autores(as) Gonzalo Alonso Chávez López,

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 7%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 27/06/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 01 de agosto del 2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Cánepa Koch, Gisela Elvira</u>	
DNI: 09144486	Firma 
ORCID: 0000-0002-4686-9938	

Dedicatoria:

A mis abuelas, Vicky y Blanquita



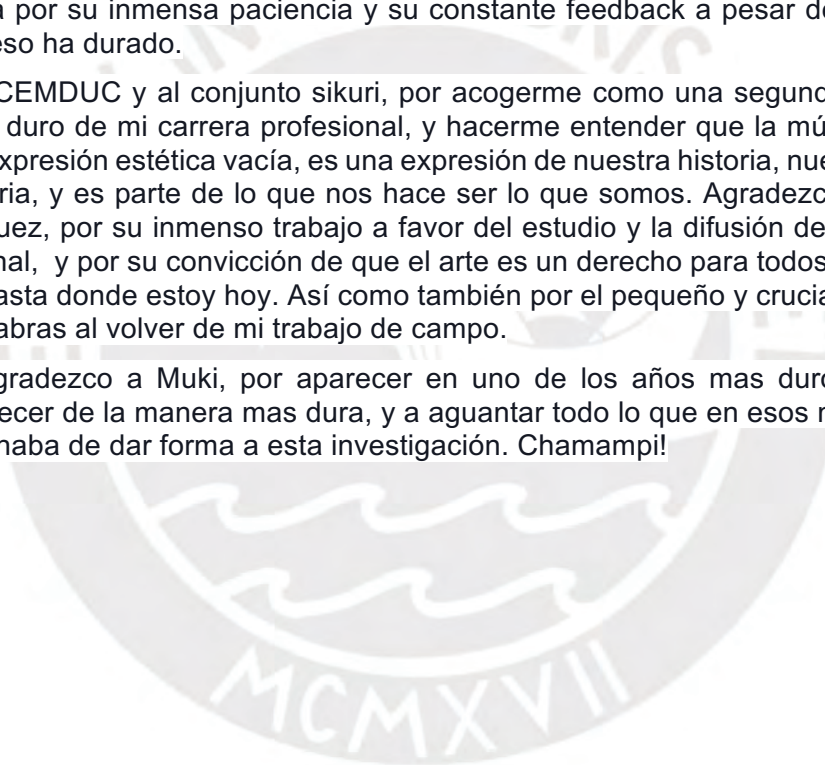
Agradecimientos.

Agradezco a todas las personas que de manera directa o indirecta han contribuido con el inmenso y complicado proceso académico, y sobre todo personal, que este trabajo ha significado. Agradezco principalmente a mis padres y mi hermana, por su inmenso apoyo constante durante toda mi carrera y mi vida profesional, especialmente por su apoyo moral y material en el último tramo de elaboración de esta tesis. Agradezco también a mi compañera, Gabriela por su apoyo y por celebrar conmigo mis logros, con todo lo que eso significa.

Agradezco al señor Elar Machicao, a su esposa, y a su hijo, por acogerme en su casa durante el proceso de la investigación de campo, acompañarme y guiarme en mis primeras semanas en Moho, haciéndome dejar de sentir como un extraño en este hermoso pueblo. A los señores músicos Rubén Machicao y Edgar Vargas, por compartir conmigo sin reparos su vivencia y su pasión por la música moheña, en la etapa previa al campo, así como al señor Horacio Machicao, quien estuvo pendiente de mí durante el trabajo de campo. Agradezco también a todas las personas que me dieron su tiempo y su apoyo durante el proceso de investigación en calidad de informantes. Agradezco a mis amigos del desaparecido GEMUS (Grupo de Estudios en Música y Sociedad), por los conocimientos compartidos y por hacerme sentir acompañado en la loca idea de dedicarme a estudiar a la música. Agradezco a mi asesora, Gisela Cánepa por su inmensa paciencia y su constante feedback a pesar del largo tiempo que este proceso ha durado.

Agradezco al CEMDUC y al conjunto sikuri, por acogerme como una segunda familia en el momento más duro de mi carrera profesional, y hacerme entender que la música es mucho más que una expresión estética vacía, es una expresión de nuestra historia, nuestra identidad, nuestra memoria, y es parte de lo que nos hace ser lo que somos. Agradezco a la maestra Chalena Vasquez, por su inmenso trabajo a favor del estudio y la difusión de la música y la danza tradicional, y por su convicción de que el arte es un derecho para todos, lo cual me ha hecho llegar hasta donde estoy hoy. Así como también por el pequeño y crucial empujón que fueron sus palabras al volver de mi trabajo de campo.

Finalmente, agradezco a Muki, por aparecer en uno de los años más duros de mi vida, ayudarme a crecer de la manera más dura, y a aguantar todo lo que en esos meses vendría, mientras terminaba de dar forma a esta investigación. Chamampi!

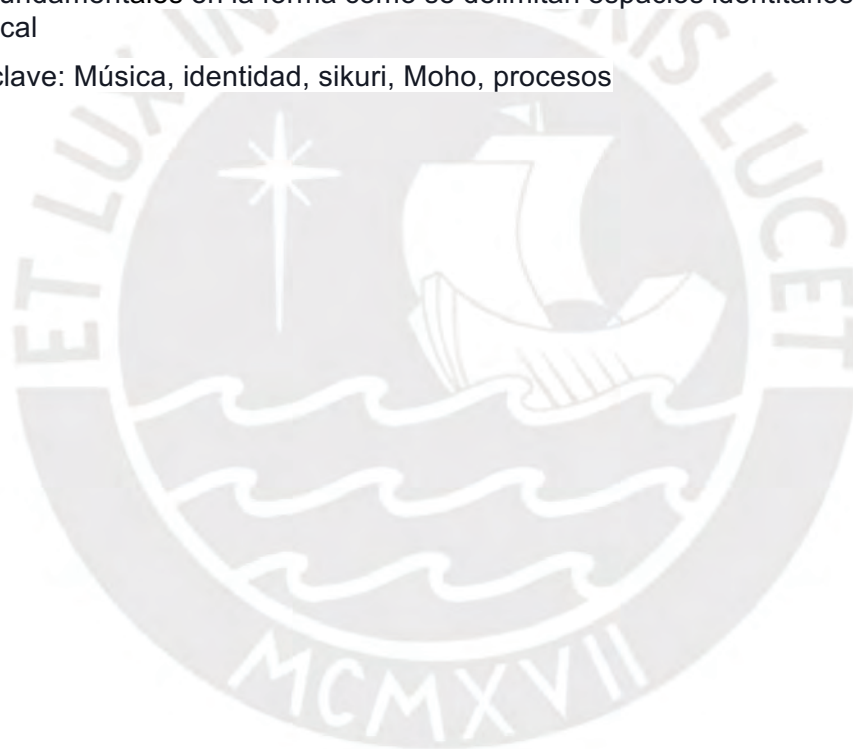


Resumen

La presente investigación busca reconstruir y entender los procesos a través de los cuales la música se consolida como un elemento en la creación y transformación de una identidad local, específicamente en el pueblo de Moho, capital de la provincia del mismo nombre, donde la práctica del sikuri se viene dando en los espacios rurales desde tiempos décadas atrás. La música sikuri ha tenido un particular desarrollo en las décadas recientes tanto en la región altiplánica como en distintas ciudades alrededor del Perú, siendo interpretada en distintos contextos tanto a nivel musical como simbólico. En este sentido se busca entender los procesos que se han venido dando en la segunda mitad del siglo XX, tanto en la localidad de Moho, como fuera de ella en relación a la música en el contexto de importantes transformaciones sociales.

Los resultados aquí presentados fueron recogidos entre los años 2016 y 2017, principalmente durante los meses de marzo y mayo del 2016, en la misma localidad de Moho, así como otras ciudades y pueblos cercanos. Durante el trabajo se buscó recoger, a través de entrevistas y observación estructurada, tanto los relatos relacionados a los procesos históricos que ha venido teniendo la música y los contextos en los cuales es practicada, así como los elementos musicales que configuran los estilos particulares de la región. Estos últimos, son fundamentales en la forma como se delimitan espacios identitarios a través de la práctica musical

Palabras clave: Música, identidad, sikuri, Moho, procesos

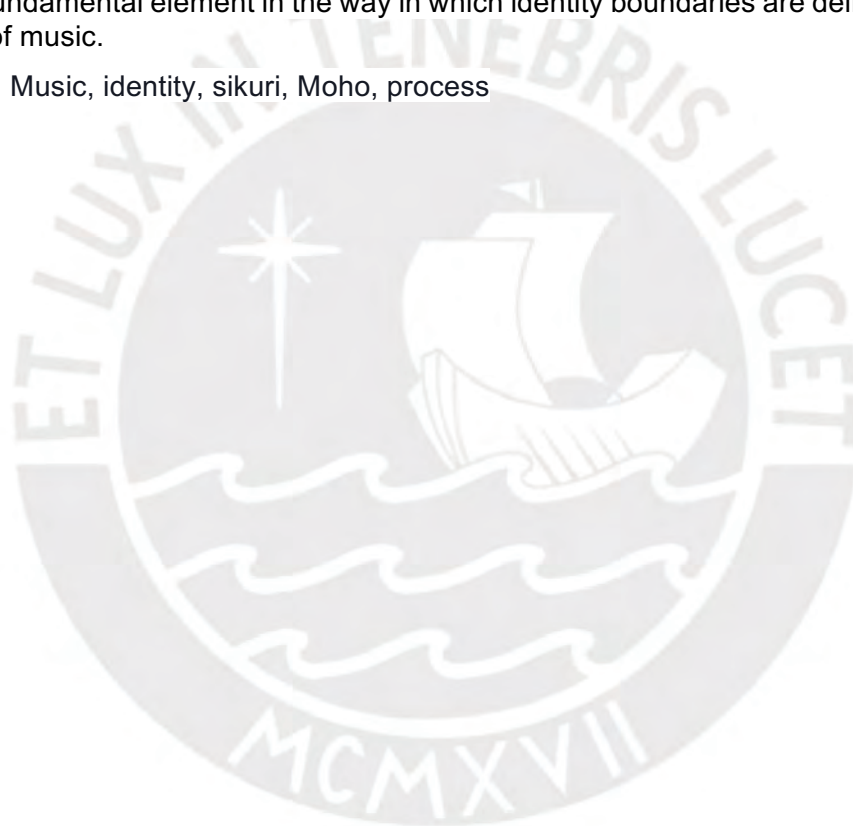


Abstract

This research attempts to reconstruct and understand the processes through which music is consolidated as an agent in the generation and transformation of a local identity, specifically in the town of Moho, where the practice of sikuri music, traditionally practiced in rural areas since ancient times. Sikuri music has had a particular development in recent decades both in the Altiplano region and in different cities around Peru, being performed in different contexts and reinterpreted symbolically. In this research we seek to understand the processes carried out in Moho, in relation to music, in dialogue with the social transformations that have been taking place in the second half of the twentieth century both locality, and in other locations outside the town.

The findings presented here were collected between 2016 and 2017, mainly during the months of March and May 2016, in the town of Moho itself, as well as other nearby towns and villages. During the work we collected, through interviews and structured observation, the stories related to the historical processes that music has been taking, the contexts in which it is practiced, as well as the musical elements that constitute the particular styles of the region, which are a fundamental element in the way in which identity boundaries are delimited through the practice of music.

Keywords: Music, identity, sikuri, Moho, process

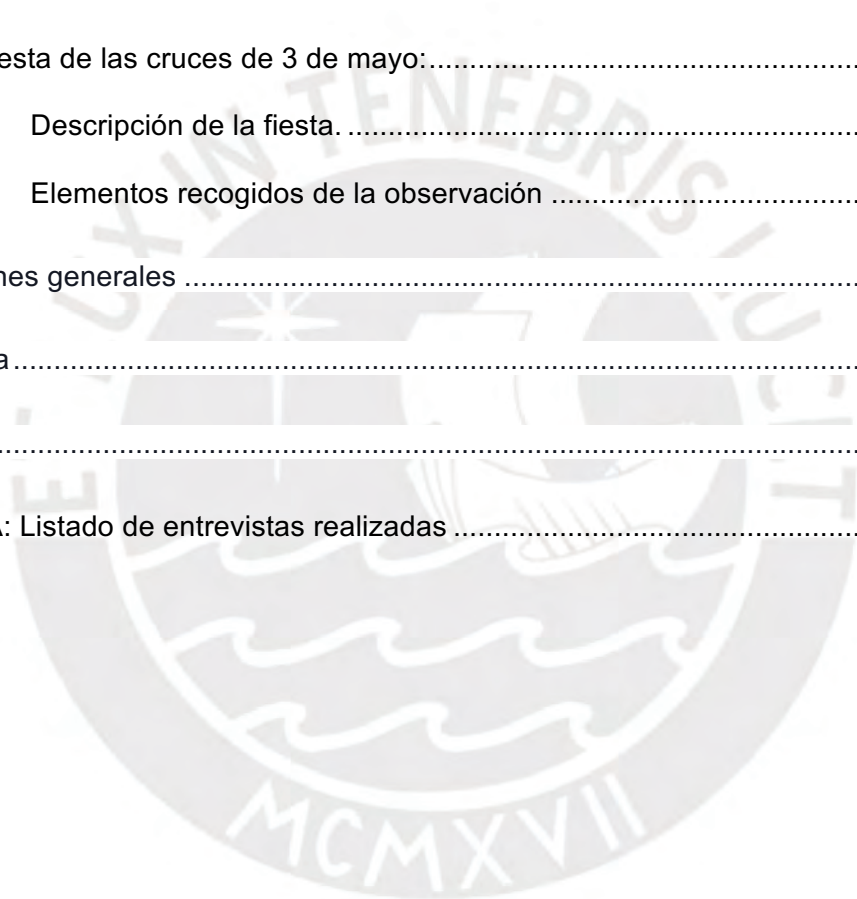


Índice de contenido

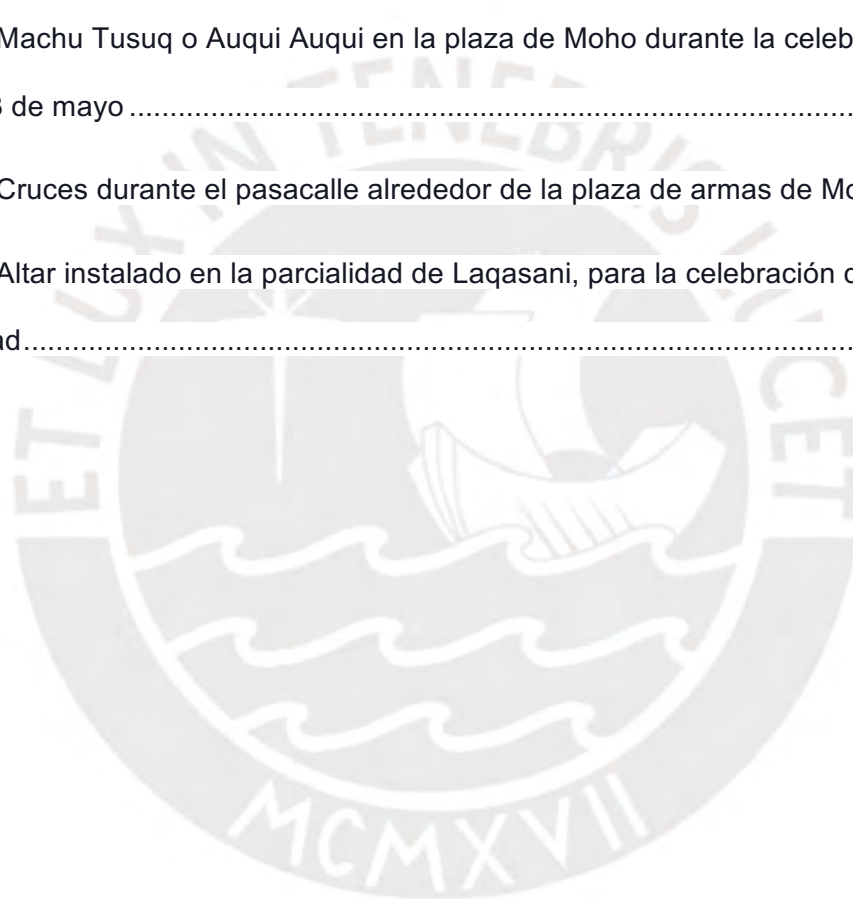
Introducción	1
1. Contexto y justificación	4
2. Marco Conceptual	5
2.1. Estado del Arte	5
2.2. Definición y desarrollo de conceptos	11
2.2.1. Identidad	11
2.2.2. Música	13
2.2.3. Migración	15
2.2.4. Sikuri	16
3. Preguntas de investigación	21
3.1. Pregunta Central	22
3.2. Preguntas Secundarias	22
4. Metodología	23
4.1. Acercamiento	23
4.2. Variables	27
4.2.1. Características del estilo	27
4.2.2. Articulación del grupo con sus bases en otras ciudades del país	30
4.2.3. Influencia de los medios	31
4.2.4. Diferenciación de las comunidades con el pueblo	32
4.2.5. Contexto histórico en que se forman y consolidan los grupos y actores que participan	32
5. Contexto del trabajo de Campo	34
5.1. Las primeras impresiones al llegar al campo	36
6. Sobre la historia de la música Sikuri en Moho y sus alrededores.	39

6.1. Etapa 1: “Lira Moho” y los conjuntos de las parcialidades (...) - 1978.....	39
6.2. Etapa 2: Creación y consolidación del Grupo de Arte 14 de setiembre de Moho 1978-2000.....	42
6.3. Etapa 3: La consolidación del “Estilo Moheño”, la expansión de 14 de setiembre y la creación de nuevos grupos. 2000 - Actualidad.....	48
6.4. Los procesos generacionales ligados a la música:	55
7. Características de los estilos de sikuri practicados en la región.....	60
7.1. Los estilos de Moho y Conima	61
7.1.1. Distribución de Voces:.....	61
7.1.2. Tipo de Percusión.....	69
7.1.3. Diferencias en el soplo y Repertorio:.....	71
7.1.3.1. Huaynos Ligeros:.....	74
7.1.3.2 Huaynos “Lentos” o Huaynos “Calmados”.....	76
7.1.3.3. Marchas.	77
7.1.3.4. Dianas.....	78
7.2. El estilo de los Jacha Sikuris.....	79
7.2.1. Distribución de voces	79
7.2.2. Tipos de percusión. características del soplo, y repertorio.....	80
7.3. La diferenciación de espacios a través de la música.....	81
8. Influencia de los medios	88
8.1. Radio.....	88
8.2. Grabaciones.....	89
8.3. Internet.....	90
8.4. Nuevas formas de aprender y reproducir la música	91

9.	Descripción de las Fiestas	93
9.1	Fiesta de Pascuas de Conima:	93
9.1.1	Descripción de la fiesta.	93
9.1.2	Elementos recogidos de la observación.	95
9.2.	La Fiesta de la Virgen de Chapi:	97
9.2.1.	Descripción de la fiesta:	97
9.2.2.	Elementos recogidos de la observación:	99
9.3.	Fiesta de las cruces de 3 de mayo:.....	100
9.3.1.	Descripción de la fiesta.....	100
9.3.2.	Elementos recogidos de la observación	104
	Conclusiones generales	107
	Bibliografía	112
	Anexos.....	116
	Anexo A: Listado de entrevistas realizadas	116



Índice de Imágenes	
Imagen 1 Plaza central de Conima.....	35
Imagen 2 Recopilación de música sikuri en mp3	90
Imagen 3 Músico sikuri con vestimenta de Soldado Palla Palla.....	94
Imagen 4 Danzante de la "Danza de Negritos" de Conima.....	95
Imagen 5 Imagen del cerro Calvario, cerro tutelar del pueblo	98
Imagen 6 Machu Tusuq o Auqui Auqui en la plaza de Moho durante la celebración de las vísperas de 3 de mayo	101
Imagen 7 Cruces durante el pasacalle alrededor de la plaza de armas de Moho.....	102
Imagen 8 Altar instalado en la parcialidad de Laqasani, para la celebración de la cruz de dicha localidad.....	104



Índice de figuras	
Figura 1 Maltas	62
Figura 2 Escala de notas del siku, Arka (arriba) e Ira (abajo)	63
Figura 3 Chili o Suli.....	63
Figura 4 Sanjas.....	64
Figura 5 Contra sulis.....	64
Figura 6 Contra Maltas	65
Figura 7 Bajo Sanjas	66
Figura 8 Distribución de voces en un conjunto que practica estilo conimeño, tomando como referencia un conjunto hipotético de 20 músicos	68
Figura 9 Distribución de voces en un conjunto que practica estilo moheño, tomando como referencia un conjunto hipotético de 20 músicos	69
Figura 10 Efecto de superposición entre cada nota	71
Figura 11 Tema: Sinceridad - Grupo de Arte 14 de setiembre.....	73
Figura 12 Tiempos de transición en estilo moheño	75
Figura 13 Tiempos de transición en estilo conimeño	76

Índice de tablas

Tabla 1 Línea de tiempo del desarrollo del sikuri en la región – Etapa 1	53
Tabla 2 Línea de tiempo del desarrollo del sikuri en la región – Etapa 2	54
Tabla 3 Línea de tiempo del desarrollo del sikuri en la región – Etapa 3	55
Tabla 4 Comparación de estilos - Estilo moheño consolidado por el Grupo de Arte 14 de Setiembre	82
Tabla 5 Comparación de estilos - Estilo conimeño.....	83
Tabla 6 Comparación de estilos - Estilo moheño de los Jacha Sikuris	84



Introducción

Siku, es el nombre con el que se denomina en la zona altiplánica al instrumento de viento comúnmente conocido como zampoña o flauta de pan andina.¹ De la palabra “siku” se deriva la palabra “sikuri”, que en el idioma Aymara denomina a “aquel que toca el siku”. Sin embargo, la palabra “sikuri” ha pasado con el tiempo no solo a denominar al músico en sí, sino también al tipo específico de música que este ejecuta con el siku y que tradicionalmente cuenta con una serie de características que la hacen única con respecto a otros géneros musicales. Las principales de estas características estarían marcadas por la naturaleza colectiva de la interpretación del instrumento. Un conjunto de sikuris está conformado por 10 o 20 personas a más, todas ellas con sikus, y usualmente acompañados por algún tipo de percusión que puede variar dependiendo del estilo o modalidad de sikuri que se practique. El instrumento en sí está dividido en dos partes o dos hileras, el *arka* y el *ira*, entre las cuales se divide de manera intercalada la escala musical completa del instrumento. Lo curioso, sin embargo, es que el *arka* y el *ira* se encuentran separados, y son tocados por dos personas diferentes, quienes van sobreponiendo las notas entre uno y otro para formar la melodía, en lo que los mismos sikuris denominan “trenzar” la música, razón por la cual los conjuntos procuran tener siempre un número par de músicos. De esta forma una melodía no puede ser interpretada por un solo sikuri, sino que debe haber al menos dos de ellos que toquen *arka* e *ira* respectivamente para que la práctica musical pueda darse, a su vez estos son parte de un colectivo mayor de intérpretes, que es conocido como una “tropa”. Esta modalidad de ejecución del siku es conocida como siku bipolar (Bueno, 2009), sin embargo, para efectos de este trabajo y tomando en cuenta cómo se le conoce popularmente, la entenderemos simplemente como sikuri o música sikuri.

Ahora bien, el sikuri, al igual que otras expresiones musicales, lleva consigo una carga simbólica muy fuerte cuyo significado es constantemente construido y reinterpretado por quienes practican y/o consumen este tipo de música. En el caso específico del sikuri, esta carga simbólica tiene un importante componente de identidad, tal como ha sido discutido en la bibliografía consultada (Bueno, 2009, Sanchez, 2013, Timana, 1992, Turino 1985) y he podido corroborar en las entrevistas y conversaciones realizadas a músicos provenientes de la región. Cada ciudad o región de la zona altiplánica (en el caso del Perú hablamos específicamente de la región Puno) tiene un estilo particular de tocar y entender el sikuri que se diferencia del de otros lugares. En este sentido, los músicos sikuris se esfuerzan especialmente por cultivar el estilo particular de su ciudad o de la ciudad a cuyo grupo pertenece. Esta preocupación por el estilo se ha podido observar en Lima sobre todo en los

¹ También conocido como “antara” en ciertas regiones del Perú

llamados grupos regionales, que son extensiones de grupos, con base en Puno y las ciudades y pueblos aledaños, que se preocupan por cultivar el estilo particular de la ciudad a la cual representan.

Otro aspecto importante que salta a la vista es la construcción simbólica del espacio rural y el urbano. Por un lado, el sikuri ha sido siempre identificado como una expresión rural, tocada por gente que no vive, o que en todo caso no pertenece en el entender de las personas de la zona, a un determinado medio que se identifica con los centros más urbanizados, llámese las capitales provinciales, o los pueblos. El sikuri, de hecho, ha sido una práctica común en las comunidades campesinas de la zona altiplánica desde mucho tiempo atrás, donde los comuneros y pobladores se organizan y se reúnen a tocar para determinadas fiestas y épocas del año. Sin embargo, en determinado momento comenzaron a surgir grupos con una lógica diferente, que se entienden a sí mismos como instituciones colectivas a largo plazo, organizados más allá de las fiestas o fechas determinadas donde se practica el sikuri, y que además se forman en contraste y oposición a los grupos de las comunidades, entendiéndose como grupos pertenecientes a un medio, entre comillas "menos rural" o si se quiere más urbano. Es así que surgen grupos como Qantati Ururi y Wiñay Qantati en Conima, Claveles Rojos y Aymarás de Huancané en Huancané, o el Grupo de Arte 14 de setiembre en Moho. Es especialmente interesante el hecho que la mayoría de estos grupos surgen de manera paralela a ciertos procesos vividos en otras partes del país con relación a la interpretación del sikuri, los cuales describiremos más adelante

En esta línea cabe mencionar el fenómeno de reinterpretación que se da con la música sikuri cuando esta llega a Lima a través de los migrantes puneños entre las décadas de los 50 y 60's. En primer lugar, porque dejó de ser identificado en este nuevo medio como una expresión puramente rural, y empezó a ser practicado en la ciudad por migrantes que no necesariamente provenían de las comunidades, como una forma de reafirmar su identidad como puneños en este nuevo contexto. Sin embargo, este proceso no se detendría aquí, si no que sería apropiado también por nuevos grupos que verían en la práctica musical, no solo una forma de mantener vivas ciertas tradiciones, sino eventualmente, de reivindicar una idea de lo andino en oposición a Lima y a lo que esta significaba, yendo más allá de identidades regionales particulares. Esto se dio, sobre todo, aludiendo a sus características de colectividad y a la idea de dualidad presente en la ejecución, que eran elementos que, en aquel momento, remitían a elementos de lo andino.

Todo este proceso el cual pasara a describirse con mayor detalle en el desarrollo de este documento, sirve perfectamente como ejemplo de cómo el sikuri, como expresión musical, no solo carga con un valor simbólico para quienes practican y consumen esta música,

sino que además este valor, o valores, son y de hecho han sido reinterpretados en distintos contextos, pasando por una serie de procesos.

Ahora bien, en esta investigación ha podido constatarse que estos procesos no solo se han dado de manera aislada en las ciudades, si no que de hecho han tenido un efecto concreto en la manera como se entiende e interpreta la misma en localidades como Moho, donde el sikuri ha pasado a ser un componente de suma importancia para la identidad de la zona, generando no solo la creación de nuevos grupos, sino también de rivalidades tanto entre éstos como entre las localidades que éstos representan. Los procesos que resultan de esto, crean escenarios nuevos en constante movimiento, escenarios en los que la música pasa a ser un elemento de diferenciación entre comunidades, pueblos y generaciones de tocadores, quienes, a través de las distintas maneras de interpretar una misma expresión musical, marcan su propia identidad como parte de un grupo y la van reinventando con el tiempo.

En este sentido, en la presente investigación se busca explicar en detalle los mencionados procesos en la localidad de Moho, haciendo énfasis en los cambios y reinterpretaciones dados alrededor de la música, como una forma de generar elementos de diferenciación entre espacios dentro del mismo distrito, como en relación a otros distritos vecinos. Más específicamente, se analiza la forma como ha sido entendida la música sikuri en esta localidad a lo largo de los últimos años, y cómo la consolidación de estilos musicales, ha servido como un elemento de diferenciación de lo rural y lo urbano, así como de la misma localidad de Moho, con las ciudades más pobladas y especialmente con sus vecinos de Conima y Huancané.

1. Contexto y justificación

El pueblo de Moho es capital de la provincia del mismo nombre desde 1989, cuando se separa por decreto de ley N°25360 de la vecina provincia de Huancané. Actualmente tiene una población aproximada de 20 000 personas.² La música Sikuri en la ciudad de Moho como en buena parte de la región altiplánica se practica en su forma bipolar. No se ha podido identificar desde cuando está presente en la zona, aunque por los antecedentes históricos presentados por ciertos autores como Bueno o Sánchez se da pie a pensar que la presencia de este tipo de música tiene ya varios cientos de años en la zona como en todo el altiplano. (Bueno 2009 y Sánchez, 2013)³ Sin embargo, lo que si salta a la vista es que no es hasta la creación del Grupo de Arte 14 de Setiembre, hacia finales de la década de los 70's, que se logra identificar un grupo de sikuris que se presente como el conjunto representativo del pueblo de Moho, siguiendo el ejemplo de otros grupos creados en localidades vecinas como Conima. A partir de este momento, empiezan a surgir en Moho grupos cuya práctica del sikuri marca un estilo propio de la región, en contraste con el de las localidades vecinas, así como a expandirse fuera de la zona de Moho y fuera de la región de Puno.

De esta forma, estos grupos acaban convirtiéndose en representantes de la localidad a través de la práctica del sikuri en distintos espacios y contextos, colocándose, así como partícipes directos de los procesos de generación de identidad de Moho. Sin embargo, estos procesos, como se pasará a explicar más adelante, no se limitan a grupos o lugares específicos, si no que como procesos que son, implican el diálogo con diferentes contextos en tiempo y espacio tanto con su entorno más directo como con otros más lejanos. Es en estos contextos que la música cumple un rol especial en tanto que forma parte de los mismos como como manifestación directa de los elementos sociales que los componen, tanto en su práctica como en su interpretación simbólica. En este sentido, la razón por la que se realizó esta investigación es precisamente para entender el rol de la música en estos procesos, resaltando aspectos particulares de la misma como son es la construcción de estilos como demarcadores de espacios identitarios. La importancia de esta investigación está así en el hecho de poder rescatar, desde un caso específico, la música como más que solo una expresión en sí, sino entendiéndola como un fenómeno que participa directamente en los procesos sociales que se dan en los distintos contextos donde esta se encuentra en la medida en que es creada, recreada y reinterpretada.

² Historia de Moho (S.F). Municipalidad provincial de Moho <http://munimoho.gob.pe/web/index.php/moho/historia>. Consultado 2018, marzo 12

³ Al Respecto, Calsín menciona que el sikuri de varios bombos, o "sikuri mayor" se consolida en esta zona desde la época colonial debido a que existió menos influencia de la cultura española aquí en contraste con la ribera sur del lago, zona en la cual actualmente se practican los llamados "Bailes de Morenos" o "zampoñadas" (Calsín. 2018)

2. Marco Conceptual

2.1. Estado del Arte

Sobre la música sikuri como fenómeno social se han escrito varios trabajos interesantes, la mayoría de los cuales están sobre todo enfocados en el desarrollo de la práctica musical en Lima, luego de su llegada a través de los migrantes de la región de Puno alrededor de los años 60's. Esta ola migratoria se dio durante la crisis agraria que se dio en buena parte de los andes peruanos y que tuvo como consecuencia en esta región, una serie de luchas intensas relacionadas a la posesión de las tierras (Renique, 2004). Todo este contexto genera un fenómeno de readaptación y reinterpretación de la práctica musical, que ha sido descrito y analizado por autores como Timaná, (1992) quien como parte de su tesis, hace en el año 1992 un estudio de la práctica del sikuri en Lima y encuentra que esta ha tenido diferentes tipos de acogida según los distintos contextos donde ha sido apropiada. En este sentido, Timaná centra su atención en los testimonios de varios ejecutantes del sikuri en el contexto universitario, en donde, según lo recogido por la autora, esta práctica musical tuvo especial acogida tanto por migrantes e hijos de migrantes de la región altiplánica como de otras partes del Perú. De esta forma, esta práctica es adoptada por los jóvenes como un elemento que les permitía reafirmar una identidad como herederos de una cultura en oposición a "lo limeño" e incluso, adaptándose a la fuerte actividad política de la época en el medio universitario, llega a ser en algunos casos un tipo más de militancia política, en tanto su práctica era entendida como una acción reivindicativa. (Timaná, 1992).

En esta misma línea, uno de los estudios descriptivos más completos a los que se ha podido tener acceso es la publicación de Carlos Sánchez (2013) de la UNMSM, quien hace un extenso recorrido por la historia de la práctica musical del sikuri en Lima desde sus inicios, mencionando el fenómeno antes señalado de reinterpretación de la práctica en las universidades. El autor aborda también el conflicto que se da en esos años entre los conjuntos más tradicionales o los llamados "Regionales", que eran en su mayoría conjuntos conformados por migrantes puneños que se reunían para tocar los temas de sus zonas de origen, y los llamados conjuntos "metropolitanos". Estos últimos eran más bien conjuntos nacidos en Lima conformados no necesariamente por migrantes puneños y que usualmente entendían la práctica no solo como un elemento de identidad propia, si no como una práctica política. Este conflicto que se ve reflejado en estas dos maneras de entender la práctica del sikuri en el contexto Limeño, es al parecer un conflicto importante en la manera como se ha desarrollado el fenómeno en la capital. En esta línea Sánchez hace un seguimiento en su libro de cómo este aspecto ha ido influenciando en el desarrollo de la práctica musical en Lima a lo largo de las décadas. Describe también como esto llega a un punto de quiebre durante el periodo de violencia de los años 80's, en el que, como parte de su práctica reivindicativa,

muchos grupos con ideas políticas más radicales empiezan a usar el sikuri como método de reclutamiento en las universidades, generando conflictos marcados no solo con aquellos ejecutantes y músicos que no compartían su ideología política, sino que además no incluían estas agendas dentro de su práctica musical. Todo esto generaría la estigmatización del sikuri en varios contextos, el rechazo de los conjuntos regionales a los metropolitanos, la separación de varios conjuntos por discrepancias políticas, etc. (Sánchez, 2013). Finalmente, el autor culmina su análisis en las dos últimas décadas, describiendo el proceso de reinterpretación de los nuevos conjuntos surgidos después del año 1990 y la apertura de los grupos regionales a nuevas prácticas, como por ejemplo la inclusión de las mujeres como intérpretes, y ya no solo como bailarinas. Hay que mencionar sin embargo que uno de los principales aportes de este autor estaría, no solo en la descripción del fenómeno en Lima, si no en la primera parte de su libro, en la que hace una recopilación histórica de la práctica de las flautas de pan en los andes desde periodos prehispánicos, así como una rápida revisión del uso del instrumento y de las similitudes en las técnicas musicales en los demás países andinos de la región, como son Colombia, Ecuador, Argentina, Chile y Bolivia.

En la línea de un análisis más musicológico del instrumento y de la práctica musical en sí, tenemos el trabajo del musicólogo Américo Valencia cuyo aporte puede verse reflejado en *"El Siku o zampoña: Perspectivas de un legado musical preincaico y sus aplicaciones en el desarrollo de la música peruana"* (Valencia, 1989). En este trabajo resaltan aspectos como la sonoridad del instrumento y las escalas musicales utilizadas por distintas variantes de la práctica musical, que se ajustan a su vez a contextos propios en las que son ejecutadas. Tenemos también trabajos como el de Lizandro Luna, quien en su libro *"Zampoñas del Kollao"* (1975) hace una breve descripción de la estructura musical básica del Sikuri, mientras que al mismo tiempo esboza sus posibles orígenes en la zona norte del Titicaca. Finalmente, aunque con un menor alcance, se puede resaltar otros estudios como el del antropólogo puneño Oscar Bueno Ramírez, (2009) quien de la misma forma hace un recojo de la práctica musical del sikuri desde sus raíces más antiguas. Hay que decir que el trabajo de Bueno es, en este sentido un trabajo más interpretativo que descriptivo, presentando aspectos interesantes que además han sido poco tratados en otros textos como la interpretación simbólica de ciertos aspectos dentro de la práctica musical o la idea de dualidad, sin embargo, hay que mencionar también que el texto es un poco escueto al presentar el sustento de las interpretaciones del autor, presentándolas a veces como verdades tacitas.

Uno de los trabajos más completos sobre la música sikuri que es abordado desde el enfoque de un estudio del lenguaje musical en sí, es el trabajo de Xavier Bellenger (2007) Aquí el autor hace un estudio detallado alrededor del instrumento musical del siku, así como de otros instrumentos de viento tradicionales que se tocan en formatos colectivos,

centralizando su estudio en la isla de Taquile. Sin embargo, lo interesante de este trabajo se encuentra en la manera como el autor aborda los aspectos técnicos del componente musical, haciendo al mismo tiempo un muy completo análisis sobre la relación de este, con el contexto simbólico y social en el cual se desarrolla. Bellenger retoma en este sentido aspectos directamente relacionados al uso ritual tradicional de estos instrumentos, analizando no solo el sonido, sino sobre todo las festividades y eventos de los cuales forma parte la práctica musical, así como los aspectos espaciales y coreográficos de la misma. (Bellenger, 2007) En una línea similar resalta también el trabajo de Virgilio Palacios, con su "*Catálogo de la música tradicional de Puno*" (2008) en cuyo primer volumen se dedica a analizar de manera casi exclusiva la música y las danzas basadas en el uso del siku bipolar, entre las cuales resalta el sikuri mayor, o sikuri de varios bombos, proveniente la rivera norte del Titicaca, que es el que analizamos en este trabajo. Palacios realiza no solo un análisis de las festividades y contextos en los cuales se practica la música, si no que además hace una extensa recopilación de temas provenientes de distintas regiones del altiplano peruano, transcritos en lenguaje musical formal.

Uno de los autores que, por otro lado, ha dado algunos de los más importantes aportes al tema de la ejecución del sikuri y de su interpretación como fenómeno social es el etnomusicólogo Thomas Turino, quien realizó diversos trabajos en los años 70's y 80's sobre la práctica del sikuri en Lima, en medio de los procesos antes descritos en la publicación más reciente de Carlos Sanchez. Turino centra su investigación en el distrito de Conima, actual provincia de Moho (En el momento del estudio aun pertenecía a la provincia de Huancané) y en el desarrollo de la práctica musical en esta región con relación a la apropiación y reinterpretación que esta sufre al llegar a Lima. Este es quizás uno de los trabajos más interesantes ya que muestra de manera clara el proceso de transformación de la práctica musical del sikuri, de una zona específica y la manera como es asumida como un elemento de identidad por los migrantes puneños en Lima. El texto muestra también cómo la practica misma se va transformando ya en Lima, adaptándose a nuevos contextos, y siendo apropiada también por distintas personas. Esto en tanto que, menciona el autor, el estilo conimeño fue el estilo más utilizado por los conjuntos metropolitanos que surgieron en Lima y que no necesariamente eran conformados por migrantes de la región. Sin embargo, uno de los aportes más interesantes de la investigación realizada por Turino es que explica como los diversos procesos dentro de la práctica musical del Sikuri no se quedan en Lima, si no que dialogan constantemente con los procesos vividos en el mismo Conima, en una suerte de retroalimentación que hace que la practica misma se reinvente tanto en Lima como en Puno mismo, adquiriendo nuevos significados también en este último. Estos procesos se ven reflejados de manera interesante sobre todo en su libro "*Moving away from silence : music of*

the Peruvian altiplano and the experience of urban migration", (1993) en cuyo último capítulo describe claramente los eventos dados durante el encuentro entre los miembros de la "Sociedad Conima" de Lima con los tocadores del conjunto "Qhantati Ururi" uno de los grupos más representativos del pueblo de Conima, donde se dieron conflictos e impresiones de ambos lados.

Otro trabajo interesante a mencionar en esta línea de la reinterpretación de la práctica del sikuri es el de Adil Podhajcer, quien hace un trabajo comparativo sobre la ejecución del sikuri en Puno, y la música sikuri que se practica en Buenos Aires, Argentina. Podhajcer encuentra aquí una situación en esquema muy similar al fenómeno ocurrido en Lima, en el que la práctica musical llega a través de los migrantes puneños y de otras zonas altiplánicas, sobre todo de Bolivia, y es reinterpretado. Lo interesante está en que esta reinterpretación se da, por un lado, por los mismos migrantes y sus descendientes, quienes toman la expresión como una forma de reafirmarse como parte de un grupo determinado en un contexto nuevo, mientras que, por el otro el sikuri aquí es apropiado también por grupos tanto locales, como de otros migrantes de distintas zonas de Argentina, quienes a su vez lo reinterpretan también tanto a nivel simbólico como musical. Esto genera una serie de diálogos y tensiones entre las tradiciones de unos y de otros, y en las formas como la práctica del sikuri se desarrolla en esta ciudad.

Ahora bien, sobre esta reinterpretación de las prácticas musicales que son apropiadas como elementos de identidad en un contexto distinto al del cual provienen originalmente, se ha escrito sobre una serie de casos. El mismo trabajo de Turino al respecto da un buen panorama de esto para el caso conimeño. El caso del sikuri como lo presenta Turino cobra un tinte especial debido a las características propias de la música antes mencionada, como la idea de la dualidad presente en su ejecución, que genera una serie de referencias simbólicas en el medio urbano hacia lo andino. Este fenómeno, sin embargo, se puede dar con otro tipo de prácticas, y naturalmente con otro tipo de expresiones musicales que recogen esta serie de tradiciones, y que facilitan que, a su vez, puedan convertirse en símbolos. En esta línea el mismo Turino ha publicado también un estudio sobre el caso del charango cusqueño, y de la forma como este mismo instrumento se ha ido posicionando a lo largo de los años de un elemento entendido como urbano y "mestizo" a ser en cierta forma, un símbolo de una identidad nacional andina en oposición a una identidad "criolla". (Turino, 1984)

En esta misma línea se encuentra el artículo de Nan Volinsky "*Poniéndose de pie, Técnica e interpretación del violín y resurgimiento étnico entre los quechuas de Saraguro, Ecuador*", en el cual el autor presenta, de un caso similar al anterior, las transformaciones y reinterpretaciones que se dan alrededor de una práctica musical específica, en este caso la de la forma tradicional de tocar el violín en una región de Ecuador. El artículo presenta como

la práctica musical del violín de Saraguro ha sido moldeada e interpretada de una determinada manera por los músicos de la región a lo largo de los años, en su contexto. Sin embargo, esta misma práctica es reinterpretada en sus formas tanto musicales como simbólicas por las generaciones de músicos más jóvenes, quienes desarrollan sus prácticas culturales y sociales en un medio más globalizado e inscrito en las ideas de lo "moderno". En este sentido, estas generaciones utilizan sus tradiciones musicales como una forma de reafirmarse en este nuevo contexto como quechuas Saraguros. De esta forma Volinsky plantea como las nuevas generaciones de músicos interpretan la música en contextos distintos, variando aspectos que van desde el aspecto musical en como acompañan al instrumento, hasta en cómo se presentan, en donde y para que (Volinsky, 2001)

Quizás uno de los aportes más interesantes en esta línea es el presentado por Zoila Mendoza en su publicación "Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cusco siglo XX". Aquí la autora toca en cierta medida el tema de qué es definido como "lo folclórico" y narra en este sentido cómo los discursos alrededor de lo que es o no es definido como "auténtico" en relación a la música entendida como tradicional en el Cusco, son usados por determinados grupos para posicionarse en la escena y crear una identidad de lo que es o no es, en este caso, Cusqueño. Esto se da a través de las posibilidades que ciertos repertorios musicales tenían, en determinado momento, sobre otros, de entrar en circulación en medios oficiales o con un nivel de legitimidad para determinar o consolidar lo que es tradicional y auténtico y lo que no (Mendoza, 2006).

Otro enfoque interesante que se ha podido encontrar en el tema de la música como elemento de identidad (en este caso también en el caso peruano) es el de Violet Cavicchi en su trabajo "*Los Huaynos me recuerda a mi tierra: La música radial de Cusco y la formación de identidades Migrantes*" (Cavicchi, 2011). En este trabajo la autora trabaja sobre el mismo principio antes mencionado en que la música adquiere un valor de reivindicación simbólica de una identidad alusiva a un contexto distinto en que en el cual es consumida. Lo interesante de este trabajo es que la autora trabaja desde un análisis de los medios de comunicación que difunden esta música, en este caso principalmente la radio. Para esto la autora realiza primero una contextualización de cómo las distintas radios que transmiten este tipo específico de música, se han ido posicionando a lo largo de los años en Lima conforme el público al cual se dirigen también iba aumentando en número y se iba posicionando cada vez más en el escenario político y cultural Limeño. También realiza un trabajo de recojo de información desde los mismos oyentes, sobre sus percepciones y motivos por los cuales escuchan y se identifican con la música transmitida a través de estos medios.

En esta misma línea hay que destacar el trabajo de José Antonio Llorens, quien en su tesis hace un análisis del papel de la radiodifusión de la música folclórica en los procesos de

migración masivos que se dieron hacia Lima a mediados del siglo XX. En este trabajo Llorens plantea cómo la música sirvió en un primer momento como forma de apropiación de los medios de comunicación radiales, (por ser más accesibles al público), siendo esto una forma en la cual los migrantes logran posicionarse en el nuevo espacio limeño, utilizando la radio como medio de comunicación y difusión de eventos sociales. Sin embargo, uno de los principales aportes de este texto a la presente investigación, está en el planteamiento, que las expresiones culturales son parte de la generación de procesos de significación y re significación del contexto en el cual se desarrollan. Esto se da en la medida en que actúan como representaciones tanto de quienes los producen, como del entorno social en el que estos se manejan. En este sentido el autor señala que los productos culturales como la música (en este caso difundida por medios radiales) deben ser entendidos dentro de un proceso de circulación en el cual se generan significados de acuerdo al contexto, empatando aquí con la idea planteada en este trabajo, de que la música forma parte de procesos de generación de identidad que van de acuerdo al contexto en el que se dan.

Finalmente, aunque en un contexto distinto, no hay que dejar de mencionar el artículo de Bob Withe como parte de la publicación "*Commodities and Globalization: Anthropological Perspectives*" (2000), sobre el Soukouss en el Congo, un género musical de gran acogida en este país. Withe hace en este caso un análisis ante todo de los mercados de bienes culturales en los cuales se mueve esta música, y la forma como esta se ha insertado, sobre todo, en el mercado de la llamada "World Music". En este sentido, es a través de este mercado que el género ha sido conocido y difundido en otras partes del mundo hasta ser identificado como la música congoleña por excelencia. Sin embargo, lo interesante de este caso está en que esta identificación no solo se da hacia afuera, si no que en el Congo mismo también se ha adoptado el Soukouss como tal, pasando a ser un elemento importante de la identidad musical congoleña. Lo curioso está en que Withe analiza como el Soukouss está de hecho conformado por sonidos que no son tradicionalmente congoleños, si no que provienen de algunas regiones del caribe, pero que, a pesar de ello, son entendidos como ritmos africanos en el resto del mundo, por lo cual han vuelto a África a través de los mercados musicales mundiales bajo esa etiqueta, y han sido adoptados como tales por los congoleños, pasando a ser un sonido nacional. Lo interesante de esta publicación es que nos permite ver claramente a una escala global, un fenómeno que ya hemos descrito, y que de hecho se da en el caso de los sikuris con lo descrito por Turino y otros autores. Este fenómeno sería descrito como el hecho de que una práctica musical no solo se transforma y se reinterpreta según los distintos contextos en los que se practica, sino que además en muchas ocasiones, como en el caso del Soukouss, puede volver a su lugar de origen reinterpretado tanto a nivel simbólico como musical, y puede

ser reapropiado nuevamente en este contexto según los distintos procesos que se puedan dar en este.

2.2. Definición y desarrollo de conceptos

2.2.1. Identidad

No es lo mismo hablar de identidad cuando se trata de entender cómo se forma está en un niño pequeño con respecto del mundo que lo rodea, que cuando hablamos en términos de un grupo social, en relación a otros grupos, o incluso en relación a si mismos. En su estudio *“Desarrollo, cultura e identidad: el caso del mapuche urbano en Chile”* Alexia Peyser hace un repaso de algunos de las ideas que han sido esbozadas hasta el momento sobre el tema de la definición del concepto de identidad. Resaltamos uno que nos llama especialmente la atención, según el cual, la idea de identidad se divide en dos ejes, Diacrónico y Sincrónico. El eje diacrónico entiende la idea de identidad como un proceso en el tiempo más que como una característica fija, ya sea de un sujeto o de un grupo social. En otras palabras, la identidad se caracteriza y de hecho se define ante todo por encontrarse en constante construcción. El Eje sincrónico entiende la identidad a su vez tanto a nivel de individuo, como a nivel de sociedad, entendiéndola como *“la capacidad de reconocerse a sí mismo y de ser reconocido por los demás en tal que individuo y como miembro de un grupo social determinado”* (Peyser, 2002, p.49). Uniendo estos dos ejes, entenderíamos entonces a la identidad como un proceso mediante el cual los sujetos pueden reconocerse a sí mismos como tales y como miembros de un colectivo, otorgándoles, simbólicamente, una marca distintiva que de alguna forma orienta sus acciones dentro de una sociedad, ya sea la suya propia, o en un contexto distinto.

Ahora bien, hablando de cómo se da la identidad en un grupo social, en su artículo *“Identidad Dura e Identidad blanda”* Hassan Rachik propone dos tipos de identidad colectiva que se construyen de diferente forma. Por un lado, la identidad dura, basada en instituciones políticas que sostienen y refuerzan la identidad de un grupo humano a través de instituciones formales como el territorio, la nación, etc, y la identidad blanda, basada en ideas creadas de manera más colectiva y con contornos más difusos. Para efectos de este trabajo, sin embargo, nos interesa resaltar su idea más general de cómo se construye la identidad colectiva. En palabras del autor

“La identidad se construye y se vive no en el aislamiento si no en la interacción con los grupos sociales, el contenido del nosotros depende de la concepción de las interacciones con el otro. Lo que cuenta son los límites, las fronteras (en sentido simbólico y no espacial y territorial) con el otro, construir una identidad colectiva equivale a elegir algunos elementos que simbolizan la diferenciación respecto al otro. Lo que importa en una identidad colectiva no es lo

que es común (Cultura, lengua nacionalidad, religión, etc.) es necesario además que lo que es común traduzca diferencias, trace fronteras culturales con otros” (Rachik, 2006, p 18).

En el caso que estamos tratando estas fronteras son trazadas no solo en Moho (en donde además vemos un ejemplo claro del concepto antes presentado de “identidad dura” en el momento en que Moho se convierte en una provincia independiente separándose de Huancané en 1989) sino que también a nivel simbólico a través de la música misma. Cuando esta llega a Lima a través de los migrantes, la música actúa como un elemento diferenciador que permite a quienes la practican reafirmarse en una identidad distinta a la del contexto en el cual se encuentra ahora. Esta identidad como proceso irá transformándose a lo largo de los años, en la medida en que ciertos elementos que la componen, como la música, en este caso la música sikuri, sea reapropiada por otros grupos dentro de este contexto.

Para entender mejor esto Turino define también su propia idea de identidad relacionada específicamente a su trabajo con los sikuris conimeños. Para entender mejor el papel de la música en estos procesos, Turino habla de la formación de grupos grupos que se definen a si mismos en base a la demarcación de ciertos símbolos que se reflejan en distintas prácticas sociales que los diferencian en relación a otros, por ejemplo, lenguaje, vestimenta, etc (Turino, 1985). Es dentro de estas prácticas que actúan como diferenciadores simbólicos, que entran las practicas musicales. Otro aspecto importante señalado por Turino es que estas “unidades de identidad” se definen y se redefinen en un constante proceso, que además, varía dependiendo del contexto en el cual se encuentran, y del cual quieran diferenciarse. Esto implica que, en concordancia con la definición de Rachik, los procesos por los cuales se genera esta identidad están en constante diálogo con el contexto social específico en el que se generan, pudiendo reinventarse conforme se den distintos procesos que modifiquen este contexto. En este sentido, los elementos que componen esta diferenciación, entre los cuales se incluye la practica musical, serán de la misma forma reinterpretados adaptándose a estos cambios.

Ahora bien, basándonos en la idea de los paisajes étnicos presentada por Appadurai, (2001) las comunidades ya no se construyen a sí mismas en base solo a redes y costumbres locales en un espacio geográfico determinado, si no que se van construyendo y reinventando en un flujo mucho más complejo de personas, costumbres, redes, etc, que se dan un nivel global, y que están en constante diálogo con unas con otras de manera des localizada. En este sentido entendemos que la construcción de lo local para un determinado grupo se da en un dialogo constante con los distintos contextos que rodean al mismo, no solo en el espacio geográfico, si no en la medida que existan los flujos de personas y practicas a través de

medios que pueden ser tanto físicos como virtuales (Appadurai llama "vecindarios" a estos contextos adyacentes). (Appadurai, 2001) En este sentido entendemos que los elementos que forman la diferenciación y la identificación, de los cuales para este caso estamos entendiendo forman parte las expresiones musicales, están a su vez inmersas en estos flujos. En el caso presentado específicamente en este trabajo, esto se da a través de elementos como la articulación del grupo estudiado con sus bases en otras partes del país, y del flujo migratorio de los mismos músicos que llevan el estilo musical de la zona a las bases mencionadas.

En resumen, específicamente para el caso estudiado y dejando de lado los términos más amplios que puede implicar el concepto si, estamos entendiendo el concepto de identidad como los procesos mediante los cuales un grupo crea referentes simbólicos a través de los que genera un auto reconocimiento como una unidad relativa frente a uno o más contextos externos. Entendiendo también que esto no implica que esta unidad sea fija, o con fronteras innegociables. Es importante resaltar también, que esto implica un dialogo constante con estos contextos, los cuales a su vez están en constante cambio, permitiendo que este proceso se dinamice. Es como parte de estos procesos, que entendemos el papel de la música como un elemento mediante y al rededor del cual se generan significados.

2.2.2. Música

El tema de la música ha sido abordado desde diversos enfoques en la antropología y la etnomusicología. En un artículo como parte de la segunda edición de la publicación "*No hay país más diverso*" (2012) Renato Romero hace una revisión del desarrollo del estudio de la música desde la antropología, analizando desde los inicios en la recopilación de las danzas y música recogidos por Franz Boas en sus estudios de las tribus Inuits de América del Norte. En este artículo el autor explica cómo el estudio de la música ha estado siempre presente en la disciplina, sin embargo, no siempre ha ocupado un lugar central en esta. En el caso del Perú el autor remonta los primeros estudios del tema de la música a las observaciones realizadas por los cronistas desde los años de la colonia, sin embargo, siempre dándose en un sentido descriptivo de las practicas musicales, en especial de las zonas andinas. Recién para mediados del siglo XX el autor resalta los estudios de Josafat Roel Pineda y de José María Arguedas, entre otros autores, como la primera vez que la música es entendida como un fenómeno social en la antropología peruana. Es en este momento, señala el autor, en que surgen preguntas incluso desde el ámbito más musicológico, que poco a poco guiarían el estudio de la música desde las ciencias sociales. Una de las que más resaltan es el por qué una misma expresión musical, cobra distintas formas y sentidos en contextos distintos interpretada por grupos de personas diferentes (Romero, 2012)

En su artículo “What do ethnomusicologist do: And old question for a new century” Adelaida Reyes expone como la etnomusicología como disciplina se ha encontrado siempre oscilando entre la antropología y la musicología (Reyes, 2009). Por un lado, desde el lado del análisis más musicológico, se encarga de entender la forma en que las distintas expresiones musicales están construidas a nivel de sonidos, ritmos, lenguaje, etc. Este enfoque va de la mano con lo que inicialmente se conoció en los inicios de la disciplina como “musicología comparada”. En este momento, esta se limitaba a hacer un análisis técnico musicológico de las expresiones musicales entendidas como opuestas a la música académica europea, es decir la música tradicional de otras partes del mundo. (Romero, 2012) Por otro lado, desde el lado más cercano a la antropología, el análisis se da en entender la música como fenómeno social, es decir, como un elemento que forma parte los procesos sociales que se dan alrededor de la práctica musical misma. Se puede decir que este enfoque más que centrarse en la música en sí misma como un elemento aislado, la entiende desde lo que esta significa para las personas que la practican, la consumen, o en general se encuentran en contacto con esta

En esta misma línea, Thomas Turino define lo que él llama “complejo musical”, (1985) Este término remite a la idea del autor, que el estudio de la música debe estar dividido en tres ejes o niveles. Un primer nivel que se relaciona al estudio del sonido en si mismo o de la composición sonora de la expresión musical. El autor, quien a su vez lo define en términos lingüísticos, llama a este nivel “La forma”. El segundo nivel tiene que ver con los procesos sociales o actividades relacionadas a la difusión y distribución de la música, así como los procesos de producción de la misma y los relacionados a la manera como esta es percibida por quienes la consumen en diferentes contextos. En este nivel se encontrarían, por ejemplo, los procesos migratorios por los cuales ciertas expresiones musicales como el sikuri, salen de su lugar de origen para ser reinterpretadas en otro contexto como el limeño. Finalmente, el ultimo nivel de análisis sería el que Turino llama el de “Contenido” o “base Estética” que tiene que ver con los valores y representaciones que se dan a través de la música y la interpretación simbólica que esta pueda tener para las personas que la practican o consumen. La idea es que este nivel a su vez regula los otros dos, por lo cual es sumamente importante que se le dé un peso especial en el análisis. El autor argumenta que para poder entender de manera clara una expresión musical determinada en cuanto a lo que significa, a los procesos que sigue, etc, se debe estudiar en estos tres niveles simultáneamente, teniendo en cuenta que estos existen, pero que están interconectados en la complejidad de los procesos sociales en los cuales la expresión musical se encuentra inserta. En palabras del autor

“Es evidente que la música no es un lenguaje universal, si no, un sistema de sonidos definidos culturalmente, y su estructura y sentido está totalmente derivado a

su contexto sociocultural y reflejado en la base estética (...) Tengo que subrayar que para investigaciones etnomusicológicas, es esencial tratar de entender cualquier tradición musical en términos de su propia base estética si es que queremos quedarnos con observaciones” (Turino, 1985, p. 3)

En este sentido el enfoque que se busca para este trabajo es el de entender la expresión musical en sí no solo a nivel estético, sino como parte de un proceso o en este caso de una serie de procesos que tienen que ver con la migración y con los distintos procesos políticos o sociales que se puedan dar tanto en Moho como en Lima. Así, estamos conectando estos tres ejes para entender la complejidad de la práctica del sikuri tanto como un fenómeno social, como una expresión musical, sin que estos dos conceptos deban estar necesariamente separados, en la medida en que el primero de hecho contiene al segundo.

2.2.3. Migración

El flujo de personas de un espacio geográfico a otro implica también la movilidad de ciertas costumbres y expresiones culturales que las mismas personas practican, las cuales se ven inevitablemente adaptadas al nuevo contexto social y cultural presente en el nuevo espacio geográfico. Esta idea es presentada por Carlos Sánchez precisamente para el caso de los sikuris en su artículo “*Prácticas y tradiciones andinas reinventadas en la ciudad: rituales, religión, fiestas y simbologías en los conjuntos de sikuris urbanos en Lima*” (2013). En este mismo texto el autor comenta que la continuidad de ciertas prácticas culturales llevadas por los migrantes de la zona andina a la ciudad de Lima, ha funcionado como una forma de consolidar comunidades de personas e identidades dentro del contexto ajeno de la misma.

Tenemos por otro lado lo presentado por Gisela Cánepa que nos ilustra un escenario similar desde el caso de Paucartambo. Para este ejemplo, la práctica de las danzas tradicionales de la zona, es re contextualizada en Lima, en tanto que los discursos ligados a la construcción de la identidad paucartambina se generan en oposición al contexto Limeño, de manera similar al ejemplo anterior. Sin embargo, lo más interesante a resaltar aquí está en que, al reconfigurarse de esta forma, las prácticas culturales tienen un impacto en la forma como se representan las concepciones de lo autóctono y lo mestizo en el mismo Paucartambo. Así, las personas que se identifican de una forma en el contexto limeño, ajeno a los espacios simbólicos que están presentes en Paucartambo, pasan a reconfigurar su propio discurso de identidad al volver a la localidad durante las festividades, a través de la misma práctica de las danzas (Canepa, 2007). Tenemos entonces que la movilidad de las diferentes prácticas culturales ligadas a la construcción de la identidad de un grupo de migrantes, no solo hace que estas adquieran significados en el nuevo espacio en el que se

dan, si no que a su vez puede reconfigurar significados, grupos e incluso espacios en la misma localidad de origen. Este ejemplo nos demuestra también que este proceso se da de manera constante, y es utilizado por las mismas personas para posicionarse como parte de un grupo o un espacio determinado, tanto en la zona de origen como en la ciudad a la que migran. Un ejemplo similar es presentado, esta vez por Thomas Turino para el caso de los sikuris de Conima, quien nos comenta cómo la práctica del sikuri cobra nuevos significados al llegar a Lima, generando a su vez una serie de tensiones al momento que los músicos vuelven a su localidad de origen. Aquí estos músicos utilizan los nuevos elementos que la práctica musical ha ido adaptando en el contexto limeño, para reconfigurar su posición de prestigio con los músicos de mayor edad en Conima, utilizando el valor simbólico que le agrega a la práctica musical, el haber sido consolidada en la capital. (Turino, 1993)

2.2.4. Sikuri

La palabra Siku, denomina en aymara lo que normalmente estamos acostumbrados a llamar zampoña o flauta de pan. Se trata, en resumen, de varias cañas unidas entre sí, normalmente en una escala determinada, que se soplan para producir distintas notas. Se encuentran divididas en dos partes, el Arka y el Ira y si bien estas pueden tocarse juntas, lo más común es que se encuentren separadas y sean tocadas por personas distintas en coordinación, a esta variedad se la conoce como siku bipolar. El nombre sikuri, es como se le conoce a aquella persona que toca el siku, de ahí ha derivado a ser el nombre que se le da a la práctica artística en sí misma. De esta característica en la división del instrumento deriva que la práctica del sikuri se dé en grupos o tropas, que se dividen entre ejecutantes del *ira* y del *arka* respectivamente. Estos músicos que ejecutan cada mitad correspondiente, se alternan las notas unos con otros para, juntos, crear una sola melodía. (Bueno, 2009) Si bien bajo este principio el sikuri puede tocarse al menos de dos personas, las tropas de sikuris suelen estar compuestas de una mayor cantidad de integrantes, pudiendo ser desde alrededor de 10 o 12 integrantes, hasta entre 100 o 200 músicos en grandes eventos, como se puede ver en la Festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno, durante las primeras semanas de febrero

Existen tanto en Lima como en el altiplano, varias expresiones similares al sikuri, como son el llamado siku-moreno o zampoñada, muy parecido al Sikuri en cuanto que, al igual que este, se practica con únicamente percusión y zampoñas divididas en formato de siku bipolar. Sin embargo, para el caso del siku Moreno, la percusión utilizada es de un solo bombo como el utilizado por las bandas de metales, acompañado de platillos y una tarola, lo cual le da un ritmo muy distinto. Para diferenciar ambas expresiones musicales usualmente se hace la distinción de hablar de sikuri mayor o sikuri de varios bombos, para hacer referencia a la música sikuri que, en general, se diferencia del siku-moreno o de otros tipos de música que

también utilizan este formato bipolar con zampoñas. Ejemplo de otras expresiones con este formato, son los Chiriwuanos de Huancané, los cuales se ejecutan sin percusión, o el Ayarachi, proveniente de las zonas quechuas del altiplano.⁴

Dentro de lo que es el sikuri de varios bombos, o sikuri mayor, al cual aquí nos referiremos sencillamente como sikuri, existen también una gran variedad de estilos, los cuales, si bien comparten muchos aspectos en común, varían también según la región del altiplano de donde provienen. Es necesario hacer aquí un pequeño paréntesis, para definir a que nos referimos con este término, según el autor Francisco Cruces (2002), en términos musicales, el estilo define como un sistema musical caracterizado por una combinación de elementos, que a su vez tienen una “*estructura o reglas elementales*”. En este sentido, para el caso del sikuri mayor, cada región posee un estilo propio que varía en aspectos que van desde ritmo y detalles en la estructura de las canciones, hasta la cantidad de personas que lo tocan, el tipo de percusión que utilizan, los tamaños de las zampoñas, la manera de soplar, etc. Los estilos llegan a ser una marca de cada región, pueblo o ciudad del que provienen.

Los contextos en que se toca el siku de la forma descrita también son variados, pero hay que decir que están principalmente ligados a contextos festivos, tal como lo ejemplifica Bellenger (2007). Hay que resaltar también, que originalmente es una actividad reservada únicamente para varones, aunque esto ha ido cambiando con el tiempo en diferentes contextos.

Ahora bien, fuera de sus regiones de origen, la música sikuri se ha convertido en un elemento generador de identidad para quienes lo practican. En este sentido, Timaná y Turino (1992 y 1993) exponen en sus respectivos textos varios puntos importantes para entender el problema aquí presentado. En primer lugar, se resalta las características de este tipo de música, principalmente la dualidad en la ejecución y la necesidad de ejecutarlo en grupo. Varios autores, incluidos los ya citados, señalan que muy probablemente, debido a que estas características hacen referencia directa a las representaciones que se manejan comúnmente sobre los valores andinos, esta música y el Siku-Moreno, fueron tomados y apropiados por los migrantes puneños en Lima como un elemento de reafirmación de su identidad como Puneños y Aymaras.⁵ De la misma forma el hecho de que estos elementos hayan apelado a un imaginario de “lo andino” por sus características, puede observarse cuando la música es

⁴ El autor Carlos Sánchez presenta un cuadro donde se clasifica de manera más clara la diferenciación entre estas expresiones musicales. (Sánchez, 2013, p.147)

⁵ Se puede incluir aquí también el texto de Podhjaccer que retrata un caso parecido con los sikuris en Argentina (2011)

apropiada también por jóvenes que no necesariamente eran hijos de migrantes puneños, pero que ven en su práctica una reivindicación de la cultura andina.

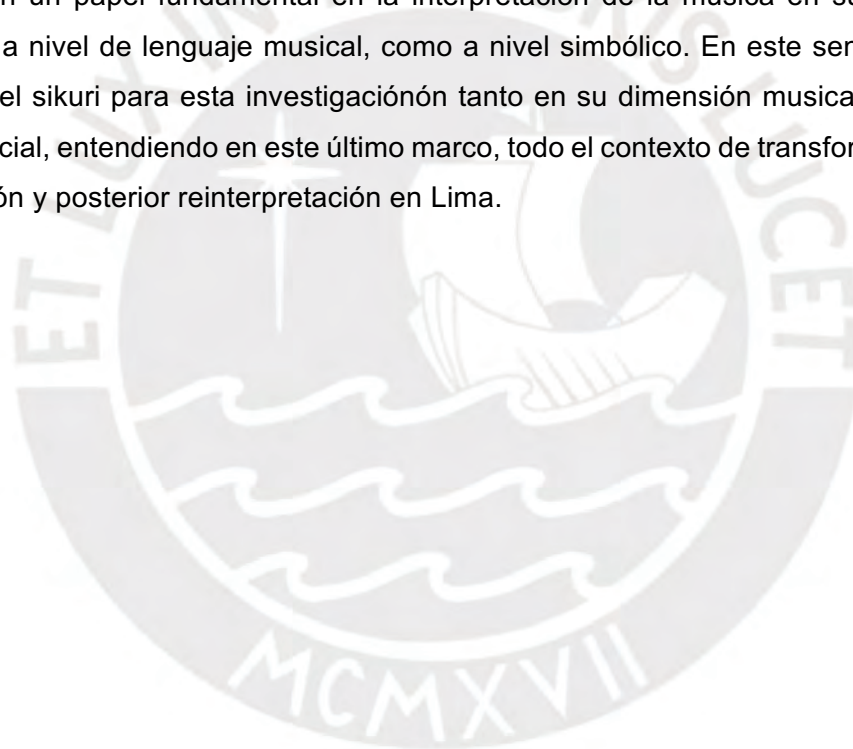
Los grupos de sikuris y siku-morenos empiezan a llegar a Lima entre los años 50's y 60's, junto con la gran ola de migración que llegó a la capital en aquel momento debido, principalmente, a la profunda crisis que se vivía en el campo antes y durante la reforma agraria. Los migrantes de las zonas altiplánicas, trajeron consigo sus prácticas culturales, entre las cuales llegó la práctica del sikuri. Cabe resaltar que, al ser esta práctica especializada antes por regiones, la expansión del mismo no se dio de la noche a la mañana. En un primer momento la práctica del siku era más que nada una de tantas prácticas culturales que se institucionalizaban entre las comunidades de migrantes, como una forma de preservar sus raíces culturales. Así, hacia finales de la década de los sesentas, aparecen los primeros grupos de sikuris, conformados por migrantes puneños (Timaná, 1992). La práctica del siku se convierte en una forma de los mismos para identificarse a sí mismos de manera simbólica como puneños, en contraste con el nuevo ambiente urbano, un ambiente que en su mayoría les era hostil. En este sentido se hizo clara la demarcación de que el sikuri era una actividad reservada principalmente para migrantes o descendientes de migrantes de la zona altiplánica, esta delimitación se haría evidente y tendría consecuencias claras más adelante durante el desarrollo de esta práctica en Lima metropolitana. Ante el evidente crecimiento del número de conjuntos de sikuris en Lima y Callao, se forma como un primer intento de agruparlos, la "Federación de Sikuris y Siku-Morenos residentes en Lima y Callao". (Acevedo, 2011) A lo largo de las décadas siguientes, la música sikuri desencadena una corriente que se ve reflejada en la creación de varios grupos, que llegan a dividirse entre aquellos autodenominados como "regionales" caracterizados por ser grupos creados en Puno cuyos filiales o "bases" funcionan también en Lima a través de migrantes residentes, y los llamados "metropolitanos", creados en Lima por personas no necesariamente migrantes puneñas.⁶ Si bien actualmente esta división parece ser cada vez más difusa incluso entre los mismos sikuris, se hace especialmente importante en las décadas de los 70's y 80's cuando muchos grupos universitarios entendidos como metropolitanos se apropian de la práctica musical del sikuri, imprimiéndole un tinte de militancia política. Esto se dio en tanto que, con el contexto convulsionado y las ideologías que en ese momento tomaban fuerza en los centros universitarios, el sikuri llega a ser entendido como un símbolo de las clases oprimidas del país, las cuales se reflejaban en la idea del mundo andino. Esto por supuesto causaría un choque

⁶ Carlos Sanchez ha registrado en su publicación a la actualidad un total de 75 grupos regionales y 81 metropolitanos activos en Lima a la fecha (2013, pp. 68 -78)

directo con los grupos regionales, quienes entendían esta misma reivindicación de una forma completamente diferente según su propia experiencia. (Falcón y Acevedo, 2011)

Todos estos procesos marcan una transformación en la práctica musical del sikuri en Lima y sobre todo en la manera como, quienes participan de esta la entienden. Thomas Turino señala, en este sentido, que empieza a haber una apropiación de los distintos estilos por parte de los nuevos sikuris metropolitanos, sobre todo del estilo conimeño. Esto hace que la música se adapte también a las nuevas condiciones de un público quizás más acostumbrado a sonidos más apegados a la música occidental, variando sonidos, ritmos, tonalidades etc. Estos sonidos, explica Turino, terminan reafirmandose como parte de la tradición de los migrantes, quienes practicaban esta música. (1985) Este proceso deviene en una reinención de la práctica musical que a su vez repercute en la reinención del proceso de identidad del que forma parte. En esta línea Podhajcer, menciona "*La identidad es un continuo reacomodamiento de momentos históricos precisos, que marcaron en cierta medida sus asociaciones posteriores*" (2011, p.273), refiriéndose a la práctica del sikuri en Puno y Argentina, así como al papel que ésta juega como elemento de identidad en migrantes de la zona altiplánica al vecino País, con relación a los tocadores en Puno mismo. Por otro lado, este proceso también tiene como consecuencia que, en el afán de marcar la diferencia, los ejecutantes migrantes o hijos de migrantes se afianzan en un estilo claramente diferenciado del estilo metropolitano. En este sentido, se da un proceso en el que la práctica musical no solo se reafirmaría como elemento de identidad, sino que además se modificaría para adaptarse a los nuevos contrastes encontrados en el nuevo medio limeño urbano, modificando así también los elementos que componen la identidad del migrante. Ahora bien, desde el momento en que adquiere el papel de elemento puneño o altiplánico en un nuevo medio Urbano, esto a su vez tiene una repercusión en la práctica musical como tradición tanto en Lima como en su natal Puno (como también se ejemplificará, ocurre en el caso de Moho). En este sentido Turino explica como el estilo conimeño, logra tener especial aceptación en los nuevos medios urbanos donde llega (sobre todo en Lima) dado que el tipo de sonidos utilizados, los ritmos, etc, son más cercanos a la música occidental, por lo que era más cercano para ejecutantes que no estaban familiarizados con los otros estilos de ejecución tradicionales en el altiplano. Por otro lado, Turino relata que esto provocó que el estilo conimeño se vaya puliendo de a pocos y transformando para adaptarse al nuevo medio. Los nuevos ejecutantes en este sentido no solo reinventaron la interpretación de la práctica, si no que en cierta forma reinventaron la práctica misma. No solo eso, el autor menciona también que estos cambios de hecho pasaron a formar parte de la tradición musical de los migrantes conimeños, quienes llevaron estos cambios de vuelta a su lugar de origen, reinventando la expresión musical misma y su significado.

Es este flujo precisamente el que nos interesa aquí resaltar, la idea de cómo el sikuri llega a Lima y se reinterpreta tanto a nivel simbólico como musical, es un claro ejemplo de cómo una expresión musical puede ser un elemento generador de identidad en un contexto determinado y para uno, o en este caso varios grupos. Por otro lado resaltar también como esta reinterpretación no se queda estática, si no que continúa dándose y continúa dialogando con las tradiciones de los lugares desde donde surge la expresión, convirtiéndose también aquí en un elemento simbólico. Para el caso de Moho, al haberse iniciado la expansión de sus grupos y estilos en épocas un poco más recientes a las de Conima, no se ha podido detectar en la exploración previa, que exista necesariamente una reinención significativa de la práctica en sí a nivel musical técnico. Si se evidencia por otro lado, con la información recogida en el campo, que los procesos dados fuera de Moho e incluso fuera de Puno, han tenido un rol fundamental en la manera como se manejan y organizan ciertos grupos, que a su vez juegan un papel fundamental en la interpretación de la música en su localidad de origen, tanto a nivel de lenguaje musical, como a nivel simbólico. En este sentido, estamos entendiendo el sikuri para esta investigación tanto en su dimensión musical, como en su dimensión social, entendiendo en este último marco, todo el contexto de transformación ligado a su expansión y posterior reinterpretación en Lima.



3. Preguntas de investigación.

Al iniciar este trabajo, por motivos de delimitación, se planteó trabajar específicamente con un grupo de la localidad de Moho. Basándonos en entrevistas realizadas a músicos y residentes moheños en la ciudad de Lima, se identificó al Grupo de Arte 14 de setiembre, como el grupo más representativo de la región, por lo que se orientaron las preguntas de esta investigación a trabajar directamente con esta institución. Sin embargo, conforme la investigación fue tomando forma en el campo, se encontró que, si bien el rol del Grupo de Arte 14 de setiembre es central al momento de describir los procesos dados en Moho, la presencia de este grupo no había sido una constante en dichos procesos. Esto se sumó, además, al hecho de que hoy en día, el grupo se encuentra desactivado en la región, con muy pocos músicos que aun residen en el pueblo, y muchos otros que ya no practican esta música de manera regular.

Por otro lado, se encontró que, a su vez, era imposible entender estos procesos si nos concentrábamos en una institución específica, o incluso en un pueblo específico, sin tomar en cuenta su relación con otros. Aunque se había previsto en un inicio la idea de que los procesos de generación de identidad se dan de manera deslocalizada y en dialogo constante con distintos contextos, se subestimó en el planteamiento inicial, el alcance de este factor.

Con todo esto, y contrastando con los datos levantados en el campo, se juzgó finalmente necesario que las preguntas de investigación no estén enfocadas en un grupo específico, en tanto que esto no permitiría entender la complejidad de los procesos de reinterpretación constante de la música que se dan en la localidad. En vez de eso, se tomó como punto de partida la “localidad” de Moho, refiriéndonos con esto al pueblo y sus alrededores inmediatos, o parcialidades, que conforman actualmente lo más cercano a una unidad musical en cuanto a lo que la música sikuri refiere. Incluso, puede hacerse una diferenciación entre estos dos espacios (El del pueblo y el de los alrededores), cuya separación simbólica ha sido también parte de estos procesos, ubicando la investigación en el pueblo, pero tomando en cuenta el dialogo con las parcialidades y con las localidades vecinas, especialmente, como se describirá más adelante, con la vecina Conima.

De esta forma tenemos entonces tres preguntas que apuntan a responder nuestra pregunta principal, la primera de ellas orientada a la diferenciación de estilos de la localidad estudiada con respecto a otras localidades en el área, con especial énfasis en Conima. La segunda, con relación a la diferenciación de espacios antes mencionada entre el Pueblo y las parcialidades, y como se marca o se marcó esta diferenciación, en los distintos momentos de estos procesos, a través de la practica musical. Finalmente, la última de estas preguntas apunta a contrastar los procesos vividos en la localidad en sí, y como estos dialogan con los

procesos vividos en los contextos más urbanizados de ciudades como Puno, Juliaca y Lima, de donde se ha podido recoger información. Para este último punto se cuenta con más información de la última ciudad mencionada, en tanto que la bibliografía recogida describe los procesos vividos en la capital con especial detalle, permitiéndonos entender de manera más clara la forma como la música sikuri es reinterpretada en el proceso de expansión que tiene esta entre los años 60`s y 70`s.

3.1. Pregunta Central

¿De qué manera la práctica del sikuri, participa en los procesos de construcción de la identidad local de la localidad de Moho, en tensión con otras localidades de la región?

3.2. Preguntas Secundarias

- ¿Cómo se consolida y construye el estilo de sikuri característico de la localidad en relación a otros estilos que se practican en el área?
- ¿Cómo se significa la diferenciación entre el pueblo de Moho y las comunidades aledañas a través de la música sikuri?
- ¿Cómo influyen los procesos de reinterpretación de la música sikuri que se dieron en Lima y en otras ciudades del Perú, en la forma como se entiende la ejecución del sikuri en Moho desde la perspectiva de ciertos grupos?

4. Metodología

4.1. Acercamiento

Para recolectar la información se recurrió a entrevistas a profundidad, a diversos músicos sikuris del pueblo, muchos de ellos miembros fundadores del Grupo de Arte 14 de setiembre, con cuyos testimonios contrastados fue posible reconstruir la historia tanto del grupo, como de los procesos previos y posteriores a este. Ahora bien, como se ha explicado, para esta investigación, se planteó en un primer momento trabajar principalmente con el Grupo de Arte 14 de setiembre de Moho. Para esto se planteó en la metodología que el primer acercamiento debía darse con las autoridades del grupo, las cuales habían sido identificadas según la estructura observada en la base Lima, en la cual hay un presidente, quien se encarga de la organización del conjunto a nivel administrativo. Esto implica coordinar presentaciones, encargarse de la organización para conseguir y reparar instrumentos, tramites con agentes externos al conjunto, etc. Por otro lado, está el director o directores musicales del conjunto, quienes ejercen de guías musicales, pero además se encargan de llevar el liderazgo musical del conjunto, diciendo que se toca y que no y marcando la pauta del estilo que se practica. Con esta premisa se había previsto que el primer acercamiento debía darse a través del presidente del grupo, para luego poder participar de los ensayos y actividades del grupo hasta la fiesta de tres de mayo, en la cual participaría como tocador del grupo mismo, permitiéndome entender la interpretación de la música desde una perspectiva más profunda, y ganándome así la confianza de los miembros más jóvenes del conjunto.

Se planteó así, hasta seis tipos de informantes dentro y fuera del grupo:

- **Miembros con cargos directivos:** En primer lugar, tenemos a los miembros directivos del conjunto, es decir a aquellos que cumplan con algún cargo administrativo dentro de la organización del grupo, llámese el presidente, u otras figuras como tesoreros, secretarios, etc. La idea inicial era que estos informantes sean la puerta de entrada al grupo, y permitan recoger información sobre la organización interna del mismo

- **Guías musicales del conjunto:** Los guías en la mayoría de conjuntos de sikuris son aquellos que tienen más experiencia o son más curtidos musicalmente. Son quienes llevan el liderazgo del grupo al momento de tocar, ya que ellos marcan el ritmo y dan las indicaciones sobre qué se toca, qué cambios se hacen en la canción, etc. En este sentido son también quienes llevan cierta potestad en cuanto a la ejecución del estilo. En el caso del Grupo de Arte 14 de setiembre, cómo ya se ha explicado, existe la figura del director musical del conjunto, quien usualmente es uno de los guías más experimentados

- **Miembros antiguos y fundadores:** Estamos hablando aquí de los miembros con mayor trayectoria como tocadores dentro del conjunto, estos informantes se plantearon como las principales fuentes de información a la hora de reconstruir la historia del grupo, y ya se había previsto que exista una gran posibilidad de que estos sean al mismo tiempo los guías musicales del mismo.

- **Miembros más jóvenes:** Los miembros más jóvenes fueron planteados principalmente como contraste a la información recogida de los otros informantes, en tanto que podían demarcar si había diferencias generacionales en la interpretación de la música.

Fuera del grupo existían ciertos informantes de menor importancia, pero que nos ayudarían a entender ciertos proceos en la circulación de la música sikuri y la manera como esta es interpretada en todos sus niveles. Estos serían:

- **Programadores de radios locales:** La idea era poder investigar si, en primer lugar, existía o no difusión de la música sikuri a través de los medios radiales, que nos permita tener en cuenta si estos medios tenían o no, un papel en la circulación y por tanto en la reinterpretación de la música tanto a nivel musical como simbólico.

- **Sikuris de las comunidades:** Se planteó también entrevistas cortas a los músicos sikuris provenientes de las comunidades, para generar un contraste con las opiniones dadas por los músicos del pueblo. En un principio se planteó estas entrevistas como de una importancia menor, en tanto que la investigación no estaba pensada alrededor del grupo del pueblo, sin embargo, a la larga el recojo de la información en las comunidades, tanto a través de entrevistas como de la observación, sería fundamental para la descripción del panorama completo del problema de investigación.

Ahora bien, una de las primeras cosas que se encontró en el campo, sería la casi nula presencia actual del Grupo de Arte 14 de setiembre en la localidad, en contraste con el mayor protagonismo de grupos de creación más reciente, e incluso de los grupos de las comunidades. Esto género que la clasificación de los informantes que se había hecho en un primer momento no sea exactamente la misma, por varios motivos.

El primero de estos motivos es que la separación entre miembros más antiguos, miembros con cargos directivos, y guías musicales, era casi inútil en tanto que la mayoría de los informantes que cumplían con una de estas características, cumplían también con las otras dos. En este sentido había muchos menos informantes que los que inicialmente se habían planteado, sumado a esto, la mayoría de miembros fundadores, o con varios años en el conjunto, no se encontraban ya viviendo en Moho, por lo que hubo que viajar con regularidad

a Puno y Juliaca para entrevistar a varios de los miembros más antiguos del conjunto.

En segundo lugar, al ya no estar centrada la investigación en un solo grupo, surgió la posibilidad de tener informantes que no necesariamente cumplieran con la clasificación antes presentada. Se realizaron entonces entrevistas a algunos informantes que no eran necesariamente músicos del Grupo de Arte 14 de setiembre, pero que se encontraban de alguna forma ligados al medio musical moheño, y que nos permitieron tener una visión más amplia del fenómeno estudiado, así resaltan aquí las entrevistas con:

- **José Manuel Velázquez:** Directivo de la Escuela Superior de Formación Artística de Moho
- **Francisco Huanca:** Músico acordeonista del Centro Musical Moho, conjunto de música Moheño en formato de estudiantina, que nos permitió tener un panorama mayor en cuanto temas del repertorio de los grupos moheños.
- **Winston Apaza Cañazaca:** Profesor de Música retirado en la escuela local y fundador original del Grupo de Arte 14 de setiembre, aunque dejó de participar en este a mediados de los ochenta
- **Aurelio Choquehuanca:** Músico guitarrista y vientista, así como investigador, y ex alcalde de Moho, que participo indirectamente en los primeros años del Grupo de Arte 14 de setiembre, como asesor musical.

De la misma forma se logró tener contacto y entrevistar a dos de los directivos de otro grupo local, llamado Panqara Marka. La importancia de trabajar también con este grupo se dio en la medida en que se trata de un grupo fundado y manejado por jóvenes de no más de 25 o 30 años, en comparación a grupos más antiguos. Panqara Marka nos permitió recoger, como se explicará más adelante, información sobre los cambios más recientes en la interpretación de la música sikuri en Moho, así cómo entender la dimensión generacional de estos procesos.

Sobre los informantes que originalmente habían sido planteados como externos al grupo, se logró hacer contacto con la persona responsable de las únicas dos radios locales, así como con varios sikuris de las comunidades alrededor de Moho. Hay que mencionar que, como era de esperarse, muchos de ellos reservaron sus nombres al entrevistador.

De la misma forma se había planteado en un inicio, el recojo de información a través de la observación estructurada y la observación participante, para esto se habían planteado dos espacios.

- Un primer espacio sería el de los ensayos del conjunto, en los cuales se podría observar la dinámica interna del grupo tanto a nivel musical como

organizativo, así como identificar a los miembros del conjunto que eventualmente puedan funcionar como informantes clave para las variables que se presentarán a continuación.

- El segundo espacio sería el de las fiestas o actividades en las que el grupo participe. En este sentido se identificaron dos fiestas grandes durante el tiempo que duró el trabajo de campo. La primera de estas sería la semana santa, que debía realizarse entre las últimas semanas de marzo y las primeras semanas de abril. La segunda de estas festividades, será la fiesta de la Cruz de Mayo de Moho, la cual se celebra en la primera semana de mayo.

Ahora bien, las particularidades antes señaladas, también plantearon un cambio en el desenvolvimiento en estos espacios.

El primero de ellos, los ensayos del grupo, se ajustaban a dos hechos fundamentales que en la práctica no se dieron. Por un lado, estaba la idea de que inicialmente se iba a trabajar exclusivamente con un grupo, cosa que, por los motivos antes descritos, no se dio en la práctica. Por otro lado, como ya se ha mencionado, el grupo no se encontraba en actividad en la localidad, por lo que no solo no participaron en la fiesta de 3 de mayo, si no que no se reunían a ensayar en ningún momento mientras duró la investigación. Esto fue compensado al trabajar con la Base Puno del Grupo de Arte 14 de setiembre, quienes, si bien no participaron en la fiesta de 3 de mayo, fueron desde Puno a Moho durante el 30 de abril y el 1ro de mayo a participar de la versión local de la fiesta de la Virgen de Chapi. Para esta festividad, se reunían a ensayar en la ciudad de Puno durante todos los fines de semana, un mes antes de la fecha de la presentación. De esta manera el acercamiento que se había planteado originalmente con la base de Moho o como ellos la llaman "Base Matriz", se dio con la Base Puno, en tanto que me fue posible viajar todos los fines de semana hasta la ciudad para ensayar con ellos, y participar de la fiesta del 1ro de mayo en calidad de músico e investigador. Lo interesante de esto fue que el grupo de músicos que conformaba la base Puno era, en contraste con lo encontrado con los pocos músicos del grupo que aún quedan en Moho, un grupo bastante joven, no mayor de 25 años, en donde quienes lo dirigen son los únicos tres miembros de mayor edad, quienes están en el grupo desde hace ya algunas décadas. Esto permitió observar algo que luego se entendería como un elemento muy importante en la manera como el grupo ha ido creciendo, la interacción de las generaciones más antiguas con los más jóvenes, en contextos urbanos ajenos al del pueblo de Moho, en el cual la necesidad de mantener el estilo y la identidad del grupo son mucho más evidentes.

Por otro lado, en cuanto a las dos fiestas mencionadas, la fiesta de semana santa en Moho, contrario a la información recogida en Lima, no incluye la participación de la música

sikuri. Sin embargo, si fue interesante en tanto se practica otro tipo de música, que utiliza un formato parecido al del sikuri, denominado Quena Quena, el cual también es practicado de manera secundaria por algunos músicos del Grupo de Arte 14 de setiembre. Fue en este evento en el que, si bien no sirvió como lugar de observación para recoger información sobre el sikuri, permitió observar por primera vez la división entre los músicos del grupo en Moho, y las bases, en tanto que fue nuevamente la base Puno, quien llegó a Moho para participar del evento en el nombre del Grupo de Arte 14 de setiembre, mientras que los músicos de la base Matriz se encontraban divididos en otros conjuntos. Si se pudo, sin embargo, recoger información de las fiestas de pascuas de Conima, localidad vecina a Moho, donde se podría registrar algunas características del estilo de sikuri de esta zona. A esta festividad, se le sumó la originalmente planteada en la fiesta de las cruces del 3 de mayo, y la ya mencionada fiesta de la Virgen de Chapi, dos días antes. En estas festividades se logró, a través de la observación estructurada y el registro, obtener información sobre los elementos musicales previamente descritos por los informantes, presentes en cada estilo particular de la zona, así como recopilar letras que a su vez nos dieron información sobre el posicionamiento de cada conjunto en la escena musical local.

4.2. Variables

Para efectos de la operacionalización de las preguntas antes presentadas, se habían planteado al inicio de esta investigación cinco variables que nos permitirían recoger los distintos aspectos de la realidad estudiada. Durante la investigación algunas de estas variables demostraron ser mucho más importantes que otras, en cuanto a cómo influyen en los procesos de generación de identidad local a través de la música, haciendo que sea necesario explazar más en estas variables. Esto, sin embargo, no significa que las otras variables dejen de tener relevancia para el trabajo, dado que, en cierta forma, añaden un nivel de complejidad al análisis del fenómeno estudiado. Las mismas cinco variables se han mantenido en mayor o menor medida durante el transcurso de la investigación, y la elaboración de este documento, por lo que pasaran a ser presentadas a continuación tal como habían sido planteadas en un primer momento.

4.2.1. Características del estilo

En primer lugar, en tanto que estamos entendiendo la música Sikuri como un fenómeno social, y en tanto que este implica las tres dimensiones antes expuestas tomadas de la definición de Thomas Turino, estamos abordando esta primera variable a nivel del lenguaje musical. Entendemos que la diferenciación de los diferentes estilos presentados por cada ciudad y por cada grupo representativo de estas son cruciales a la hora de entender cómo se diferencian musicalmente unas de otras. En esta línea Carlos Sánchez (2013) nos

dice que lo siguiente

“En la concepción popular y en el medio sikuri, los estilos son las subdivisiones dentro de cada modalidad,⁷ es decir, identifica las variantes musicales que tienen los conjuntos dentro de una modalidad (...) los estilos son las identificaciones o las diferencias de los grupos de una misma modalidad y se han conformado tradicionalmente (...) sobre la base de la cohesión e identidad local, por ejemplo, los estilos de llave, Moho, Conima, Tacna, Etc” (p.146).

Entendiendo esto, el estilo es un primer aspecto a tomar en cuenta si queremos entender el rol que cumple la música sikuri en la creación de una identidad musical Moheña. En este sentido es fundamental identificar las características que diferencian al estilo de sikuri tocado en Moho.

Ahora bien, en su investigación realizada alrededor de la música tradicional altiplánica, Xavier Bellenger (2007) plantea la problemática de que, este tipo de expresiones musicales, debido a sus características particulares, son muy difíciles de ser analizadas bajo herramientas musicales formales. Esto se da debido al formato con el cual es ejecutada, que incluye la idea de colectividad y dualidad antes mencionadas, así como a la particularidad de los sonidos, que no necesariamente responden a esquemas de notación tradicionales para el oído formal. Esto se suma a que estas características están directamente ligadas a contextos y modos de socialización de la música muy específicos de la región. Es por este motivo, según explica Bellenger, que, para no perder la complejidad de estas formas musicales en el análisis sonoro, es necesario abordar éste desde una óptica más pragmática.

Teniendo esta idea en mente, se asumió para esta investigación, un análisis desde los términos de quienes practican este tipo de expresión musical, basándonos principalmente en la experiencia de lo observado en conjuntos de sikuris en Lima y en las características explicadas por Turino sobre su estudio del estilo conimeño. De esta forma, para el análisis de los estilos musicales aquí presentados se usaron cuatro categorías.

La primera de estas es la **distribución de voces**. Para entender este concepto es necesario explicar que, en un conjunto de sikuris, si bien todos los músicos se dividen en pares de zampoñas entre Arkas e Iras, existen también entre estos distintos tamaños o “cortes” de zampoñas que producen distintos sonidos, muchas veces afinados a una octava superior o inferior de unas con otras. Al colocar estos sonidos en una sola melodía, el efecto dado es similar al de un coro, en el que, si bien todos tocan una misma canción, existen

⁷ Carlos Sánchez plantea la idea de “Modalidad” como un primer nivel de clasificación de la música tocada con zampoña a manera de diálogo, siendo el Sikuri una de estas modalidades, y la Zampoñada o Siku Moreno la otra.(Sánchez, 2013, p.147)

sonidos más graves o más agudos que se complementan unos con otros para lograr una sensación de unidad sonora dentro de la tropa. Ahora bien, el tipo y cantidad de voces utilizada por un conjunto dependerá de los recursos con los que éste cuente en ese momento. Por ejemplo, un músico poco experimentado se le será más difícil dominar las zampoñas de mayor tamaño, debido a que requieren un mayor entrenamiento en la forma de manejar el aire, sin embargo, dentro de estas limitaciones, existen conjuntos de sikuris que le dan mayor o menor prioridad a un determinado tipo de voz dependiendo del estilo que se practica. Así, por ejemplo, existirán conjuntos en los que las voces más graves tendrán un rol más protagónico, mientras que en otros probablemente lo tengan las más agudas.

La siguiente característica usada para el análisis es el **tipo de percusión** utilizada por cada conjunto. Para ilustrar esto vale la pena mencionar que la percusión en un conjunto de sikuris tiene un papel fundamental, no solo porque naturalmente lleva el tiempo de la canción, sino porque quienes la tocan, usualmente son los músicos más experimentados o en su defecto los más habilidosos. Esto se da en parte debido al importante rol musical que conlleva, pero también de manera especial al hecho de que quienes lo ejecutan deben tocar al mismo tiempo su zampoña, lo que implica un mayor nivel de coordinación. Es normal en este sentido, que los guías musicales del conjunto estén entre los que llevan el bombo. Los bombos utilizados en el sikuri mayor son siempre muy similares, se trata de bombos cilíndricos de entre 50 y 60 centímetros de alto, hechos de madera y parchados en ambos lados con cuero animal o algún material sintético que vibre lo suficiente para emitir el sonido deseado, estos van colgados al hombro y se tocan con un mazo o "Qaucaña". El número de bombos en un conjunto de sikuris dependerá de la cantidad de músicos que participen en el grupo, siendo el mínimo dos percusionistas, y pudiendo aumentar en 4, 6, 8 y así progresivamente siempre en números pares. Mientras más músicos haya, más bombos serán necesarios. Ahora bien, la forma en que se lleva el ritmo de cada canción varía dependiendo tanto del repertorio, como del estilo particular que se esté poniendo en práctica. En este sentido puede variar, la fuerza con la que se golpea al instrumento, la velocidad de los intervalos entre un tiempo y otro, y sobre todo, el énfasis y frecuencia con el que se utilicen ciertos recursos interpretativos, como los acentos, que consisten en golpear el bombo de manera más marcada en puntos específicos de la melodía.

El siguiente elemento a tomar en cuenta es **la forma del soplo** a la hora de interpretar una canción. Si bien puede parecer que este elemento no tiene por qué variar, la observación realizada en Lima mostró que este es fundamental para entender la diferenciación de estilos, dado que existen diversas formas de dosificar el aire en cada soplido, lo que a su vez genera un efecto sonoro distinto en la nota interpretada. Así, algunos conjuntos utilizan sonidos más alargados, lo que permite generar un efecto de superposición con la nota tocada por el otro

músico. Este efecto en mayor o menor medida genera una sonoridad distinta a la hora de interpretar una canción. Por otro lado, el efecto contrario también es utilizado, generando sonidos más marcados y cortos.

Finalmente, el último elemento y quizás el más fácil de percibir se encuentra en el **repertorio** utilizado por los grupos de distintas regiones. Hay que mencionar que este elemento no fue inicialmente tomado en cuenta cuando se planteó la metodología utilizada para este trabajo, sin embargo, luego de contrastar los elementos recogidos en el campo con los mencionados por varios de los músicos entrevistados, se vio necesario incluirlo dentro de nuestro análisis. Si bien, existen canciones que son características de determinado grupo o pueblo en específico, hay que resaltar también que existen diferentes tipos de canciones que son comúnmente interpretadas por la mayoría de grupos de la región, siendo los más difundidos los huaynos ligeros, y los huaynos lentos o calmados. Así se puede observar que algunos estilos pueden tener en su repertorio más canciones de un tipo que de otro, influenciando esto directamente en los otros elementos antes mencionados. En este sentido, hay que mencionar que este último elemento se encuentra directamente relacionado con los demás dado que los diferentes tipos de canciones implican también maneras distintas de tocar, es por este motivo, que, para poder ilustrar esta interdependencia, desarrollamos en nuestra explicación el punto del repertorio a la par con la forma de soplar.

Para recoger la información sobre estas características se recurrió tanto a la observación, como a la propia experiencia tocando con la base Puno del Grupo de Arte 14 de Setiembre, así como contrastando esta información con las descripciones realizadas por los propios músicos tanto del grupo, como de otros conjuntos de sikuris.

4.2.2. Articulación del grupo con sus bases en otras ciudades del país

Si bien estamos asumiendo el planteamiento de que las identidades como procesos se dan de manera deslocalizada, esto no significa que el componente geográfico sea un elemento que deje de tener importancia.

Por este motivo se hizo absolutamente necesario buscar entender el diálogo que se daba entre los músicos moheños aún presentes en Moho, con aquellos que seguían practicando el estilo característico de la zona en ciudades con contextos distintos. Se identificó de esta forma que la mejor manera de acercarse a este proceso era entendiendo cómo los grupos de sikuris moheños con bases fuera del pueblo se articulaban entre sí, sobre todo en relación al estilo musical. Para esta variable en particular fue necesario observar principalmente al Grupo de Arte 14 de setiembre, en tanto que es el único grupo moheño que para el momento en que se realizó la investigación, contaba con bases en distintas ciudades del Perú. En este sentido, son 5 las bases que conforman al grupo, la base central ubicada

en la misma ciudad de Moho, dos bases más en dos ciudades de la región Puno, llámese Juliaca y la misma ciudad de Puno, y dos bases más en las ciudades de Arequipa y Lima respectivamente. Ahora bien, cada uno de estos grupos actúa de manera independiente en la medida en que tiene su propio cronograma y financiamiento. Sin embargo, cada uno de estos forma parte de la misma institución, y como tal no solo llevan el nombre y el logo de la misma, sino que además deben cumplir con representar el estilo particular del grupo en cada una de las ciudades donde se encuentran. Ahora bien, cada una de estas ciudades tiene su propia realidad y sus propios procesos que, como se ha mencionado en los ejemplos, inevitablemente influyen en la práctica musical del grupo. En este sentido, en tanto que estamos tomando el estilo musical del grupo como un elemento sobre el cual se genera identidad, entendemos que es precisamente en el diálogo de la práctica musical con las distintas realidades y contextos en los cuales se desarrolla, que se generan los procesos de diferenciación y por tanto de generación de identidad que nos interesan para esta investigación.

Para entender los fenómenos expuestos en esta variable se recurrió a los miembros más antiguos del conjunto, quienes nos permitieron reconstruir la evolución progresiva que había tenido el grupo, como se crean las bases en primer lugar, y como ha sido la relación entre estas a lo largo de los años. Fue fundamental en este sentido, el testimonio brindado por los dirigentes de la base Puno y de la base Juliaca, a través de los cuales se logró reconstruir en buena medida los procesos relacionados a la práctica del sikuri en Moho, al menos durante la segunda mitad del siglo XX.

4.2.3. Influencia de los medios

Retomando el presupuesto de que los procesos que modifican y permiten la interpretación de las prácticas culturales se dan también de manera deslocalizada y en diálogo con distintos contextos, (Appadurai, 2001) entendemos que, para el caso de la música, la circulación de la misma a través de distintos medios, forma parte de este proceso de reinterpretación constante. Para el caso específico del sikuri y de la diferenciación de los estilos, se planteó que era fundamental entender qué influencia tienen estos medios en la manera como los músicos interpretan estos estilos y se diferencian de otros. Para el caso estudiado se buscaron y se tomaron en cuenta la circulación de este tipo de música a través de, principalmente, la radio y el internet, así como de la ocasional producción discográfica encontrada del Grupo de Arte 14 de setiembre y de otros grupos de Sikuri de la región.

Para recoger información de esta variable se recurrió principalmente a entrevistar al programador de las radios locales, así como conversaciones informales con las personas del pueblo, que nos permitieron recoger si la música sikuri estaba o no presente en estos medios.

Sin embargo, quizás la información más rica recogida para esta variable, proviene de los mismos músicos, y de su perspectiva de en qué medida su práctica musical se encuentra influenciada por la interacción con estos medios.

4.2.4. Diferenciación de las comunidades con el pueblo

Esta variable surge de lo recogido en las conversaciones y entrevistas con informantes moheños radicados en Lima, quienes reconocen que existe una diferenciación entre los grupos formados en el pueblo y aquellos provenientes de las comunidades. Esta diferencia se da, según nos explicaron, en tanto que se organizan y desarrollan su actividad de forma diferenciada. En este sentido, se puede decir los conjuntos y sus prácticas musicales en sí, son un elemento que marca esta diferenciación entre lo que llamaremos Moho pueblo y Moho comunidades o parcialidades.⁸

En este sentido, entendiendo que los procesos de generación de identidad pueden implicar también la separación simbólica de grupos y espacios geográficos, se hace importante entender qué papel juega la práctica del sikuri en este proceso. Para esto se buscó identificar, por un lado, las diferencias a nivel de lenguaje musical entre los grupos provenientes de ambos medios, es decir, las diferencias marcadas en el estilo, bajo los criterios señalados previamente. Por otro lado, es importante también marcar la diferenciación de los espacios en los cuales tocan los grupos del pueblo y los grupos de las comunidades, entendiéndose con esto, no solo espacios temporales o rituales como en qué fiestas tocan, si no también espacios físicos, como lugares donde ensayan, o donde se colocan durante las mismas fiestas. Para recoger la información de estos dos aspectos se recurrió nuevamente a la observación estructurada y a la observación participante, tanto de los espacios de ensayo y reunión, como durante las fiestas del pueblo que se pudo alcanzar a observar en el tiempo que duró el trabajo de campo.

Por otro lado, en lo que respecta al estilo, este se pudo analizar mediante la propia experiencia ensayando con los grupos de la zona, así como a través de los testimonios recogidos tanto de los músicos del pueblo, como de las parcialidades.

4.2.5. Contexto histórico en que se forman y consolidan los grupos y actores que participan

Esta es quizás la única variable que ha cambiado ligeramente en cuanto a su concepción inicial. En un primer momento la idea era realizar una breve reconstrucción de la

⁸ Utilizando estos términos para contextualizar lo señalado por los mismos informantes, sin que esto implique necesariamente que definamos a Moho como un medio urbano en dicotomía con un medio rural con todo lo que esto implique, sino simplemente marcando una diferenciación práctica entre dos espacios que se presentan como distintos para los procesos estudiados

historia del Grupo de Arte 14 de setiembre que nos permita entender bajo qué contexto surge. Esto tanto a nivel local, como sobre la influencia que puedan haber tenido durante su formación y consolidación los procesos vividos en otros lugares, fundamentalmente en Lima. Entender estos procesos es fundamental para entender el papel que juega la música sikuri en la creación de una identidad local, ya que es aquí en donde podemos apreciar los procesos de interpretación y reinterpretación de la música en todos sus niveles, a través del tiempo, y en los diferentes contextos.⁹ Esto a su vez, repercute en como la música forma parte de los procesos de diferenciación y dialogo que constituyen las identidades, tal como se ha ejemplificado anteriormente en este trabajo, ocurrió en el caso de Lima.

En la práctica, esta misma dinámica se dio y se pudo hacer la reconstrucción histórica inicialmente planteada. Sin embargo, al no limitarse a estudiar a un solo grupo, esta reconstrucción abarcó proceso más allá de la historia del Grupo de Arte 14 de setiembre, concentrándose también en la creación de nuevos grupos, así como del periodo previo a la fundación del grupo mencionado.

De estas cinco Variables, la que demostró ser más importante en cuanto al rol que juega en los procesos de construcción de identidad local en Moho, es sin duda la variable de los **estilos musicales**. Esto se da en la medida en que es a través de esta variable que se generan las marcas más claras que las personas usan para diferenciarse de otras localidades a través de su práctica musical. En este sentido la variable de **cómo se diferencian, a través de la práctica musical, los espacios del pueblo y las parcialidades** que lo rodean, quedan de alguna forma inmersa dentro de la primera variable mencionada, en tanto que es este aspecto el principal diferenciador de estos espacios. De la misma forma la última variable, que recoge el **contexto de formación y consolidación de los distintos grupos**, en especial del Grupo de Arte 14 de setiembre, va de la mano con la **organización interna del grupo** en sí, en tanto que esta es en realidad un elemento que ha sido cambiante a lo largo de los años.

Finalmente, la variable que habla de los **medios de comunicación audiovisuales**, dígase radio, internet, y producción discográfica, no ha demostrado tener demasiada relevancia, al menos hasta el momento en que se culminó esta investigación, en los procesos antes mencionados. Sin embargo, en tanto son elementos que empiezan a tener cada vez mayor fuerza, sobre todo entre los músicos más jóvenes, se dedicará más adelante un capítulo a este aspecto en particular.

⁹ Nos referimos aquí específicamente a los usados por Turino (1985) que se mencionaron anteriormente

5. Contexto del trabajo de Campo

La Provincia de Moho, se encuentra ubicada a aproximadamente 3800 metros sobre el nivel del mar, en la rivera norte del lago Titicaca, es vecina de la provincia de Huancané y limita con la frontera de Bolivia por el Este. Su capital es el distrito del mismo nombre, en donde se encuentra el pueblo de Moho, lugar en que se centra esta investigación, y que se encuentra a aproximadamente 20 minutos de caminata desde el lago. Los dos pueblos más cercanos a Moho son, Huancané, capital de la provincia del mismo nombre, ubicado a aproximadamente 40 minutos en auto en dirección a Juliaca, y Conima parte de la provincia de Moho, ubicado a unos 30 minutos en auto en dirección de la frontera con Bolivia. El papel de estos tres pueblos en la historia del sikuri en la región es especialmente importante, así como la forma como estas tres localidades se han relacionado a lo largo de los años, debido a que estos tres pueblos se adjudican a sí mismos ser la “cuna del sikuri” en el Perú.¹⁰

Cabe señalar aquí que hasta 1989, estos tres pueblos eran todos parte de la provincia de Huancané, y es recién en esta fecha, que Moho se funda como provincia independiente, pasando a ser el pueblo de Moho capital de dicha provincia en el año 1991,¹¹ y a quedar Conima como parte de esta última. En ese sentido, se podría decir que, políticamente hablando, toda la zona podría adjudicarse el mencionado título, aunque esto no quita que entre ellos exista cierta rivalidad al afirmar de donde verdaderamente vienen los grupos más antiguos, así como la constante en reafirmarse tanto hacia adentro como hacia afuera de la localidad como los representantes más auténticos de esta expresión musical. Un ejemplo muy claro de esto lo podemos encontrar en la plaza de armas de Conima, en donde, junto a la pileta, hay dos zampoñas de concreto sólido de unos dos o dos metros y medio de altura, una representada con siete tubos, y la otra con seis, haciendo referencia al Arka y él Ira, las dos partes de la zampoña que en el sikuri se tocan de manera separada, siendo una referencia directa a este tipo de música. Tal como se muestra en la figura 1.

¹⁰ Al respecto Lizandro Luna llega a mencionar en su libro “Zampoñas del Kollao”, que el origen de esta expresión musical se encontraría de hecho la actual provincia de Moho, (Luna 1975) sin embargo esto puede ser interpretado también debido a la separación política de la provincia de su vecina Huancané en años recientes

¹¹ Historia de Moho (S.F). Municipalidad provincial de Moho <http://munimoho.gob.pe/web/index.php/moho/historia>. Consultado 2018, Marzo 12

Imagen 1

Plaza central de Conima



Nota: La imagen muestra las dos esculturas con forma de zampoña referidas en el texto, ubicadas en la plaza central del pueblo de Conima. Fuente: Elaboración propia

Lo cierto es que los relatos que se han podido recoger derivados de las conversaciones con personas de la localidad, apuntan a que los grupos de sikuris más antiguos que se lograron institucionalizar y darse a conocer, provienen de hecho de Conima. Este es el caso del conjunto Qantati Ururi, uno de los grupos más conocidos tanto en Puno como en otras regiones, que es reconocido como uno de los grupos de sikuris con más alcance en todo el País. Qantati Ururi se adjudica a sí mismo más de 100 años de existencia como institución, aunque en algunos de los relatos recogidos de algunos de los músicos Moheños entrevistados, estos afirman que el grupo no se institucionalizó con un nombre, un logo y una directiva hasta aproximadamente mediados del siglo pasado. Ya sea que esto sea o no del todo acertado (dado que, además, existe una rivalidad clara entre los grupos de Conima y los de Moho, cosa que pasará a explicarse más adelante) lo cierto es que Qantati Ururi si fue uno de los primeros grupos en salir de la región, y tener filiales en ciudades grandes como Juliaca, Puno, e incluso Lima, tal como nos lo muestra Thomas Turino en varios de sus estudios (Turino, 1985 y 1993)

Todo esto genera que los procesos dados en Moho con relación a la música sikuri, estén marcados en cierta medida con esta necesidad de diferenciarse y de resaltar con respecto a los otros pueblos y localidades de la región. En este sentido, si bien todos reconocen que los grupos, nacidos de un pueblo, más antiguos son los de Conima, en Moho existían desde mucho antes grupos de sikuris provenientes de las parcialidades o comunidades rurales alrededor del pueblo de Moho. De estos grupos se puede resaltar los provenientes de las parcialidades de Lloquesani y Laqasani, a aproximadamente 20 o 30

minutos del pueblo de Moho, a pie, quienes, hasta hoy, son reconocidos por los músicos del pueblo, como ejecutantes de un estilo particular de la zona.¹²

Ahora bien, primero que todo hay que hacer aquí, una diferenciación entre lo que es la población de Moho, que básicamente consta del Pueblo mismo, es decir la Plaza y los barrios colindantes, y el campo, entendido como las comunidades o parcialidades, que se encuentran a cierta distancia del pueblo y que a diferencia de este no son parte del núcleo más urbanizado. Si bien la población de ambos lugares reparte sus actividades y su vida en general en ambos espacios¹³ si existe para la mayoría de personas una diferenciación a la hora de entender que hay grupos que vienen de las parcialidades y otros que vienen de la población. Ahora bien, los límites y las características que marcan esta diferenciación, así como la existente entre Moho y los otros pueblos de la región, han ido variando a través del tiempo, conforme ha ido a su vez, evolucionando la práctica musical en sí. Este cambio se ha dado en relación a cómo la música es interpretada, tanto por los músicos como por la gente del pueblo en general, a nivel simbólico y técnico en lo que respecta a los estilos.

Sobre este último punto hay que hacer especial hincapié, dado que, según se ha podido constatar, es a través de la creación de diferentes características dentro de los estilos, que se dan las principales diferenciaciones que permiten entender el papel de la música Sikuri en los procesos de generación de identidad.¹⁴ Todo esto se da en distintos procesos a través del tiempo, que pasarán a ser descritos más adelante.

5.1. Las primeras impresiones al llegar al campo

Una de las cosas que más llama la atención de Moho, es la curiosa ubicación que tiene entre los pueblos de Conima y Huancané. Esto debido en relación al papel de estos tres pueblos y sus respectivos alrededores en cuanto al desarrollo de la música sikuri en la región, punto que ya se ha comentado. Hay que agregar a lo antes mencionado, que, para el caso de Huancané, no se ha podido recoger testimonios que hayan existido grupos de sikuris significativamente conocidos en el pueblo o sus alrededores, desde antes que en Conima o

¹² El Músico e investigador, Aurelio Choquehuanca, nos habla aquí de un grupo de la Localidad de Laqasani denominado "Santa Cruz de Laqasani" el cual según nos cuenta, llegó a actuar como representante de Moho en varios eventos fuera de la localidad, rol que luego tomaría el Grupo de Arte 14 de setiembre (A. Choquehuanca, comunicación personal, 8 de Abril de 2016)

¹³ Es decir, hay quienes son nacidos y viven en el pueblo, pero que trabajan en las zonas más rurales, o que se dedican en ciertos momentos de la semana a actividades agrícolas en dichos lugares, como también hay quienes viven en las parcialidades, pero trabajan en instituciones o tiendas en el pueblo mismo.

¹⁴ Se podría afirmar que actúan dentro del escenario musical como lo que Turino llama, "Signos" que se utilizan según el autor en los grupos determinados a los que él denomina como "unidades de identidad" (concepto que ha sido explicado en el marco teórico) para marcar diferencias entre estos y otros grupos con los cuales interactúan. (Turino, 1985)

en el mismo Moho. Sin embargo, en la actualidad son principalmente los grupos de Huancané, los que logran tener más representación fuera de la región y en ciudades como Lima y Arequipa, al es el caso que algunos de los grupos más grandes del pueblo, como son "Los Claveles Rojos de Huancané" o "Los internacionales Aymaras de Huancané" no sólo tienen bases en otras ciudades del Perú, sino que además tienen bases en Argentina o Brasil, o incluso (en el caso de los últimos) en Europa.¹⁵ Esto le ha dado a Huancané cierta autoridad para presentarse hacia fuera de la región con el estatus de ser el verdadero lugar de origen de los sikuris, compitiendo con Conima, a pesar de tener una historia más corta que los otros dos pueblos en cuanto a la práctica de este tipo de música. En este sentido la mayoría de relatos concuerdan en que la mayoría de grupos de sikuris existieron desde mucho antes Conima pueblo y sus alrededores, así como en los alrededores de Moho, apareciendo mucho después grupos de Sikuris en el Pueblo mismo de Moho y posteriormente los primeros grupos en Huancané (curiosamente procedentes del mismo Moho). Todo esto coloca a Moho no sólo en la mitad geográfica entre ambos pueblos, sino que además llega a ser una suerte de mitad de camino en el desarrollo y la expansión de la música sikuri en la región. Esto además coloca al pueblo en una suerte de punto medio entre lo que representa Conima, el más pequeño y menos urbanizado de los tres, auto proclamada cuna del sikuri, y de donde provienen los grupos más antiguos, y Huancané, el más grande y más urbanizado de los tres, cuna de los grupos más nuevos y modernos, tanto en cuanto a su creación como en cuanto a su estilo musical (punto que pasara a detallarse más adelante). En este sentido el desarrollo de la música sikuri en Moho, no sólo nos permite responder entender los procesos vividos en el pueblo mismo y sus alrededores, sino que, además, nos da un panorama de cómo la música sikuri ha ido expandiéndose a lo largo de los años, y como los distintos grupos han ido consolidándose como representantes de la región, y de sus respectivos pueblos de origen, con todo lo que esto significa.

Ahora bien, como ya se ha mencionado y se continuará señalando a lo largo del trabajo, todo proceso implica cambios en el tiempo que hacen que los escenarios previstos con respecto a la música y su interpretación puedan variar con cierta rapidez. En este sentido, otro de los aspectos que más llamó la atención al empezar a entrar en contacto con los informantes en el campo, es que el grupo con el cual inicialmente se planteó trabajar, el Grupo de Arte 14 de setiembre de Moho, apenas tiene presencia en el mismo pueblo. Esto resalta más debido a que el grupo se presenta en Lima y otras ciudades como el principal exponente del sikuri de Moho, a través de sus bases. Al llegar se pudo constatar que el Grupo de Arte 14 de setiembre, no ha tocado en mucho tiempo en Moho, y que de hecho existen ahora una

¹⁵ No se ha podido encontrar que otros grupos fuera de Huancané tengan bases activas fuera del país, excepto por Qantati Ururi de Conima, que tiene una base en Brasil

serie de grupos distintos, creados tanto en la población como en las parcialidades, que se presentan a si mismos como representantes del sikuri Moheño dentro de la región.

En efecto una de las experiencias que permitió constatar esta realidad, ocurrió a aproximadamente una semana de mi llegada al pueblo, cuando se celebró las pascuas a través de un concurso de una expresión musical que se me presentó como tradicional de Moho, los llamados "Quena Quenas".¹⁶ Este tipo de música se toca tradicionalmente en pascuas, y el concurso se realizó, esta vez, un día antes (en sábado de gloria). Como es natural, muchas de las agrupaciones musicales y culturales de Moho y sus alrededores participaron del concurso, y entre estas se encontraba el grupo de Arte 14 de setiembre, sin embargo grande fue mi sorpresa al ver que algunos de los guías y músicos más experimentados del conjunto, estaban tocando en otro grupo, junto con amigos músicos de otros conjuntos de sikuris, mientras que el Grupo de Arte 14 de Setiembre de Moho, se presentó en el concurso como "Base Puno". Posteriormente pude constatar que efectivamente se trataba de los músicos de la Base de la ciudad de Puno, que habían llegado hasta Moho para representar al grupo, dado que la llamada "Base matriz" es decir la base original de Moho, se encontraba dispersa y carecía de músicos suficientes para salir a representar a la institución.

Esta situación me permitió percatarme de que los procesos que habían dado inicio a la creación y expansión del Grupo de arte 14 de Setiembre, continuaban dándose y transformándose, y que el contexto de la música sikuri en Moho continuaba en constante cambio y reinterpretación. Afortunadamente esto no fue un impedimento para poder encontrar informantes que me permitieran reconstruir dichos procesos a lo largo del tiempo.

Como se ha venido explicando, el cambio en los contextos en los que se ha ido practicando esta música a lo largo de los años nos permite entender la manera como ésta juega un papel en los diferentes procesos de generación de identidad. Para efectos de este trabajo se han utilizado una serie de variables donde se puede ver este papel, las cuales ya han sido presentadas en este documento. Para efectos prácticos de la presentación de este trabajo, comenzaremos describiendo los hallazgos en cada una de estas variables a modo de línea de tiempo, explicando cada uno de estos procesos.

¹⁶ Ésta música que se toca, al igual que el Sikuri, en formato de tropa, con varios músicos tocando y danzando a la vez, con vientos y percusión, la diferencia está, además de que se tocan ritmos y melodías distintos al Sikuri, en que en vez de zampoñas se utilizan "quenachos", que son una suerte de quenenas más largas que las que usualmente se encuentran en cualquier tienda de música de las que se pueden encontrar en las ciudades más grandes del país, y la percusión consta de solo uno o dos tambores máximo, llamados "Cajitas".

6. Sobre la historia de la música Sikuri en Moho y sus alrededores.

A través de los testimonios recogidos de distintos músicos y allegados a los distintos grupos de sikuris de la zona, se han podido identificar al menos tres grandes momentos en la historia de la música sikuri en Moho en el último siglo. Estos procesos han sido recogidos y organizados en la medida en que nos puedan ayudar a comprender la manera cómo se ha ido reinterpretando esta expresión musical y cómo es que se vive actualmente en la población Moheña. A continuación, pasaremos a detallar cada uno de ellos.

6.1. Etapa 1: “Lira Moho” y los conjuntos de las parcialidades (...) - 1978

La primera etapa identificada no tiene un momento claro de inicio, ya que como muchos informantes han marcado, no existe un registro escrito ni de ningún otro tipo en relación a desde cuando existen grupos de sikuris en la región, siendo una de las respuestas que más se repetían, durante las entrevistas la frase "siempre ha habido". Al respecto muchos autores como Bellenger y Sánchez (2007 y 2013) muestran evidencias del uso de zampoñas en el territorio altiplánico en formato bipolar desde tiempos pre Incas. Frente a esto el autor René Calsín, (2018) señala que la práctica del siku era ya ampliamente difundida en el Tawantinsuyo, en diversos contextos rituales y festivos. Sin embargo, el mismo autor argumenta que a la llegada de los españoles, la práctica del siku es marginada debido a las políticas de evangelización y extirpación de idolatrías, manteniéndose solo a través ciertas danzas como en la morenada y los bailes de negros. En ese sentido, señala el mismo autor, es en la época colonial que el sikuri como lo conocemos llega a instalarse en la ribera norte del Titicaca, es decir precisamente la zona aquí estudiada. Según señala Calsín, debido a la dificultad inicial de acceso, esta zona se caracterizó por mantener una gran cantidad de costumbres y expresiones tradicionales a pesar del régimen colonial, por lo que se trataría de un área más segura para su desarrollo. (Calsín, 2018)

Ahora bien, ya en el siglo XX, queda claro por lo recogido de las personas entrevistadas, que todas sin excepción coinciden que no existía un conjunto de sikuris propiamente dicho en el pueblo de Moho hasta 1978, existiendo si desde antes, muchos conjuntos en las zonas rurales, es decir en las comunidades o parcialidades que rodean al pueblo, lo que tendría coherencia con lo señalado por Calsín. En este sentido los músicos entrevistados, sobre todo los de mayor edad, comentan que cada parcialidad tenía un conjunto propio, con un repertorio y una manera de tocar particular. Entre los nombres de las parcialidades cuyos estilos resaltaban más, se mencionaron las localidades de Huaraya, Lloquesani, y Laqasani, estos dos últimos conocidos por un estilo denominado “Qacha sikuri”, caracterizado por llevar un ritmo y una distribución en las voces (los tamaños de las zampoñas) distintos al sikuri que actualmente se practica. Con respecto a esto, el músico e

investigador Moheño, Aurelio Choquehuanca, nos cuenta en su relato acerca de un grupo en particular, proveniente de Laqasani, conocido como "Santa Cruz de Laqasani". Según lo mencionado por el señor Choquehuanca este grupo era uno de los más numerosos y reconocidos de los muchos que existían en las parcialidades de Moho, llegando a representar a todo Moho y sus alrededores en festividades externas como en la cruz de Huancané, y compitiendo con los grupos de Conima como Qantati Ururi, cosa que no ocurriría de manera recurrente hasta la creación de un grupo en el pueblo.¹⁷

Por otro lado, a diferencia de lo que puede verse actualmente, no era tan común escuchar a los conjuntos de sikuris fuera de las fechas donde tradicionalmente se practicaba esta música, es decir en la fiesta de las cruces de 3 de mayo. Durante estas fechas, incluso hasta hoy, las calles se llenan de personas, dado que cada parcialidad llega al pueblo con su respectiva cruz, y se celebra durante dos días con misas y pasacalles. Cada parcialidad llega además con su propio conjunto de sikuris que, según comentan los músicos entrevistados,¹⁸ en aquella época solía tener además su propia forma particular de interpretar la música, con estilos particularmente marcados.

En la entrevista realizada a Edgar Vargas,¹⁹ residente Moheño en Lima y miembro fundador del Grupo de Arte 14 de setiembre en Moho, éste nos comenta cómo recuerda el inicio de esta festividad en sus primeros años de vida. Según nos cuenta Edgar, los grupos llegaban desde el día anterior a la fiesta, temprano en la mañana tocando a forma de pasacalle desde sus comunidades, cada cual acompañado de su respectiva cruz. Los músicos llevaban todos, una vestimenta tradicional que se usaba específicamente en esas fechas, y que constaba de un pantalón de tela negro, una camisa de tela o almilla, un sombrero negro y una manta colgada cruzada a un lado del cuerpo, cada una con un color distinto. (ver anexo 6) Cada grupo iba entrando por las calles del pueblo hasta llegar a la iglesia de la plaza, donde se realizaba la misa, y se daba inicio a la celebración.

Por otro lado, sabemos que ya existían grupos grandes en Conima, provenientes tanto de los alrededores como del pueblo mismo, entre estos grupos destaca el ya mencionado Qantati Ururi, proveniente de Conima pueblo, y Qeni Sankayo, proveniente de la parcialidad de Huata (Conima)

¹⁷ A. Choquehuanca, comunicación personal, 8 de abril de 2016

¹⁸ R. Machicao, comunicación personal, 31 de octubre de 2015. E. Vargas, comunicación personal, 27 de febrero de 2016. J.C. Wallpa, comunicación personal, 24 de Marzo de 2016.. F. Quispe, comunicación personal, 29 de Marzo de 2016. J.M Velazques, comunicación personal, 7 de abril de 2016. A. Choquehuanca, comunicación personal, 8 de abril de 2016. F. Huanca, comunicación personal, 11 de abril de 2016. A. Jaño, comunicación personal, 29 de abril de 2016. Entrevista Anónima 2, comunicación personal, 3 de mayo de 2016

¹⁹ E. Vargas, comunicación personal, 27 de febrero de 2016.

En Moho por otro lado, no existían grupos de Sikuris provenientes del pueblo en sí, más existía sin embargo un grupo de zampoñada, expresión parecida al Sikuri, con la diferencia que utiliza un solo bombo, tarolas y platillos, y se toca en un ritmo muy distinto al sikuri. Este grupo se denominaba "Lira Moho", y si bien no existe un acuerdo común entre los entrevistados de, en qué época tuvieron su mayor auge, podemos concluir por los relatos, y por la edad de los entrevistados, que tuvieron su mayor periodo de actividad alrededor de la década de 1950. En esta época, el conjunto Lira Moho era presidido por el señor Paulino Quispe, músico Moheño de nacimiento y padre quien fuera presidente regional del Grupo de Arte 14 de setiembre al momento en que se realizó este estudio, el señor Felipe Quispe. Los relatos cuentan que Lira Moho, al practicar además un tipo de música distinto al sikuri, no solían tocar más que en la fiesta patronal del pueblo, la fiesta del señor de la exaltación, que se da precisamente el 14 de setiembre de cada año, y en la cual participaban por contrato. No participaban, sin embargo, de la fiesta de Mayo, en la cual tradicionalmente estaban solo los conjuntos de sikuris que provenían de las parcialidades, y que llegaban a tocar voluntariamente, por un tema de devoción religiosa.²⁰ Existe por otro lado una mención de uno de los entrevistados a un grupo de sikuris del pueblo que existió aproximadamente en estos mismos años, denominado Marka Sikuris, sin embargo esta afirmación no se ha podido contrastar con la información brindada por otros entrevistados ni por la gente del pueblo con quienes se pudo entablar conversación, y no se termina de entender si se refiere precisamente a Lira Moho, o a un grupo diferente. En lo que sí coinciden todos los entrevistados, es que para 1978, fecha en que se funda el Grupo de Arte 14 de setiembre, no existía ya por una buena cantidad de años Lira Moho, o algún otro grupo que pueda haber tomado su posición en el pueblo.

Vemos entonces que, en Moho, antes de la década de los setentas, el sikuri era una expresión musical fundamentalmente campesina, el entrevistado Aurelio Choquehuanca incluso menciona explícitamente que los músicos de Lira Moho tocaban zampoñada "*para diferenciarse de los campesinos que tocaban con varios bombos*" ya que en aquel entonces consideraban que el sikuri era "*cosa de los indios*" haciendo referencia a quienes provenían de las parcialidades y las zonas más rurales. El sikuri era entonces considerado un tipo de expresión artística que no pertenecía al pueblo, y a las zonas más urbanizadas que, de alguna forma, eran un sinónimo de modernidad, mostrándose este contraste también en el ámbito musical. El señor Choquehuanca incluso menciona que, en determinado momento, incluso la zampoñada empieza a ser desplazada en las fiestas y celebraciones por las bandas de

²⁰ Esta afirmación ha sido constatada con las entrevistas realizadas a Adolfo Jaño, miembro del Grupo de Arte 14 de Setiembre, Base Puno, y con uno de los guías del conjunto de Jacha Sikuris de Lloquesani, entrevistado durante la fiesta de 3 de mayo de este año. (A. Jaño, comunicación personal, 29 de Abril de 2016 y Entrevista Anónima 2, comunicación personal, 3 de Mayo de 2016)

metales. Al respecto comenta el caso de su padre, quien era músico en Lira Moho, y que recibía comentarios de sus demás compañeros músicos, quienes lo animaban a dejar de utilizar la zampoña y comenzar a usar instrumentos entendidos como más modernos. "*Acá decían, yo recuerdo, a mi padre, oye Juan deja eso, es antiguo, quema tu caña*" (A. Choquehuanca, comunicación personal, 8 de abril de 2016).

Recogemos aquí lo mencionado por Thomas Turino en "*Comunidad, Cambio Sociocultural y la música Andina: El caso de los Aymaras de Huancané*" (1985) y por el investigador Carlos Sanchez en su libro "*La flauta de Pan Andina: Los grupos de Sikuris Metropolitanos*" (2013) que nos recuerdan que el Siku-moreno o Zampoñada (dependiendo de la zona) era desde varias décadas antes de que el sikuri llegue a las grandes ciudades, una expresión musical que se encontraba tradicionalmente en las zonas relativamente más urbanizadas y que era usualmente relacionado a contextos más ligados a lo urbano y a lo llamado "*misti*".²¹ El sikuri, por otro lado, según comentan los autores, era siempre considerada una expresión proveniente del campo. Vemos entonces que, en este periodo, la diferenciación entre ambos espacios está fuertemente marcada y representada a través de la práctica musical.

Vemos también que lo señalado por estos autores, coincide con lo encontrado en el campo, dado que esto explicaría cómo es que tanto en Moho como en Huancané, pueblos que ahora son conocidos por ser lugar de origen de algunos de los grupos más conocidos fuera de Puno, no existían sikuris en este periodo más que en las zonas rurales, siendo solo Conima la excepción a la regla. Esto sin embargo empezaría a cambiar aproximadamente en la década de los setentas, tras la creación de la Asociación Juvenil Puno, en Lima, que se forma como uno de los primeros grupos de sikuris de varios bombos que se crea y consolida en un centro urbano. (Turino, 1985 y Sánchez, 2013) Este periodo coincide, en general, con la llegada de la música sikuri a Lima y a otras ciudades del país, a través de la migración, que desencadenaría en la creación de los grupos universitarios, como el Conjunto de Zampoñas de San Marcos. (Sánchez, 2013)

6.2. Etapa 2: Creación y consolidación del Grupo de Arte 14 de setiembre de Moho 1978-2000

La segunda etapa identificada en la historia reciente del sikuri en Moho está marcada por la fundación del Grupo de Arte 14 de setiembre, en Mayo de 1978, (Oficializándose en Setiembre del mismo año). Como hemos venido explicando, el contexto en el que se funda el

²¹ Concepto usualmente utilizado para referirse a las clases medias y medias altas de las poblaciones andinas, en este caso altiplánicas, generalmente situadas en las zonas más urbanizadas, y que es el término que Carlos Sánchez trae a acotación para explicar el punto aquí mencionado.

grupo coincide con un momento de la historia en que el sikuri venía ya expandiéndose por distintas regiones del país, a través de la creación de varios grupos tanto en Puno y Juliaca, como en otras ciudades del país, entre las que destacan Lima, Arequipa, y Cusco. Vemos aquí importante resaltar que a finales de los años 60 se funda en Lima el conjunto “Sankayos de Moho” como uno de los primeros grupos regionales en Lima (Timaná 1992)²², al cual le seguirían muchos otros grupos regionales, así como la expansión de Qantati Ururi de Conima a través de la fundación de Bases en las ciudades antes mencionadas. Sin embargo, uno de los principales precedentes para la expansión del sikuri en las grandes ciudades sería el de la Asociación Juvenil Puno (AJP) que tras su fundación en 1970, crea en el año 1972 su conjunto de sikuris “27 de Junio”. (Timaná 1992) Lo importante de esta agrupación es que es uno de los primeros grupos en tener un discurso de reivindicación política explícito de la población andina a través del sikuri como una expresión cultural simbólica, debido a sus características en el formato de su ejecución. (Turino 1985) Esto lleva de alguna forma al sikuri, a espacios distintos al de los clubes y organizaciones de migrantes en los cuales se había desarrollado esta práctica musical hasta ese momento y de manera más hermética. De esta forma, se sienta un precedente a la expansión del sikuri como práctica musical en espacios universitarios, no necesariamente limitado a las comunidades de migrantes altiplánicos, y que sería de especial importancia unos años más tarde en el año 1977 cuando se inaugura el taller de zampoñas que daría paso a la creación del conjunto de Zampoñas de San Marcos, que es actualmente uno de los grupos más representativos del sikuri universitario en Lima. (Timaná 1992)

Es en estas circunstancias en que un grupo de jóvenes en Moho, entre los 15 y los 25 años, empiezan a sentir la inquietud de tener un grupo de sikuris que los represente como moheños, con el cual puedan participar de concursos y eventos de mayor envergadura fuera del pueblo, como en la celebración de la virgen de la Candelaria en Puno. Sin embargo, al no sentirse estos jóvenes respaldados por los músicos antiguos, sobre todo aquellos que practicaban antes la zampoñada, deciden crear su propio grupo, improvisando en un primer momento bombos y zampoñas construidas de manera rudimentaria con botes de basura, tomando bombos de grupos antiguos o de grupos de Jacha Sikuri de las comunidades, dado que algunos de los miembros tenían tocadores entre sus familiares de mayor edad. De esta forma el grupo se funda de manera formal, eligiendo a su primer presidente, Enzo Rondón Machicao, quién era el representante del grupo en temas organizacionales, tanto internos como en coordinaciones externas para eventos y contratos. Por otro lado, asume como su

²² Aunque por lo recogido de las entrevistas hechas tanto en Moho como en Lima, este grupo no llegaría a tener el rol representativo que adquiriría 14 de setiembre en el futuro debido a que se mantuvo funcionando con redes más limitadas solo con un grupo de migrantes moheños en Lima, pero si sería un precedente entre los sikuris urbanos.

primer director musical Augusto López,²³ cuyo cargo implicaba el de dirigir la organización del grupo a nivel musical, seleccionando quienes tocan qué tipo de zampoñas, cuidar la manera de tocar, seleccionar los temas, etc. Originalmente la idea del grupo era la de ser una institución de jóvenes en la cual se promueva la práctica de distintos tipos de expresiones artísticas, ya sea musicales, o plásticas, por ese motivo el grupo es bautizado "Grupo de arte 14 de setiembre", siendo ésta la fecha en que se acordó sea la fundación oficial del grupo, de tal forma que coincida con la principal fiesta patronal de Moho, la fiesta del "Señor de la exaltación". A la larga, sin embargo, el grupo se dedicó exclusivamente a la práctica del sikuri.²⁴ La razón por la que esto ocurrió no queda clara en los relatos de los informantes, algunos afirman que fue un tema de falta de organización, o que simplemente era lo que más llamaba a los jóvenes, sin embargo se puede afirmar por lo recogido, que el sikuri era de especial importancia para los jóvenes de la época, debido a la forma como se identificaban con este tipo de arte en el contexto en que se vivía en ese momento.

Como ya se ha mencionado, los años previos a la formación del Grupo de arte 14 de setiembre, se da una rápida expansión de la práctica del sikuri tanto en la región como fuera de esta, dígame en ciudades como Lima. En 1970, como se ha mencionado ya, se funda en Lima la Asociación Juvenil Puno, grupo de jóvenes creado originalmente como una agrupación política, que incluía la práctica del sikuri como parte de sus actividades. (Sánchez, 2013) La AJP crea filiales y bases tanto en Puno y Juliaca como en otras ciudades, y se convierte en uno de los primeros grupos en practicar el sikuri de varios bombos y en exhibirlo en eventos de gran magnitud en la región como sería la fiesta de la Virgen de la Candelaria. De la misma forma empiezan a aparecer grupos creados en las universidades, que practican el sikuri como forma de reivindicación de lo que los mismos jóvenes músicos entienden como "el mundo andino". Todo esto se da, en un contexto en que la participación política en las universidades comienza a crecer e incluir al sikuri, y a otras expresiones artísticas identificadas con el campo, como parte de una forma de militancia. (Timaná, 1992 y Sánchez, 2013)

De esta manera se puede ver que, en la región de Puno, el sikuri comienza a salir del ámbito exclusivo del campo, y empieza a llegar a las ciudades y a los centros urbanos. Mientras, en la ribera norte del lago Titicaca, zona que comprende las zonas de influencia de Moho, Conima y Huancané, y donde originalmente (con excepción de Conima) el sikuri solo se practicaba en las zonas rurales, empieza a darse un fenómeno parecido, siendo el Grupo de arte 14 de Setiembre el primer grupo en esta zona en ser creado por personas nacidas en

²³ W. Apazza Cañasaca, comunicación personal, 28 de abril de 2016

²⁴ J.C Wallpa, comunicación personal, 24 de marzo de 2016

el pueblo mismo. No termina de quedar claro del todo si existía en la intención de los jóvenes moheños al crear el grupo, el mismo componente reivindicativo que impulsa a la creación de grupos como la AJP y los grupos universitarios. Sobre las razones de los jóvenes fundadores del Grupo de arte 14 de Setiembre”, el investigador y participante del grupo desde sus inicios, Aurelio Choquehuanca, menciona: *"Uno por las armonías, y por otro lado también contagió la parte de los estudiantes, la parte política"* (A. Choquehuanca, comunicación personal, 8 de abril de 2016). Sin embargo, al ser consultados sobre este tema, la mayoría de los miembros fundadores entrevistados, señalaron que la principal razón por la que decidieron crear su propio grupo, respondía más a un tema de "curiosidad" y de la necesidad de tener un grupo de sikuris que los represente. De este contexto lo deducible es que, más allá de haber tenido o no para los jóvenes fundadores del grupo un valor reivindicativo explícito, el hecho de crear un conjunto de sikuris en el pueblo, si parece responder a la necesidad de tener un grupo que los identifique como moheños, y no necesariamente como miembros de alguna comunidad específica. Esta era una inquietud que no se había dado en generaciones previas, y que se da precisamente en este momento de la historia, razonablemente influido por el contexto que se vivía en la región en relación a este tipo de expresión musical.

Poco a poco este primer grupo de jóvenes provenientes en su mayoría del pueblo, comenzaron a llamar la atención de otros jóvenes, muchos aún en edad escolar, que poco a poco fueron integrando las filas del grupo. Para cuando el grupo tiene su primer contrato, para tocar en la fiesta de la cruz de mayo de la vecina Huancané, al año siguiente de su creación, logran juntar entre 40 y 50 integrantes, motivo por lo cual se hizo una colecta para la compra de los materiales que servirían para la elaboración de los primeros bombos y zampoñas propios del grupo. Así mismo el grupo empieza a participar en actividades más allá de la fiesta de 3 de Mayo, presentándose en concursos y fiestas como la que le da el nombre al mismo, la fiesta del “Señor de la exaltación”, el 14 de Setiembre.²⁵ Con el fortalecimiento de la presencia del grupo, 14 de Setiembre empieza a ganarse un nombre participando en eventos y festividades tanto en Moho como en otros pueblos y ciudades, llegando a incluso a tocar en Puerto Acosta, Boliva,²⁶ todo esto hace que el grupo se posicione como el principal representante del sikuri de Moho, tanto dentro como fuera del pueblo, y tanto del pueblo mismo como de sus parcialidades.

En tanto esto ocurría, 14 de setiembre consolidaba también su propia identidad musical, a través de la construcción de un estilo y un repertorio propio, diferente al de los grupos de Conima, de los cuales buscaba diferenciarse. De esta forma los músicos de mayor

²⁵ H. Machicao, Comunicación personal, 28 de marzo de 2016

²⁶ F. Quispe, comunicación personal, 29 de marzo de 2016

experiencia crean una forma de tocar específica, con ritmos propios, cuyas características (las cuales serán descritas más adelante), eran notoriamente opuestas a la forma de tocar de los conimeños, principalmente de Qantati Ururi, el grupo más representativo de Conima por entonces, con quienes nació una rivalidad casi tacita. Según comenta Julio Cesar Wallpa, director musical de 14 de setiembre y miembro fundador del mismo, los músicos de Qantati no veían con buenos ojos la creación de un grupo en el pueblo de Moho, sobre todo con la influencia que el grupo empezaba a tener. Esto en tanto que implicaba que había otro grupo que empezaba a moverse en el mismo circuito que ellos, es decir, no sólo dentro de la localidad, si no hacia fuera de esta, compitiendo musicalmente con ellos por prestigio y posición en las fiestas de mayo y directamente en concursos como en la Candelaria de Puno. Además de esto, el grupo decide, para la construcción de su nuevo estilo, tomar elementos de los estilos que se tocaban desde antes en los grupos rurales alrededor de Moho, sobre todo de los Jacha Sikuris, de Lloquesani y Laqasani, de quienes toman el ritmo y la distribución de las distintas voces, así como una parte de su repertorio musical, completando este con algunos temas tradicionales de músicos moheños, principalmente del Centro Musical Moho..²⁷ Asumiendo su rol como representantes de la localidad, 14 de Setiembre comienza a difundir su propia forma de tocar en las comunidades, con la idea de formar una escuela en su estilo. Los miembros más experimentados del conjunto llegan a las distintas parcialidades enseñando a las nuevas generaciones de tocadores rurales el nuevo estilo del grupo, con lo que estos empiezan, poco a poco a asimilar esta nueva forma de tocar en sus propios conjuntos.

Muchos de los entrevistados coinciden en que la década de los ochentas se convirtió en la época dorada del grupo. Es a principios de esta década que el Grupo de arte 14 de setiembre participa por primera vez en la festividad de la Virgen de la Candelaria, siendo uno de los primeros grupos de sikuri de varios bombos en participar. También llegan a participar como invitados en festividades como el Ínti Raymi, en Cusco. Es también en esta época, más concretamente en 1984, que el grupo graba por primera vez un disco, en aquel entonces, en formato LP, a raíz de una serie de contactos hechos en Cusco, donde uno de los miembros conocía un estudio de grabación.²⁸ Sin embargo uno de los hechos que más definirían a la larga al grupo y el papel que este jugaría en el desarrollo de la música sikuri en Moho se da también en estos años, cuando muchos de los miembros fundadores empiezan a salir de

²⁷ Esta información ha sido contrastada tanto con los músicos de 14 de setiembre de Moho como con músicos moheños de otras instituciones, como Francisco Huanca, músico del Centro Musical Moho y José Manuel Velásquez, director administrativo de la ESFA de Moho. (F. Huanca, comunicación personal, 11 de Abril del 2016 y J.M. Velásquez, comunicación personal, 7 de Abril de 2016)

²⁸ Relatos de Felipe Quispe y Abel Apazza Conodori (F. Quispe, comunicación personal, 29 de marzo de 2016 y A. Apazza, comunicación personal, 3 de abril de 2016)

Moho, por motivos de trabajo y estudio, y empiezan a fundar filiales o "Bases" del grupo en otras ciudades. Así, en 1987 Se funda 14 de setiembre base Puno, en la ciudad del mismo nombre,²⁹ por iniciativa del músico Abel Apaza y otros 3 miembros del Grupo de Arte 14 de setiembre original. Poco antes, con Julio Cesar Wallpa, Musico fundador del grupo original, se había fundado ya 14 de Setiembre base Juliaca, y sería cuestión de tiempo para que se funden en los años venideros las bases de Arequipa, Lima y Cusco (esta última dejó de existir alrededor de la década de los noventa, debido a que sus miembros dejaron de vivir en esta ciudad).³⁰ Cada una de estas bases funcionaba independientemente del grupo original, ahora denominado "Base Matriz" con su propia agenda y sus propias libertades económicas y organizacionales, juntándose solamente para eventos de mayor envergadura, como la festividad de la Candelaria. La creación de las bases sin embargo significó un cambio en el rol del grupo, debido a que ahora mucho más que antes, el mismo se había convertido en el representante del sikuri Moheño en otras ciudades, incluso tan lejanas geográficamente como Lima, en donde la respectiva base comenzó a tener una fuerte participación en los eventos de la comunidad de sikuris que se daban en esta ciudad. Sin embargo, ahora las bases tenían más libertad para escoger su propio repertorio, teniendo que recurrir a otro tipo de temas, a veces ya no sólo propios del grupo. Un ejemplo de esto lo cuenta quien al término de este estudio ejercía como presidente del grupo a nivel nacional, fundador de la base matriz, y actual miembro de la base Juliaca, el músico Felipe Quispe, quien comenta cómo, al tocar con las bases en otras ciudades en distintos eventos, el público, muchas veces moheños de nacimiento, empiezan a pedir temas que no necesariamente son del Grupo de arte 14 de Setiembre, como por ejemplo, temas del Centro Musical Moho, estructurados en otro formato, temas pandilleros de carnaval, que originalmente se tocan con otros instrumentos³¹ o temas antiguos, tocados por los Jacha sikuris en las fiestas de Mayo desde antes que exista el grupo, con lo cual ellos, en este rol de representantes, debían aprender a tocarlos. *"El público nos solicita, generalmente cuando estamos en Puno en Juliaca y los residentes Moheños se reúnen, digamos en un compromiso, y piden ¿no? Queremos un tema del antaño moheño, entonces tenemos que tocar los temas llámese de Laqasani, Lloquesani"* (F.Quispe, comunicación personal, 29 de marzo de 2016)

Todo esto generó también nuevos inconvenientes con relación a cómo mantener la cohesión institucional del grupo, ya que, si bien todas las bases usaban el nombre, y de alguna

²⁹ A. Apaza, comunicación personal, 3 de abril de 2016

³⁰ F.Quispe, comunicación personal, 29 de marzo de 2016

³¹ Los temas del carnaval de Moho, según lo recogido de los relatos de los músicos moheños, se tocan con un instrumento llamado "Pinquillo" un tipo de flauta de caña con cinco huecos para la digitación de las notas, el pinquillo al igual que el Quena Quena, se toca en formato de tropa, y con cajitas como percusión, excepto que, a diferencia del Sikuri, no está dividido de forma bipolar

forma representaban a la base central, al desempeñarse en espacios y contextos diferentes, se desarrollaban también de manera distinta musicalmente. También surgió una preocupación mayor desde los miembros fundadores por mantener el estilo original del grupo, si bien en la mayoría de casos los fundadores de las bases habían sido parte del grupo original, no siempre coincidían con los miembros de la base matriz. También en el aspecto organizacional se generaron cambios, uno de los más importantes para la forma como funcionaba el grupo, fue la inclusión en las bases de tocadores provenientes de las ciudades respectivas donde éstas funcionaban, sin que estos tengan necesariamente alguna raíz Moheña. Esto era absolutamente necesario para poder hacer que el grupo sobreviva, en tanto que no había tocadores nuevos de Moho que continuarán nutriendo las filas del grupo en las ciudades, sin embargo, esto no fue muy bien visto por muchos de los tocadores más antiguos, que sentían que las nuevas generaciones no eran capaces de interpretar las canciones de la forma correcta o con el estilo correcto, por no tener las conexiones de sangre con el pueblo. A esto le sumamos también una serie de desacuerdos en cuanto al manejo interno económico de cada base con relación a la base matriz, y viceversa, generando que empiecen a haber disputas entre los dirigentes de algunas de las bases.

6.3. Etapa 3: La consolidación del “Estilo Moheño”, la expansión de 14 de setiembre y la creación de nuevos grupos. 2000 - Actualidad

La tercera etapa de este proceso comienza a darse a principios de la década del 2000, cuando la práctica del sikuri se encuentra ya fuertemente arraigada en ciudades como Lima, y cuando el mismo Grupo de arte 14 de setiembre tiene presencia en varias ciudades alrededor del Perú. Es en este momento en que la influencia de los procesos relacionados con el sikuri externos a Moho, una vez más comienzan tener impacto en el escenario musical local, sumado a la influencia que había ejercido ya la presencia de 14 de setiembre, y a su reciente pérdida de protagonismo en el pueblo.

Uno de los principales aspectos que fue destacado en las entrevistas a los músicos y otros personajes ligados a la música moheña, tanto dentro como fuera del grupo de Arte 14 de setiembre, es que actualmente el grupo se encontraba en una suerte de periodo de crisis. Como se ha mencionado antes, la creación de las bases y la necesidad de mantener al grupo articulado, sobre todo en cuanto a aspectos como el estilo musical, y el manejo económico, generó una serie de inconvenientes a lo largo de los años, creando también roces entre las distintas bases y la base matriz o base Moho, la cual se presentó siempre como la base sobre la cual debía articularse todo el grupo. Sin embargo, a principios de la década pasada, una serie de descoordinaciones en cuanto al tema económico, colocan en duda el prestigio de la base matriz, sumándole a esto, la descalificación del grupo del concurso clasificatorio a la

fiesta de la Candelaria, por falta de miembros. Esto sería visto como el inicio de un periodo de crisis, principalmente para la base matriz, que poco a poco empezaría a perder prestigio entre sus miembros más jóvenes. Como consecuencia de todo esto crecieron los desacuerdos entre las bases externas y la base de Moho, los primeros señalando que la base central no se encontraba en capacidad de llevar al grupo de manera correcta, por lo que las bases empiezan a tomar medidas al respecto, generando aún más roces con la base original.

Finalmente, en el año 2012, en una reunión convocada luego de la festividad de la Candelaria, con representantes de las 5 bases vigentes, se decide crear un comité regional, presidido por representantes de las bases de Puno, Juliaca y Moho, a través del cual se coordinen las actividades concernientes al grupo en todas sus bases, así como al manejo del dinero y otros aspectos relacionados a estas actividades. Un año más tarde se ratificaría a este comité como comité nacional, incluyendo también a las bases de Lima y Arequipa, lo que de alguna forma estabiliza finalmente la situación del grupo a nivel nacional.³²

Todos estos procesos han generado que, a la larga, el Grupo de Arte 14 de setiembre se afiance, a pesar de los problemas, como una institución que funciona proyectándose principalmente hacia afuera de Moho, sin embargo, la situación del grupo dentro del pueblo es muy diferente. Para mediados de la década del 2000, un grupo de músicos de la base matriz se divide creando "Muju Marka" un nuevo conjunto formado por ex tocadores de 14 de setiembre³³, debido a desacuerdos con la directiva. En los últimos años 14 de setiembre base Moho, ha dejado de tener actividad, exceptuando eventualmente las convocatorias realizadas para la festividad de la Candelaria en Puno, cuando se coloca al frente de las demás bases. Sin embargo, dentro de Moho la mayoría de tocadores han dejado de participar en el grupo, mientras que otros tantos, han migrado a las ciudades, dejando de tocar o acoplándose a algunas de las bases que ahí funcionan.

Uno de los aspectos más interesantes de este periodo, para efectos de esta investigación, viene del hecho que, a diferencia de los otros periodos identificados, la información recogida no viene solo de los relatos contados por los entrevistados, si no de la propia experiencia que se ha podido recoger en el desarrollo del trabajo de campo, tanto conversando con las personas en el pueblo de Moho, como con lo observado durante la fiesta de 3 de mayo. En este sentido, uno de los aspectos que más llamó la atención es el hecho que 14 de setiembre actualmente no tiene presencia en el pueblo de Moho. Al preguntar a distintas personas, profesores, autoridades municipales, e incluso músicos, la respuesta en

³² F. Quispe, comunicación personal, 29 de Marzo de 2016

³³ Este mismo grupo se subdividirá pocos años después para crear "la asociación cultural amigos por siempre" con quienes también se logró tener contacto durante el concurso de Quena Quenas celebrado en pascuas

general solía ser la misma, que 14 de setiembre prácticamente había dejado de tocar en el pueblo, y que los guías y miembros de la base matriz ya no se reunían regularmente e incluso tocaban en otros grupos. Esto lo pude constatar directamente al ver que 14 de setiembre no participó en la fiesta de 3 de Mayo de ese año, fiesta que normalmente reúne a todos los conjuntos de sikuris, y que, según lo recogido en las entrevistas, fue por mucho tiempo el principal escenario de presentación del grupo. Curioso fue más bien, que el alferado de la cruz del pueblo (la principal de las muchas cruces que salen a procesión en esta fiesta) había contratado a Qantati Ururi de Conima para acompañar la procesión, cosa que resalta bastante considerando la historia antes descrita entre Sikuris Conimeños y Moheños, especialmente entre Qantati Ururi y 14 de Setiembre.

Dos días antes de la fiesta de las cruces sin embargo, se celebró en Moho la fiesta de la Virgen de Chapi (proveniente de Arequipa) en la cual, el alferado encargado de organizar la fiesta de ese año, el señor Horacio Machicao, era uno de los miembros fundadores de 14 de setiembre, por lo que decidió que traería a su grupo para tocar en la fiesta. Sin embargo, lo curioso de esto es que, a pesar de que él alferado era un miembro de la base Moho, optó por asegurar un grupo sólido, y decidió llamar a las bases de Puno y Juliaca para participar en la fiesta, evidenciando así que el grupo original en Moho estaba casi completamente desactivado.

Por otro lado, una de las cosas más resaltantes encontradas en este último periodo, es la creación de nuevos grupos formados desde el Pueblo, muchos de ellos, como ya se ha mencionado, fundados como divisiones del 14 de setiembre original. Hay un grupo aquí que sin embargo llama especialmente la atención, el grupo llamado "Proyecto Cultural Wiñay Panqara Marka" o como la mayoría de gente en el pueblo los conoce, simplemente "Panqara Marka", fundado en el año 2012, por un grupo de jóvenes alrededor de los 25 años, que, al igual que ocurrió en su momento con los fundadores de 14 de Setiembre, sintieron la necesidad de tener un grupo el cual los represente como moheños, y al no sentirse tomados en cuenta por los grupos de músicos mayores, decidieron crear su propio grupo.³⁴ Es curioso en este sentido el cómo se repiten las mismas características que, en un primer momento, impulsan la creación de 14 de Setiembre, sumándole además a esto, que dada la falta de presencia del grupo en la actualidad, se crea nuevamente en los jóvenes la misma inquietud por sentirse musicalmente representados. Esto se evidencia aún más en las entrevistas realizadas a los miembros de Panqara Marka, quienes resaltan en repetidas ocasiones la aspiración del grupo a participar en eventos como la virgen de la Candelaria, representando

³⁴ Relatos de Cesar Pomari y Hilton Condori (C. Pomari, Comunicación personal, 13 de abril de 2016 y H. Condori, comunicación personal, 11 de abril de 2016)

a Moho, ya que no perciben que los grupos antiguos como 14 de Setiembre cumplan ya esta función: *"Las autoridades financian para los conjuntos que están en la federación, pero vemos que ellos realmente no representan a Moho, por qué será, porque verdaderamente no quieren a Moho, si verdaderamente uno quiere a Moho, tocara por su pueblo"* (H. Condori, comunicación personal, 11 de Abril de 2016)

De la misma forma los jóvenes critican la manera como se han llevado los grupos antiguos, sobre todo en cuanto al manejo de temas económicos, lo cual a hecho que incluso los grupos creados independientemente como Panqara Marka, atraigan a antiguos tocadores de 14 de setiembre, y otros grupos más viejos que puedan haber ido apareciendo luego de este.

Otro aspecto a resaltar viene sucediendo en cuanto al tema del estilo. Como venimos diciendo 14 de Setiembre pasó buena parte de sus primeros años creando y perfeccionando un estilo propio, que lo caracterizará como grupo, y luego expandiéndolo en las comunidades y parcialidades de los alrededores para consolidarlo como el nuevo estilo Moheño.³⁵ Actualmente, con la pérdida de presencia del grupo, los nuevos grupos como Panqara Marka, no han visto la necesidad de retomar este estilo como parte de su identidad, asumiendo el reto de consolidarse con un estilo propio, tal como 14 de setiembre lo hizo en su momento. *"La mira es tener todo propio, estilo propio, temas propios"* (H. Condori, comunicación personal, 11 de abril de 2016)

Lo mencionado se puede ver en la anterior cita a Hilton Condori, presidente de Panqara Marka, en cuanto se le pregunta acerca del estilo que ellos practican, mientras que por otro lado César Pomari, también directivo del grupo, habla de cómo a través de las grabaciones recogidas de otros grupos y la Internet, intentan copiar y aprender temas nuevos y formas nuevas de tocar, para poco a poco irlos adaptando hasta construir un estilo propio.

Por otro lado, surge aquí un nuevo fenómeno de suma importancia, en tanto que, por lo observado durante la fiesta del 3 de mayo, los grupos provenientes de las comunidades, parecen de hecho haber asimilado como propio el estilo de 14 de setiembre. Resalto aquí las palabras de uno de los guías del conjunto "Sentimiento Aymara" proveniente de la parcialidad de Laqani Chipiani, quien mencionó: *"Solo hay un estilo Moheño, que es el que tocamos en todo Moho, en el pueblo y en las parcialidades"*, (M. A. Ramirez, comunicación personal, 2 de mayo del 2016). El entrevistado curiosamente describe a continuación un estilo con las

³⁵ Relatos de Julio Cesar Wallpa, Horacio Machicao, Felipe Quispe, Y Winston Apazza Cañasaca (J.C Wallpa, comunicación personal, 24 de marzo de 2016, H. Machicao, comunicación personal, 28 de marzo de 2016, F. Quispe, comunicación personal, 29 de Marzo de 2016 y W. Apazza Cañasaca, comunicación personal, 28 de Abril de 2016)

mismas características que el que antes se me había descrito como el estilo de 14 de setiembre, esto en contraste con los relatos de los músicos más antiguos quienes afirmaron que, anteriormente, cada grupo tenía un estilo particular. Sin embargo, si se puede percibir en algunos de los grupos de las parcialidades, ciertos detalles en la manera de tocar, que responden más bien a estilos provenientes de las ciudades, los cuales se describirán con mayor detalle en el capítulo siguiente. De la misma forma también se pudo contrastar que durante la fiesta, muchos de los grupos que acompañaban a las cruces de las comunidades no provenían necesariamente de esta misma, si no que a veces provenían del pueblo, o incluso de ciudades grandes como Juliaca (anexo 21), en tanto que él alferado de cada cruz es quien decide a qué grupo contratar y no siempre se sienten obligados a contratar al grupo de su respectiva parcialidad. Por otro lado, algunos de los grupos que no habían sido contratados necesariamente por su alferado, llegaban a tocar por motivos de devoción religiosa sin participar necesariamente en las procesiones. La única excepción contrastante con los demás grupos, fue el grupo proveniente de la parcialidad de Lloquesani, quienes habían llegado representando a la cruz de su respectiva parcialidad contratados por su alferado, pero que no recibían un pago en dinero por su presencia, en tanto que mantenían la costumbre de tocar por motivos religiosos y de representación de su localidad. Curiosamente este grupo era el único que aún tocaba el Jacha sikuri, estilo característico de su localidad, y que no había asimilado (al menos notoriamente) el estilo de 14 de setiembre ni el de otros grupos externos, reafirmando esto además durante la respectiva entrevista a los miembros del conjunto, y en el mismo nombre que utilizan para presentarse como conjunto "Los Jacha Sikuris de Lloquesani"

A continuación, presentamos un cuadro en el cual podemos ver, por décadas, los eventos ocurridos en cada uno de estos tres periodos, de tal manera que nos podemos ubicar mejor en el tiempo de cada uno de estos. En paralelo, se resaltan también algunos eventos ocurridos en Lima, que nos sirven como punto de comparación.

Tabla 1*Línea de tiempo del desarrollo del sikuri en la región – Etapa 1*

Décadas	A nivel Moho	A nivel Puno	Lima
Etapa 1			
Decada de 1940	1941: Fundación de Lira Moho		
Decada de 1950	Época de mayor actividad de Lira Moho		
Decada de 1960	Desaparición de Lira Moho		
Decada de 1970	1978: Fundación del Grupo de Arte 14 de Setiembre 1979: Primera Participación del GA 14 de Setiembre en la Cruz de Huancané	Difusión del Sikuri en las Universidades Aparición de AJP en puno y partipacion de los primeros grupos de Sikuri en la festividad de la Candelaria	1970: Fundación de AJP. Difusión del Sikuri en las Universidades Fundación de las Bases de Qantati Ururi en Lima.

Fuente: Elaboración propia

Tabla 2*Línea de tiempo del desarrollo del sikuri en la región – Etapa 2*

Décadas	A nivel Moho	A nivel Puno	Lima
Etapa2			
Decada de 1980	<p>1984: Grabación del primer LP del GA 14 de Setiembre</p> <p>1985: Fundación de la Base Juliaca del GA 14 de Setiembre</p> <p>1987: Fundación de la base Puno del GA14 de Setiembre</p> <p>Periodo de consolidación del estilo musical de 14 de Setiembre en Moho</p>	<p>1980: Primera Participación del GA 14 de Setiembre en la fiesta de la Candelaria</p>	<p>1980: Fundación del Conjunto de Zampoñas San Marcos</p> <p>Periodo de Separación de los Conjuntos Regionales y metropolitanos producto de la apropiación de la practica del Sikuri por parte de algunos grupos radicales en las universidades, en el contexto de la violencia</p>
Decada de 1990	<p>Periodo de Consolidación del Grupo</p>		<p>Periodo de reunificación de los grupos de Sikuris en Lima y de la creación de una comunidad Sikuri Sólida</p> <p>Fundación de la Base Lima del GA 14 de Setiembre</p>

Fuente: Elaboración propia

Tabla 3*Línea de tiempo del desarrollo del sikuri en la región – Etapa 3*

Décadas	A nivel Moho	A nivel Puno	Lima
Etapa 3			
Decada del 2000	Principios de la década: Discrepancias entre los miembros de 14 de Setiembre por falta de organización con miras a la Candelaria. 2007: Creación de Muju Marka, Como una rama divergente de 14 de Setiembre		Creación de multiples grupos de Sikuris metropolitanos
Decada del 2010	2012: Fundación de Muju Marka 2014: 14 de Setiembre vuelve a ser descalificado del clasificador a la festividad de la candelaria por presentarse con pocos miembros.	2013: Creación del Comité regional, futuro comité Nacional de 14 de Setiembre de Moho 2014: Ratificación del Comité Regional como Comité Nacional	

Fuente: Elaboración propia

6.4. Los procesos generacionales ligados a la música:

Los procesos por los que ha pasado la interpretación del sikuri en Moho han estado entonces ligados tanto a las circunstancias de los actores específicos dentro del pueblo y en las comunidades, como a la progresiva expansión de esta práctica dentro la región y en otras ciudades. Vemos así que, por ejemplo, la creación de un grupo de sikuris dentro del pueblo no se da si no hasta un momento de la historia en el cual el sikuri empieza a salir del campo y practicarse en las zonas más urbanizadas, tanto en Puno como en ciudades más lejanas, incluida la misma Lima. Esto además genera, que la música sikuri se empiece a practicar en contextos distintos, como en la fiesta de la Candelaria, así como en los diversos encuentros y concursos que se empezarían a dar en Lima y otras ciudades en años posteriores, además de las fiestas de Mayo, que es cuando tradicionalmente salían a tocar los grupos del campo.³⁶ En este contexto es comprensible que las generaciones más jóvenes de un pueblo, donde originalmente el sikuri era considerado una expresión únicamente campesina (e incluso, como

³⁶ Turino (1985) Menciona que los Sikuris también podían ser tocados en algunas festividades ocasionales en lo que él llama “Festividades Móviles” como matrimonios, pero que sin embargo se encontraban dentro de un espacio ritual determinado distinto a los mencionados aquí.

relatan algunos entrevistados, minimizada por esto) de pronto sientan la curiosidad para comenzar a tocar y crear su propio grupo. Lo curioso del caso de Moho, es que se encuentra dentro de una zona en la cual, la práctica del sikuri venía desarrollándose ya por un buen tiempo en los alrededores, pero sobre todo en el vecino pueblo de Conima, donde algunos grupos habían construido alrededor de sí, un cierto prestigio en la región e incluso fuera de esta por la música que practicaban.

Esta situación se enmarca también en un contexto social y político particular en la región, en tanto que se trata de un momento inmediatamente posterior a la reforma agraria. En este sentido, Jose Luis Renique explica en *“La Batalla por Puno: Violencia y Democracia en la Sierra Sur”* (1991) que, debido al fuerte control de las haciendas sobre las tierras de cultivo y pastoreo, no existieron tomas de tierra masivas previas a la reforma agraria estatal como ocurrió en otras regiones cercanas. Esto generó que el declive de poder de los hacendados que inevitablemente se dio hacia la década de los 60's, no fuera llenado por cooperativas u organizaciones campesinas, si no por la aparición de una élite de terratenientes comerciantes, quienes formaron parte en la expansión de emporios comerciales locales, como fue el crecimiento de la ciudad de Juliaca. En este sentido, se vuelve comprensible que las expresiones y elementos culturales relacionados a lo rural, hayan tenido una expansión precisamente en la década de 1970, momento inmediatamente posterior a la reforma, en el cual, si bien se mantenía la clara división social entre el espacio urbano y el rural, existía un mayor empoderamiento de organizaciones campesinas. Esto, sumado a la mayor movilidad de personas y recursos hacia las ciudades, que el comercio había generado en los últimos años, podría explicar en buena medida la expansión y aceptación del sikuri, una expresión antes relegada al espacio rural, a ámbitos más urbanos tanto dentro como fuera de la provincia de Moho.

En este contexto, se crea el Grupo de arte 14 de setiembre, que asuma un rol protagónico dentro de Moho, sobre todo por su posición como "El grupo del pueblo", lo cual hace que empiece a construir su identidad en oposición a los grupos conimeños. En este sentido 14 de setiembre crea un estilo y un repertorio basado principalmente en las características y los temas tocados por grupos moheños, tanto los grupos de sikuris del campo, como grupos del pueblo en formato de estudiantina, expresión tradicionalmente ligada a espacios urbanos mestizos. Esto se ve directamente relacionado con la idea presentada por Turino (1985) cuando nos habla de los distintos referentes simbólicos utilizados por los distintos grupos humanos, en este caso denominados “unidades de identidad” para generar un sentido de cohesión simbólica y diferenciación de otros grupos. En este caso la música pasaría a ser una de estas características o elementos simbólicos, pero mucho más específicamente, lo serían los elementos antes mencionados dentro de la música, como el

repertorio, o las formas de tocar el instrumento que se podían encontrar en Moho antes de la fundación de 14 de setiembre. Es de esta forma que el grupo acaba consolidándose simbólicamente como el representante musical de Moho, en un nuevo escenario en el que la música sikuri llegaba ahora a nuevos espacios, tanto dentro como fuera de la localidad.

Este rol de representante, sería asumido por 14 de setiembre, y se reflejaría, por ejemplo, en el hecho de que los músicos del grupo vayan a las comunidades a enseñar el nuevo estilo, lo cual a la larga funcionó como una manera de reafirmar su presencia en la zona, consolidando una nueva identidad musical Moheña. Esto se evidencia en el hecho que estos grupos terminarían asimilando y adoptando este nuevo estilo como parte de lo que los identifica y diferencia musicalmente con otras localidades de la región, tal como se pudo observar durante la fiesta de 3 de mayo. Otro aspecto importante es la forma como el grupo comienza a salir de la región y, efectivamente pasar a ser un referente de Moho en el contexto de ciudades ajenas, a través de la práctica musical. En este sentido hacemos una comparación con el trabajo de Violet Cavicchi "*Los Huaynos me recuerdan a mi tierra: La música radial de Cusco y la formación de identidades migrantes*" (2011) en el que la autora hace referencias si bien desde un contexto de medios radiales, a cómo la música se convierte para los migrantes en un referente de identidad, permitiéndoles reafirmarse como una unidad en un contexto nuevo y en la mayoría de los casos hostil. Recordemos también que es en este mismo escenario que el sikuri llega a reafirmar su presencia en ciudades como Lima, rescatando aquí lo señalado por autores como Turino, Timaná y Sanchez. (1992, 1985, 1993 y 2013) En este sentido, y volviendo al caso específico de Moho, es natural que 14 de setiembre haya construido buena parte de su historia consolidándose como el representante Moheño hacia afuera de la región.

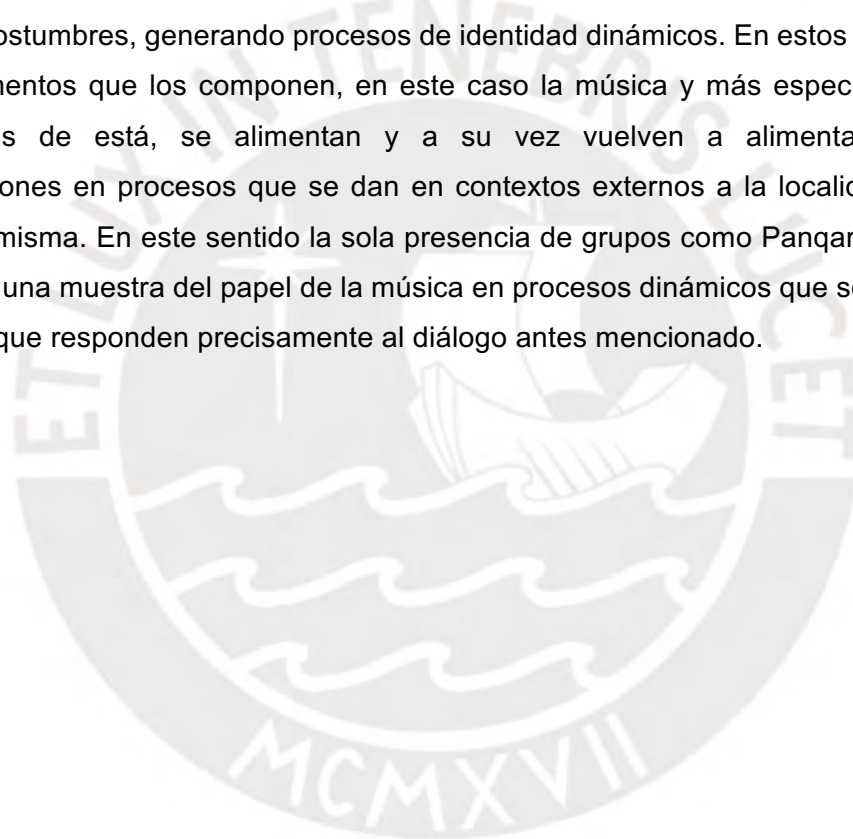
Lo curioso aquí es entonces que, si bien este proceso de consolidación se dio a nivel de Puno y en ciudades como Lima, Arequipa, y por un momento también en Cusco, dentro de la misma localidad de Moho, la presencia del grupo como institución ha ido desapareciendo, dando paso a la creación de grupos nuevos como Panqara Marka. Estos grupos se crean en un escenario muy similar a aquel en el que se creó 14 de setiembre, pero al mismo tiempo responden a un contexto nuevo, en el que el sikuri se encuentra mucho más presente dentro y fuera de la región, con lo que, a diferencia del momento anterior, ellos buscan llenar un vacío, que sienten ha sido dejado por el grupo antes mencionado en los últimos años.

Para ejemplificar esta última afirmación me permito comentar aquí una anécdota que tuve la oportunidad de vivir en persona durante mi investigación el día primero de mayo, un par de días antes de la fiesta de las cruces, en el contexto de la festividad de la Virgen de Chapi. En ese momento yo había tenido la oportunidad de participar como tocador en el Grupo

de arte 14 de setiembre Base Puno, que había llegado hasta Moho para participar de la celebración. Aproximadamente a las 8 pm, cuando la fiesta ya había culminado, y los miembros de 14 de setiembre regresaban ya a la ciudad de Puno, mientras yo daba una última vuelta por la plaza de armas de Moho, logro escuchar a un conjunto de sikuris que se encontraba tocando en el centro de la plaza. Al acercarme a ver de qué se trataba me percaté que era efectivamente el conjunto Panqara Marka, que se encontraba ahí celebrando el aniversario de su fecha de fundación. Lo primero que noto es que hay un grupo de músicos que se encuentran parados hablando con unas cervezas en la mano mientras me miran, en ese momento me percaté que cargaba aún conmigo la chuspa³⁷ con el logo de 14 de setiembre, con lo que atiné a querer voltearla para evitar cualquier tipo de tensión. En ese momento se me acerca uno de los músicos de ese grupo y me pregunta si yo tocaba sikuri, y en qué grupo lo hacía, le comenté que sí, que estoy en Moho haciendo una investigación sobre el sikuri, por lo que había tocado con 14 de setiembre, con lo que muy amablemente él músico me invita a unirme a su grupo. Mi sorpresa en ese momento fue que el hecho de presentarme como tocador de 14 de setiembre, no me perjudicó en cuanto a mis posibilidades de acercarme, si no que de hecho se convirtió en la razón por la que me invitaron a unirme, en tanto que empezaron a hablarme del grupo, y de lo diferente que este era de 14 de setiembre en cuanto al hecho que era presidido por gente joven. Luego de unos minutos tras haber conversado con ellos, me encontré con algunos de los directivos del grupo, a quienes había podido entrevistar en los días previos, y me invitaron a participar con ellos de la celebración en la casa de uno de los miembros del grupo. Es entonces que tengo la oportunidad de conversar con varios de los miembros y percibir sus inquietudes en cuanto a su institución. Lo más saltante de estas conversaciones es que muchos de ellos hablaban mucho de su necesidad de salir de Moho como grupo, expandirse y participar de eventos grandes, pero sobre todo haciendo énfasis en que ya no hay un grupo que "represente" verdaderamente al sikuri Moheño en la región, con lo cual ellos se sienten llamados a tomar ese lugar. Quizás las dos conversaciones más reveladoras que tuve en ese momento se dieron con un ex miembro de 14 de setiembre, que de inmediato, al enterarse que yo tocaba con ellos, comenzó a hablarme de los diversos problemas que tenía la directiva y de todos los factores que lo habían llevado a él a dejar el grupo. La otra conversación interesante se dio cuando uno de los miembros me pidió explícitamente "dejar de tocar con 14" y fundar a mi regreso a Lima "la base Lima de Panqara Marka" emulando así la lógica de expansión que tuvo 14 de setiembre en su momento. Lo curioso de esta anécdota es que nos muestra que hay una inquietud en los jóvenes de esta generación en tener un grupo de sikuris que los

³⁷ Bolso de Tela que se usa normalmente por las personas en la zona, y que los conjuntos de sikuris suelen personalizar para que cada músico lleve ahí sus instrumentos

represente musicalmente, como jóvenes y como Moheños, lo que nos revela la importancia del papel que adquirió 14 de setiembre para la identidad musical de los moheña, en tanto que su actual ausencia llama a las generaciones más jóvenes a querer ocupar ese lugar. Vemos así que los procesos en la historia del sikuri en Moho han pasado por un ciclo generacional, que en este momento se encuentra renovándose en un contexto nuevo. En este sentido, el futuro de grupos como Panqara Marka dependerá tanto de cómo el grupo mismo se posicione musicalmente dentro de su propio contexto, como de los procesos externos por los que pase la interpretación de la música sikuri en el mismo. Esto empata directamente con lo presentado por Appadurai, (2001) cuando explica que la construcción de lo local no se da solo en un espacio o contexto simbólico determinado si no en diálogo constante con contextos adyacentes, que a su vez se encuentran en diálogo entre sí, a través del flujo de información, personas y costumbres, generando procesos de identidad dinámicos. En estos procesos a su vez, los elementos que los componen, en este caso la música y más específicamente las características de está, se alimentan y a su vez vuelven a alimentar cambios y reinterpretaciones en procesos que se dan en contextos externos a la localidad, así como dentro de la misma. En este sentido la sola presencia de grupos como Panqara Marka en la región, es ya una muestra del papel de la música en procesos dinámicos que se dan a través del tiempo y que responden precisamente al diálogo antes mencionado.



7. Características de los estilos de sikuri practicados en la región³⁸

Quizás lo que más salta a la vista luego de repasar la evolución de los procesos dados alrededor de la música sikuri en Moho, es la importancia de los diferentes estilos musicales desarrollados por los grupos, y cómo estos actúan como elemento diferenciador no sólo entre grupos de sikuris, si no eventualmente, entre los pueblos y localidades que llegan a asimilar el estilo de la región dentro de los que los identifican como parte de la misma.

Ahora bien, como se menciona más arriba, la definición de estilo musical presentada por Francisco Cruces (2002), quien lo entiende como un sistema musical caracterizado por una combinación de elementos, con sus propias reglas particulares de producción, nos permite entender el estilo musical como algo que se rige bajo las reglas específicas de determinada expresión o práctica musical, según las formas como esta particularmente se crea, ejecuta y reproduce. Esto se hace especialmente útil cuando hablamos de una expresión como el sikuri, que se ha desarrollado históricamente fuera de los parámetros musicales formales, y que posee características muy particulares en su ejecución y forma, como la idea de colectividad presente en la misma, el concepto de diálogo y las características de los instrumentos utilizados. Con respecto al último punto hay que resaltar que, al no tener el instrumento una gama de sonidos demasiado amplia, el estilo posee sus principales elementos de diferenciación en características empíricas de la ejecución, como la forma de soplar, o la fuerza con la que se toca el bombo.

Para el caso específico de la música sikuri, Carlos Sánchez (2013) presenta en su libro previamente citado, (Sánchez-Carlos, 2013, p 147) un cuadro donde expone una clasificación de los estilos de sikuri como el último nivel de especificidad de tres niveles. El primero de estos es el de las “modalidades” que identifica dos grandes subdivisiones en la música tocada con zampoña de manera colectiva y a modo de diálogo. Estas serían el primer lugar el sikuri, y en segundo lugar el siku-moreno o zampoñada (diferenciación que ya se ha hecho aquí previamente). En segundo lugar plantea el nivel de las “variantes” que vendrían a ser tipos específicos de sikuri o siku-moreno que se tocan en contextos y localidades distintos. Para el sikuri el autor identifica hasta 7 subdivisiones entre las que se encuentran los ayarachis, los chiriguanos de Huanané, los “isla sikus”, los imiilanis, las lakitas, los satiris, y por supuesto el llamado “sikuri mayor” que proviene principalmente de la zona norte del lago Titicaca, sobre todo de la región aquí presentada. Finalmente, los “estilos” vendrían a ser subdivisiones dentro de cada una de estas Variantes, así para el caso del sikuri mayor aquí estudiado, los

³⁸ Algunos de los aportes presentados en este capítulo fueron publicados en una versión preliminar en el artículo “Música, Cambio e identidad contrastada. La música Sikuri, la creación y diferenciación de estilos musicales” como parte de la publicación “Música y Sonidos en el Mundo andino: Flautas de pan, Zampoñas, antaras, sikus y Ayarachis” (Chávez, 2018)

estilos de Moho, Huancané y Conima, vendrían a ser subdivisiones del sikuri mayor, con características particulares dependiendo de la zona en la cual se practique, o de donde provenga el estilo en particular. (Sánchez, 2013)

Bajo esta clasificación entendemos que estamos trabajando entonces con las características de los estilos de sikuri presentes en la zona de la ribera norte del lago Titicaca, donde tenemos principalmente los pueblos de Moho, Huancané y Conima. Ahora bien, es necesario definir previamente cuales serían estas características de diferenciación. Durante el planteamiento de esta investigación se tomó en cuenta tres aspectos a través de los cuales estas se identificarían:

1) **La Distribución de las voces de las zampoñas**, es decir la cantidad de tamaños de zampoñas utilizados dentro de la tropa de Sikuris así como el rol y preponderancia de cada uno de estos.

2) **El tipo de percusión utilizado**, que incluye la cantidad de bombos o tambores utilizados en cada estilo, y la velocidad y distribución en los tiempos que se marcan con estos.

3) **La forma de soplar la zampoña**, que como se había identificado previamente de la experiencia recogida en Lima (y se ha podido confirmar en el campo), varía en cada estilo en cuanto velocidad, y tiempo del soplido.

A estos tres aspectos se le suma uno que se el campo se pudo observar cómo un elemento característico de los distintos estilos, y que además juega un papel importante en la manera como los grupos se diferencian musicalmente entre sí, el cual sería **los repertorios musicales**, que varían dependiendo del grupo, la localidad, y el contexto en el que son tocados.

7.1. Los estilos de Moho y Conima

Es importante resaltar aquí algo que ha sido mencionado en el capítulo anterior respecto del estilo creado por el Grupo de Arte 14 de setiembre y es el hecho que, en buena medida, se crea en oposición al estilo practicado en Conima”, cuyo principal exponente en esos años era el conjunto Qantati Ururi. En este sentido para entender de manera más practica esta diferenciación, pasaremos a analizar a continuación las características de ambos estilos de manera comparada, haciendo énfasis en cada uno de los puntos antes presentados.

7.1.1. Distribución de Voces:

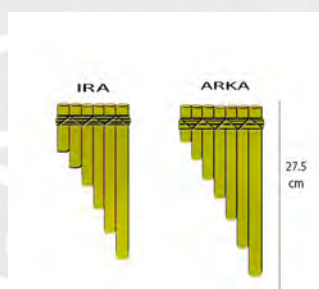
Como se ha mencionado previamente, cuando hablamos de las voces en una tropa de sikuris estamos refiriéndonos específicamente a los distintos tamaños de sikus o zampoñas

que se utilizan dentro de una tropa. Estas voces se suelen tocar de manera simultánea y por lo general siguiendo la misma melodía. Cada una de ellas se encuentra en la misma configuración de *arka* e *ira* que caracteriza a la ejecución de este tipo de música.³⁹ A continuación pasaremos a presentar los distintos tipos de voces utilizados por las tropas de sikuri en la región donde se ha realizado esta investigación.

La Malta: La malta es entendida como la voz principal dentro de un conjunto de sikuris, es usualmente la que más abunda, y su afinación determinará la afinación de los demás tipos de zampoñas dentro de la tropa (punto que se explicará con detalle en los siguientes párrafos). Si bien la afinación puede variar según los requerimientos del conjunto, la mayoría de los conjuntos de sikuri mayor utilizan la llamada escala de 27.5, cifra que marca el tamaño del tubo de mas grande de la pareja de zampoñas *arka* e *ira*, (27.5 cm) es decir el último tubo del *arka*. Con esta medida las maltas suelen estar estructuradas alrededor de la nota Re bemol, que se encuentra en el cuarto tubo del *arka* (Ver ilustración 2)⁴⁰ si bien como se ha ya mencionado, esto puede variar dependiendo de los requerimientos del grupo o del constructor de las zampoñas⁴¹. La malta juega un papel especialmente importante a la hora de determinar las diferencias de estilo, dado que es en esta zampoña que se pueden encontrar algunas características en la forma de soplar, o en los tiempos de cada nota, que varían dependiendo de la zona de donde proviene la música. (Chávez, 2018)

Figura 1

Maltas

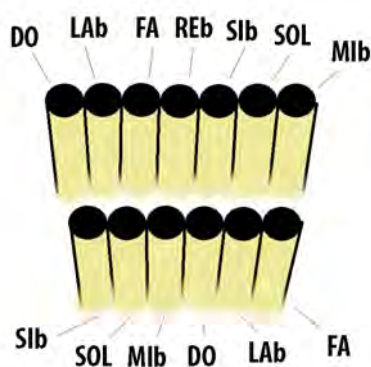


Fuente: Elaboración propia

⁴⁰ Un aspecto curioso de la distribución de notas en una pareja de Sikus es que si bien la distribución de notas pueda estar estructurada alrededor de las notas en el Arka, al momento de tocar se puede observar que es el Ira el que marca el ritmo de las melodías y suele ser el que empieza y termina las frases o estrofas de cada canción. Inclusive varios investigadores colocan al Ira como el que guía la melodía y al *arka* como el que la sigue (Bueno, 2009)

Figura 2

Escala de notas del siku, Arka (arriba) e Ira (abajo)



Fuente: Elaboración propia

El Chili o Suli: El chili o suli suele ser la zampoña más pequeña dentro de una tropa de sikuris, la forma como se toca puede variar dependiendo del estilo o de la variante de música ejecutada, suele estar en la misma afinación de la malta con la diferencia que es una octava más aguda que ésta.

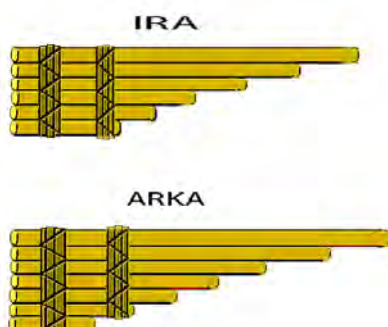
Figura 3

Chili o Suli



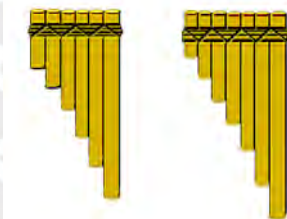
Fuente: Elaboración propia

Las Sanjas: Suelen ser las voces más graves dentro de una tropa de sikuris, y de la misma forma que los sulis, se encuentran afinados en las mismas notas que las maltas, con excepción que en este caso se encuentran una octava más grave que estas. Debido a que se requiere más aire para su ejecución, usualmente esta zampoña es tocada por los músicos más experimentados del conjunto, dado que requiere un mayor control a la hora de distribuir el aire entre soplar y aspirar. (Chávez, 2018) (ver anexo 13)

Figura 4*Sanjas*

Fuente: Elaboración propia

Contra – Sulis: Los contra sulis son zampoñas afinadas una quinta más grave que los sulis, y su tamaño se encuentra entre el de un Suli y una Malta, usualmente el sonido de estas zampoñas, por encontrarse en notas distintas al de los demás, no toca todas las notas que pueden ser incluidas en la melodía por las maltas o las demás voces antes mencionadas.

Figura 5*Contra sulis*

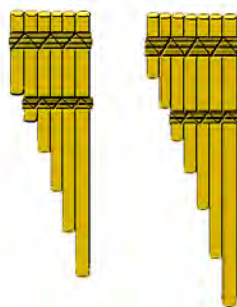
Fuente: Elaboración propia

Contra – Maltas: De la misma forma que los contra – sulis, las contra – maltas se encuentran afinadas una quinta más graves que las maltas, y cumplen una función muy parecida a las antes mencionadas, con la diferencia que su sonido es mucho más grave. Su tamaño se encuentra entre el de una malta y una Sanja. Cabe mencionar aquí que tanto para el caso de la contra-malta, como del contra-suli, se ha podido encontrar algunas diferencias

de denominación, dependiendo de las regiones. En entrevistas más recientes,⁴² se ha podido constatar que en Conima, los contra-sulis son denominados “contra-maltas” mientras que lo que aquí describimos como contra-maltas, son denominados en Conima como “contra-sanjas”, sin embargo, tanto en Moho como en Huancané, la denominación va de acuerdo a la clasificación aquí presentada.

Figura 6

Contra Maltas



Fuente: Elaboración propia

De la misma forma también se encontraron algunas variantes de los tipos de zampoña antes mencionados, que eran comúnmente utilizados en las tropas de sikuris tanto en Conima como en Moho. La diferencia aquí, está en que a veces se prescindía de estas variantes debido a que, entre otras cosas, una mayor variación de voces implicaba la pérdida de protagonismo de otras que, a juicio de los guías o músicos en general, debían estar presentes de manera más marcada en el sonido de la tropa. En este sentido su inclusión solo se da si se cuenta con un número de músicos relativamente grande para suplir este inconveniente, o si el estilo musical o la canción en si, demanda un tipo de voces distinta. A continuación pasamos a describir estas zampoñas

Bajo-Malta: Los bajo maltas o maltas segunda, son maltas a las que se les ha agregado, tanto en el Arka como en el Ira, un tubo más del lado de las notas más graves, y que si bien puede ser tocada como una malta común y corriente, se suele utilizar para tocar una segunda voz o bajo. Para esto los músicos tocan la misma melodía que las maltas y las demás voces, con la diferencia que tocan todas las notas un tubo más grave dentro de la

⁴² N. Quilla Quilla, comunicación personal, 7 de Marzo de 2017

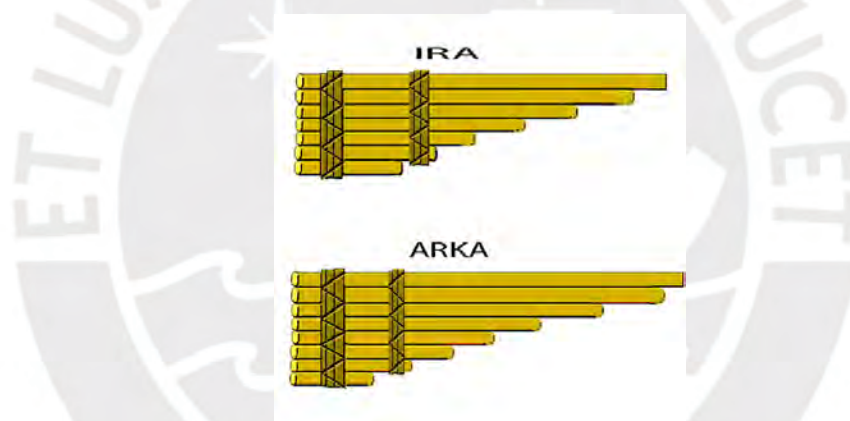
escala, es decir, si para una melodía determinada, el músico debe tocar en el cuarto, quinto y séptimo tubo, en vez de eso tocará la misma melodía en el quinto, sexto y octavo tubo.

Bajo-Suli: Si bien no es muy común de encontrar, el bajo chili o bajo suli lleva la misma lógica que el bajo-malta, es decir, se trata de un suli afinado de la misma forma que los demás encontrados en la tropa, con la diferencia que se les ha agregado, tanto al Arka como al Ira, un tubo más en el lado más grave de la zampoña.

Bajo-Sanja: De la misma forma que el bajo-malta, y el bajo-suli, el bajo sanja es en resumen una sanja a la que se le ha agregado una caña a cada Arka e Ira respectivamente de la misma forma que los tipos de zampoña antes mencionados. Su ejecución es en este sentido, exactamente igual al de estos en tanto que el músico mueve la melodía un tubo hacia el lado más grave del instrumento para lograr el efecto deseado.

Figura 7

Bajo Sanjas



Fuente: Elaboración propia

El uso de estas voces en las tropas de sikuri de Moho y Conima, y en general de los grupos de la zona, ha podido ser observado tanto en los grupos de Conima durante la fiesta de las Pascuas como en los grupos de Moho durante la fiesta de 3 de mayo, así como en los grupos provenientes de Puno y Juliaca e inclusive en los grupos originarios de Lima, que practican la variante de sikuri mencionada. Hay que señalar, sin embargo, que en todos estos ejemplos observados la cantidad de voces utilizadas, así como la distribución exacta de las mismas no es algo que sea completamente fijo, en tanto que dependerá de la cantidad de músicos presentes y de la habilidad o maestría de los mismos. Así, si se cuenta con un grupo muy poco experimentado, será muy difícil exigir a estos músicos que, por ejemplo, toquen con soltura las sanjas o los bajo-sanjas para las cuales es necesario un control de aire mucho más

fino por lo que habrá que limitar el número de estas voces.⁴³ De la misma forma también, (como se menciona más arriba) para ciertas voces es necesario la presencia de un mínimo de tocadores en la tropa que permita utilizar estas voces sin que estas opaquen otras con mayor prioridad o de mayor importancia para la melodía. Así, por ejemplo, si el grupo es muy pequeño, se tenderá a prescindir de las voces “bajo” en pos de darle prioridad a las maltas o a las sanjas, cuyo sonido es clave para que la melodía pueda darse correctamente dado su papel en la estructura de la música. Esto se da en tanto son precisamente las maltas las que hacen de primera voz, mientras que las voces en notas variantes (es decir las “contras” y los “bajos) acaban siendo una suerte de complemento del sonido final que produce la tropa de sikuris.

Es aquí, sin embargo, que podemos observar las principales diferencias en los estilos de Moho y Conima, ya que se bien suele existir un criterio muy similar para la distribución de las voces, se pudo observar durante la investigación que los grupos que practican el denominado “Estilo Moheño” tienden a dar una prioridad mayor a las voces más graves.⁴⁴ Así por ejemplo un grupo de estilo moheño probablemente tienda a colocar una o dos parejas más de sanjas⁴⁵ o incluso una pareja de bajo-sanjas en circunstancias en las que un grupo conimeño no lo haría. De la misma forma, en la experiencia de poder participar en los ensayos de 14 de setiembre base Puno, se pudo observar que al momento de tocar las “contras” se daba prioridad a las contra-maltas, por encima de las contra-sulis, las cuales como se ha explicado párrafos atrás, están una quinta por debajo de los sulis, mientras que las primeras se encuentran una quinta por debajo de las maltas, es decir, son mucho más graves. Curioso es también que, durante esta observación, se pudo ver que las contra-maltas eran dadas a los músicos más experimentados del grupo, incluso por encima de los guías y los tocadores de sanjas, debido a la dificultad que implicaba tocar a la par con otros músicos en una misma tropa un instrumento que se encontraba en una afinación diferente al del resto.

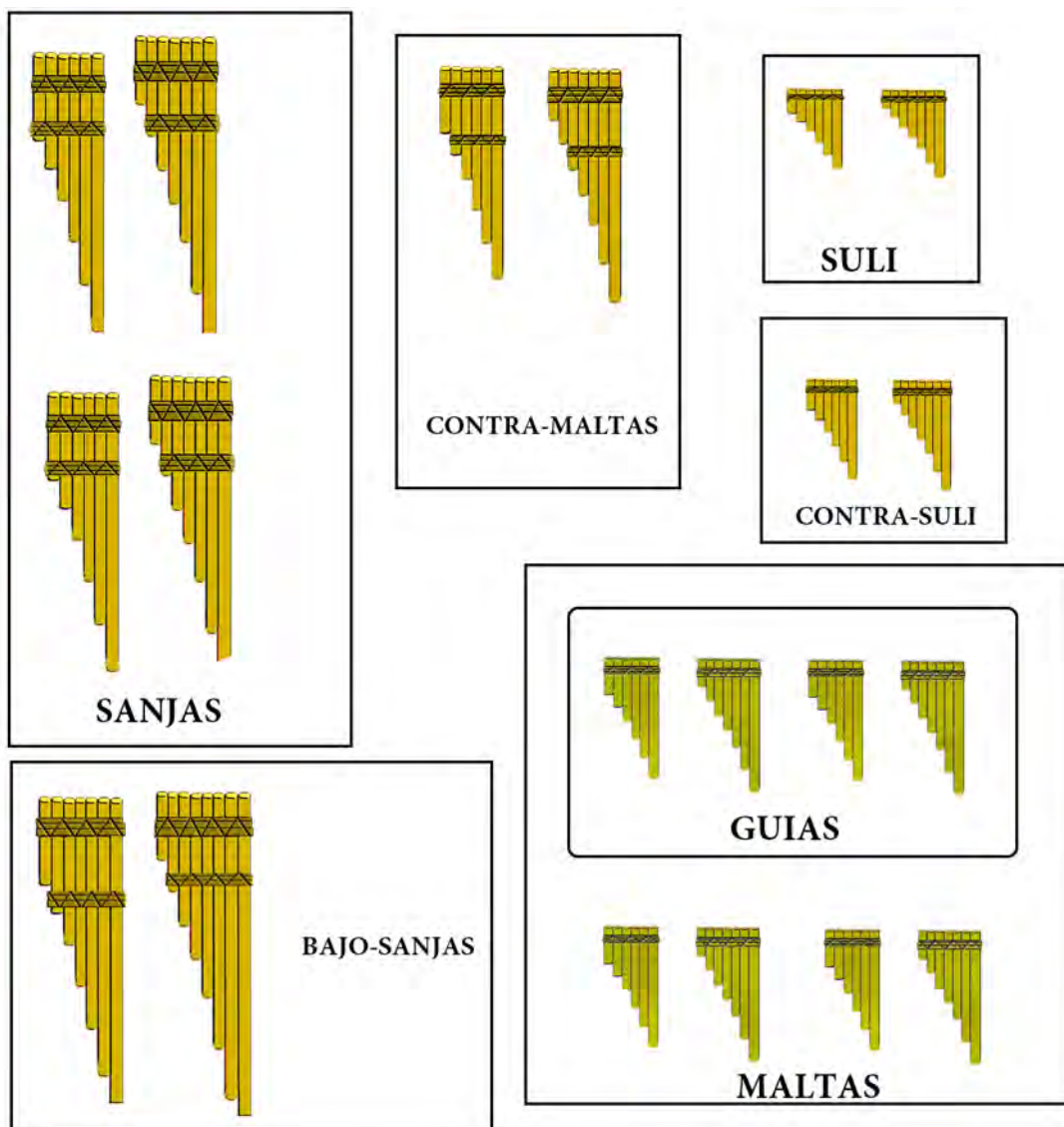
⁴³ Esto ha podido ser constatado en la experiencia de quien escribe, no solo en Lima si no especialmente en Puno, donde la densidad del aire es distinta, y fue evidente al momento de intentarlo, que el control de aire y el esfuerzo requeridos para tocar estos instrumentos requiere de un nivel de experiencia relativamente avanzado con el mismo.

⁴⁴ Información contrastada además con lo explicado por varios de los guías y músicos con los que se conversó. (J.C. Wallpa, comunicación personal, 24 de marzo de 2016, H. Machicao, comunicación personal, 28 de marzo de 2016, F. Quispe, comunicación personal, 29 de Marzo de 2016, M. A. Ramirez, comunicación personal, 2 de Mayo de 2016, Entrevista anónima 1, comunicación personal 3 de Mayo de 2016, Entrevista anónima 3, comunicación personal 3 de mayo de 2016)

⁴⁵ Cuando hablamos de parejas de voces o de zampoñas nos referimos a la pareja de Arka e ira en la cual está dividida el instrumento

Figura 8

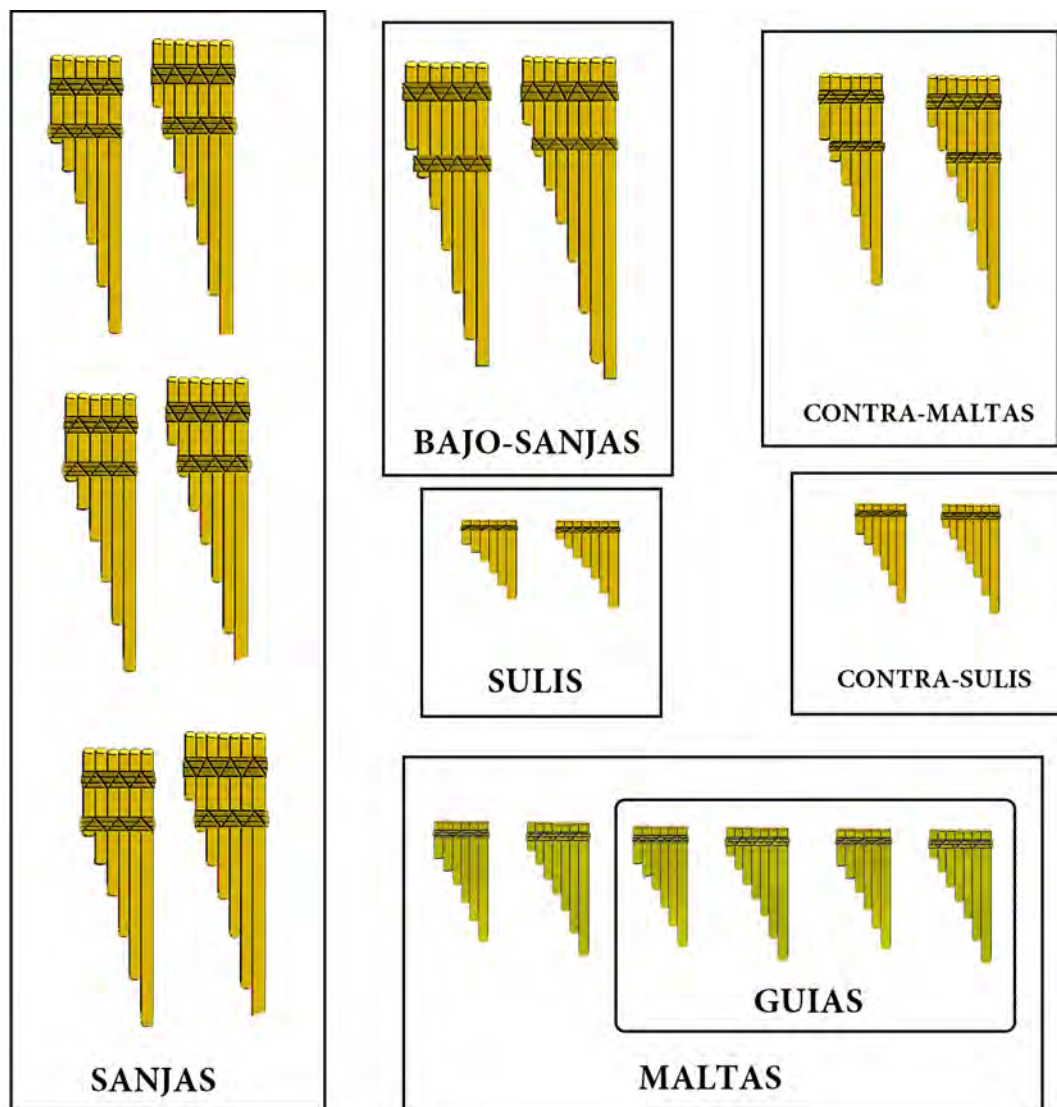
Distribución de voces en un conjunto que practica estilo conimeño, tomando como referencia un conjunto hipotético de 20 músicos



Fuente: Elaboración propia

Figura 9

Distribución de voces en un conjunto que practica estilo moheño, tomando como referencia un conjunto hipotético de 20 músicos



Fuente: Elaboración propia

7.1.2. Tipo de Percusión.

La percusión en los sikuris de varios bombos puede ser algo difícil de explicar debido a que las diferencias entre los estilos, responden más a percepciones de los ejecutantes y a la manera como este aplica la fuerza sobre el bombo, que con el resultado final audible por un oyente externo. Sin embargo, por este mismo motivo, se considera que es importante para

esta investigación resaltar las diferencias interpretativas que puedan haber en un estilo y otro a nivel de percusión, ya que es precisamente a través de esta percepción que los músicos son los primeros actores en la construcción de los elementos que diferencian la música, y que a la larga, hacen de esta un elemento simbólico en la construcción de identidades musicales.

Dicho esto, es necesario explicar que la percusión en el caso del sikuri mayor varía siempre dependiendo del tipo de canción que se esté tocando. Si se trata de un huayno “calmado” o lento se tenderá a marcar solo ciertos tiempos, mientras que en un huayno “ligero” se tenderá a marcar todos o casi todos los tiempos de la canción⁴⁶. Independientemente del tipo de canción, en ambos estilos la percusión no marca los tiempos de manera constante y aleatoria, si no que tiende a marcar ciertos acentos dependiendo de lo que la canción requiera. Esto significa que algunos tiempos son marcados con más fuerza, especialmente en los momentos en que hay un cambio relativamente notorio entre el sonido de una nota y la siguiente, tocada por la otra mitad de la zampoña (sea Arka o Ira según corresponda). Por otro lado, otros tiempos se marcan de manera más suave y repetitiva, sin poner especial énfasis en estos toques⁴⁷. Es precisamente a través de estos acentos que se han podido observar las mayores diferencias entre los estilos moheño y conimeño. En ésta línea se ha recogido que en el estilo moheño se tiende a marcar estos tiempos, sin darle tanta energía a aquellos en los que se dan estos acentos, mientras que en el estilo conimeño se ha podido observar que en ambos casos (con o sin acentos) se tiende a marcar el sonido del bombo de una manera más fuerte y concisa. A esto se le suma que los músicos que practican el estilo moheño tienden a aplicar más fuerza en la muñeca, dejando que el mazo o “Qaucaña” rebote ligeramente sobre el bombo en los tiempos en los cuales no hay acentos, y manteniendo el control del rebote solo lo suficiente como para que esto no les haga salirse del tiempo. En el estilo conimeño por otro lado, la fuerza constante que se le da al toque del bombo obliga a los músicos a aplicar la fuerza en todo el brazo, facilitando que se dé un toque más marcado y constante, y generando un efecto de círculos con el brazo. Esto hace que el mazo golpee al bombo casi desde un lado y no directamente desde arriba, asegurando un movimiento más constante. Estas particularidades en la manera de tocar dan al estilo conimeño un efecto que aparenta una mayor rapidez a la música, a pesar de que esto no sea necesariamente así, al preguntar por estas particularidades, los músicos moheños argumentaron que el estilo del bombo conimeño tiende a ser más “picadito” término que ellos utilizaban para describir esta sensación de mayor velocidad que se da por la manera particular como el músico ejerce la fuerza sobre el bombo durante los diferentes tiempos y acentos de la canción. (Chávez, 2018)

⁴⁶ Se pasará a explicar ambos tipos de canción más adelante

⁴⁷ En los Huaynos ligeros es donde esto se puede apreciar mejor, mientras que en los Huaynos lentos usualmente solo se marcan los tiempos con acentos.

7.1.3. Diferencias en el soplo y Repertorio:

Es necesario marcar aquí que, si bien estos dos elementos han sido entendidos de manera separada durante la investigación, se cree conveniente que sean presentados de manera conjunta debido a una razón muy concreta. Si bien las diferencias en el soplo varían en ambos estilos presentados, éstas varían también dependiendo del tipo de canción interpretada. Ahora bien, se ha podido identificar en esta investigación hasta 4 indicadores de diferencias en la forma de soplar.

El primero de ellos tiene que ver con el efecto de superposición entre una nota y otra al momento de que el Arka sucede al Ira y viceversa. Para entender esto mejor hay que recordar que en el sikuri las dos partes de la zampoña son tocadas por dos personas diferentes a modo de diálogo, de tal forma que una de estas partes toca una nota o una serie de notas y la otra le responde. En este momento es muy usual en la variante de sikuri mayor, que el tocador mantenga el sonido de una caña por un tiempo determinado bajando la intensidad del soplido paulatinamente, de tal forma que, cuando su contraparte empieza a responder con la nota siguiente, el primer tocador aún se encuentra haciendo sonar el instrumento. Esto genera un efecto de superposición en las notas que hace que en ningún momento se escuche un silencio total entre la nota interpretada por un tocador y la respuesta de su contraparte, efecto que sería imposible de realizar en un formato en el cual ambas partes fueran tocadas por un mismo músico. Este efecto de superposición se hace más notorio mientras el tocador alargue por más tiempo el sonido de su zampoña, variando esto tanto en los distintos estilos encontrados como en el tipo de canción interpretada.

Figura 10

Efecto de superposición entre cada nota



Fuente: Elaboración propia

El segundo indicador tiene que ver con la cantidad de cambios que una canción requiere al tocar la zampoña. Con esto hacemos referencia a la cantidad de veces en las que los tocadores deben cambiar de las notas más graves de la zampoña a las más agudas o viceversa, así como la velocidad con la que se dan estos cambios dentro de la estructura de la canción. También entra a importancia aquí hecho de que estos, cambios pueden ser dados tanto como respuesta a la nota anterior tocada por la contraparte, como por un mismo tocador. Esto puede significar tanto que el músico que toca la mitad "Arka" de la zampoña, por ejemplo, pase a las notas más graves o más agudas como inmediata respuesta a lo tocado por el músico "Ira", o que el mismo músico "Arka" toque una nota grave o aguda para inmediatamente después, sin esperar respuesta del ira, pasar al opuesto.

El tercer indicador está fuertemente ligado a los dos anteriores y requiere de un oído acostumbrado a este tipo de música para ser percibido, debido a su sutileza. Sin embargo, este elemento ha sido constatado por los testimonios recogidos de varios de los entrevistados pertenecientes al Grupo de Arte 14 de setiembre y tiene que ver con la forma como el músico regula el aire en cada nota que sopla en la zampoña. Así, dependiendo de los factores mencionados más arriba, una misma nota puede ser interpretada con un solo sonido claro y limpio, con un sonido alargado y que va disminuyendo hacia al final, o con un sonido entrecortado dentro de un mismo soplido, generando un efecto de vibración al soplar.

Finalmente, el cuarto factor y el más notorio dentro de nuestro análisis es el de las transiciones dentro de la canción o en muchos casos llamadas "repique". Para entender mejor de qué se trata, es necesario explicar primero que la estructura de las canciones interpretadas por los sikuris responde casi siempre un patrón. Éste consta de tres estrofas, cada una de las cuales se repite una vez antes de pasar a la siguiente, al culminar las tres estrofas cada una con sus dos repeticiones se empieza nuevamente desde cero. Las transiciones son juegos de respiración en cuatro tiempos que se dan entre estrofa y estrofa, ya sea antes de la repetición de la misma o dando paso a la siguiente, así como antes de volver a comenzar.

Para entenderlo mejor colocamos a continuación el ejemplo de un tema del Grupo de Arte 14 de setiembre titulado "Sinceridad". En este caso, la letra de la canción sigue la misma estructura antes mencionada, la única diferencia está en que usualmente los grupos de sikuris cantan las estrofas completas durante una de las reparticiones, haciendo el resto de ellas en la zampoña, a continuación, la estructura del tema con la letra:

Figura 11

Tema: Sinceridad - Grupo de Arte 14 de setiembre⁴⁸

Acaso para que me quieras inda Moheñita Debo jurarte Amor eterno ante un crucifijo (Transición)	} Primera parte
Acaso para que me quieras inda Moheñita Debo jurarte Amor eterno ante un crucifijo (Transición)	} Repetición primera parte
No busques pretextos vanos linda Moheñita Si no me quieres dímelo, dímelo de frente (Transición)	} Segunda parte
No busques pretextos vanos linda Moheñita Si no me quieres dímelo, dímelo de frente Aunque me cueste la vida dímelo de frente Aunque me cueste la vida dímelo de frente (Transición)	} Repetición segunda parte } Tercera parte con repetición

Fuente: Elaboración propia

Aquí se aprecia más claramente la estructura mencionada en tres estrofas, así como el papel de las transiciones en esta. Vemos también que, usualmente, estas transiciones no se dan antes de empezar la tercera estrofa, tanto por primera vez como durante la repetición, aunque vuelve a utilizarse al final de la canción para dar inicio al tema nuevamente. Usualmente esta estructura se repite de manera indefinida dependiendo del contexto, hasta que los guías o directores del grupo den la orden de parar, en ese momento se termina de tocar la canción por última vez y tras la última transición se deja de tocar. Ahora bien, estas transiciones varían dependiendo tanto del tipo de canción que se toca como del estilo. En algunos casos se hace un juego de trenzado entre el Arka y el Ira mientras que en otros, ambos tocan en cuatro tiempos de manera simultánea.

Habiendo explicado ya los 4 elementos que nos ayudarán a identificar las diferencias entre estilos, pasaremos a continuación a presentar los 5 tipos de canción identificados en la variante de sikuri mayor encontrada en esta zona, y las diferencias encontradas entre Moho y Conima.

⁴⁸ Tema recopilado durante la fiesta de la virgen de Chapi, de la base Puno del Grupo de Arte 14 de Setiembre

7.1.3.1. Huaynos Ligeros:

Los huaynos ligeros son el tipo de canciones que más se escucha interpretar a los sikuris tanto en Lima como en Puno. Se han popularizado quizás debido a la variedad de ocasiones para las cuales se prestan ser interpretaos. Los huaynos ligeros tienen un ritmo acelerado y alegre, caracterizado por un toque constante del bombo con acentos marcados según la melodía específica de la canción. Por lo observado en los conjuntos de Lima y en la experiencia en Puno, este tipo de huaynos se toca durante pasacalles, celebraciones, fines de fiesta, bodas y de más actividades relacionadas.

Ahora bien, siendo este el tipo de canciones más frecuente de escuchar, es también aquí donde podemos encontrar de manera más marcada la diferenciación entre los estilos de Mocho y su vecina Conima. Remitiéndonos a los cuatro factores reconocidos en párrafos anteriores, podemos decir que en el estilo Mocheño, el soplo de la zampoña tiende a ser más largo y difuminado en cada nota, dando un efecto de superposición más marcado durante el diálogo musical que se da entre el Arka y el Ira. De la misma forma el soplo suele ser más plano y continuo, marcando una clara diferencia en el estilo con el que muchos grupos conimeños tocan este tipo de temas, en los que tienden a regular el soplo dentro de una misma nota generando un efecto muy ligeramente entrecortado en el sonido, que asemeja a un vibrado⁴⁹. Otra diferencia fundamental encontrada entre ambas formas de tocar los huaynos ligeros tiene que ver directamente con el tipo de repertorio utilizado, ya que, si bien no es extraño que algunos de los grupos toquen canciones provenientes de pueblos vecinos, siempre se reconoce de donde proviene cada canción. Esto pudo ser constatado cuando durante los ensayos del Grupo de Arte 14 de setiembre, el grupo practicaba huaynos provenientes de Huancané, apuntando a su participación en eventos de esta localidad, pero siempre haciendo énfasis en que se trataba de un estilo diferente, y remarcando las características de las canciones Huancaneñas. En este sentido los relatos de muchos músicos Mocheños solían apuntar a que los temas provenientes de Conima tendían a tener cambios más marcados de notas graves a agudas y viceversa, como se ha explicado en párrafos anteriores, aduciendo que los conimeños tendían a “Hacer bailar la zampoña” en referencia precisamente a estos cambios.⁵⁰ Así también hacían referencia a que por este mismo motivo, las canciones conimeñas serían usualmente más apropiadas para actividades festivas,

⁴⁹ Esta característica ha podido ser observada principalmente en los grupos del pueblo de Conima durante la celebración de las Pascuas de Conima a finales de marzo y en la participación de grupos conimeños en la fiesta de 3 de mayo. Sin embargo, en los grupos de las parcialidades alrededor del pueblo el tipo de soplo en lo que respecta a esta característica en específico suele ser más parecido al de los sikuris mocheños.

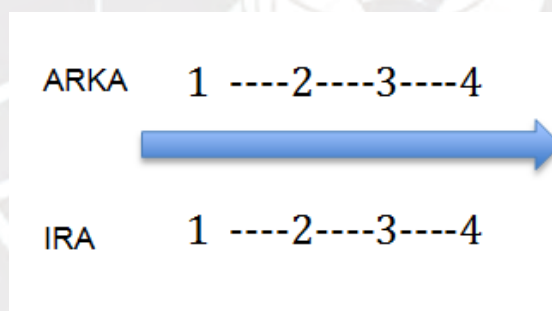
⁵⁰ J.C. Wallpa, comunicación personal, 24 de Marzo de 2016 y H. Machicao, comunicación personal, 28 de Marzo de 2016

mientras que las canciones del repertorio moheño tenían ritmos usualmente más solemnes y calmados.

Se podría decir, sin embargo, que la diferencia más marcada entre ambos estilos para este tipo de canciones se daría durante las transiciones o “repiques”. Como se ha explicado anteriormente las transiciones suelen ser al menos cuatro tiempos en el ritmo de la canción en los que los músicos hacen un juego de sonidos característico. Este juego de sonidos sirve tanto para equilibrar la respiración de los tocadores, como para marcar una continuidad en el diálogo entre el Arka y el Ira a lo largo de la canción, ya que, al ser una parte repetitiva de la misma, permite a los músicos ponerse al corriente de los tiempos en relación a los demás músicos en caso hayan perdido el hilo de la melodía. Ahora bien, en el repertorio moheño las transiciones tienden a constar de un toque en cuatro tiempos en el cual tanto el Arka como el ira tocan al mismo tiempo dos notas diferentes de manera continua, haciendo solo un ligero énfasis en cada tiempo sin detener el soplo. Para esto, tocan el Ira en la sexta caña de la zampoña y el Arka en la tercera. Para ejemplificar esto de manera gráfica utilizaremos el siguiente esquema de los cuatro tiempos.

Figura 12

Tiempos de transición en estilo moheño

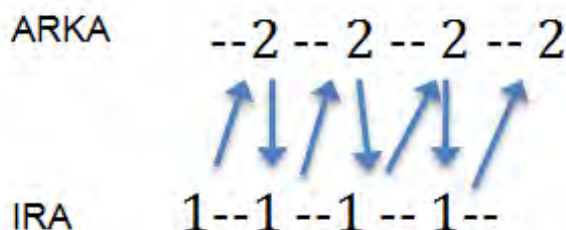


Nota: Figura tomada de *Música, cambio e identidad contrastada: la música sikuri en la creación y diferenciación de estilos musicales en Moho* (p. 127) G. Chávez, 2018, En *Música y Sonidos en el Mundo Andino. Flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Carlos Sánchez, ed. Lima, Perú Universidad Nacional Mayor de San Marcos Fondo Editorial.

En el estilo Conimeño por otro lado, los mismos cuatro tiempos son marcados por un juego de respuestas entre el Arka y el Ira, en el cual el Ira da un sonido para luego dar paso al Arka que responde inmediatamente con un sonido diferente de manera intercalada. Este juego se repite cuatro veces en cada uno de los tiempos, y es usualmente llamado “Chuta Chuta” que hace referencia a modo de onomatopeya al sonido que se logra al final. A continuación, graficaremos en el efecto en un esquema similar al anterior

Figura 13

Tiempos de transición en estilo conimeño



Nota: Figura tomada de *Música, cambio e identidad contrastada: la música sikuri en la creación y diferenciación de estilos musicales en Moho* (p. 128) G. Chávez, 2018, En *Música y Sonidos en el Mundo Andino. Flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Carlos Sánchez, ed. Lima, Perú Universidad Nacional Mayor de San Marcos Fondo Editorial.

Actualmente, tanto los grupos conimeños como los grupos moheños suelen intercalar estos repiques con una tercera variante que combina las dos anteriores, cuyas características no pudieron ser observadas de primera mano, pero que parece estar más presente en los grupos de Huancané.

7.1.3.2 Huaynos “Lentos” o Huaynos “Calmados”

Los huaynos lentos o también llamados huaynos calmados se caracterizan por tener un ritmo más lento y menos festivo que los huaynos ligeros, así como por el hecho de que la percusión solo marca ciertos tiempos en los cuales se dan los acentos de la canción, en vez de marcar todos los tiempos de la misma. Es importante mencionar aquí también, que el efecto de superposición antes descrito entre nota y nota es mucho más marcado con este tipo de canciones, ya sea que sean tocadas en el estilo moheño, conimeño o cualquier otro que pueda ser encontrado en la región. Esto debido a que las notas suelen ser tocadas con sonidos marcadamente más largos y difuminados que los usados en los huaynos ligeros. Este tipo de canciones es usualmente tocado en ocasiones más solemnes como procesiones o ceremonias religiosas, pero también pueden ser escuchados durante festividades dependiendo del momento de la misma.⁵¹ Hay que resaltar aquí que la mayoría de canciones del repertorio moheño son de hecho huaynos calmados, en su mayoría tomados, según el

⁵¹ Durante la fiesta de la virgen de Chapi el grupo tocaba Huaynos lentos a pesar de tratarse de un momento de celebración, sin embargo, esto se daba principalmente durante los primeros momentos de la fiesta, antes de que lleguen la mayoría de los invitados y los demás grupos musicales, de tal forma que no desentonara con el momento de la actividad

relato de varios de los músicos entrevistados, del repertorio de conjuntos como el Centro Musical Moho⁵² quienes interpretaban estos temas en formato de estudiantina, utilizando otros instrumentos como cuerdas, y distintos tipos de vientos.

De la misma forma, hay que decir que los temas de este tipo presentes en el repertorio moheño tienden a ser más lentos que los que se pueden encontrar en Conima. Esto se percibe no solo porque, de hecho, se tocan a menor velocidad si no también por la manera específica como son interpretados. De la misma forma que los huaynos ligeros, en el estilo presente en moho se tiende a utilizar un soplo más alargado en cada nota, incrementando el efecto de superposición, que de por sí se encuentra presente en este tipo de canciones. Por otro lado en el estilo conimeño, este mismo efecto se da en menor medida, llegando incluso a aumentar la velocidad de la interpretación. También en este tipo de canciones podemos apreciar que en el estilo conimeño, se dan cambios más marcados entre las notas más agudas y más graves del instrumento y viceversa, con relación al estilo moheño donde, sin embargo, esto no llega a ser tan notorio como en el caso de los huaynos ligeros.

Finalmente, las transiciones en los huaynos lentos también se dan en cuatro tiempos al igual que en los huaynos ligeros, sin embargo, para estas canciones la misma consiste de un solo soplido largo y constante, sin ningún tipo de marcación ni separación entre cada uno de los tiempos marcados. Este tipo de transición en los huaynos lentos ha sido identificado en ambas maneras de tocar aquí analizadas, sin mayor diferenciación entre ellas

7.1.3.3. Marchas.

Las marchas son melodías de ritmo marcial en las que el bombo tiene un solo ritmo constante sin acentos marcados. Se caracterizan también debido a la notoria diferencia con la que son tocadas respecto a la forma de soplar la zampoña con relación a los tipos de canciones antes descritos. Para el caso de las marchas los soplos suelen ser más marcados y con un efecto de superposición mucho menor que en los casos anteriores. Para este tipo de canción se busca dar un énfasis a cada nota en un soplo fuerte y conciso que puede como no alargarse para dar un mayor o menor efecto como el mencionado dependiendo del tema específico, pero usualmente no se utiliza el recurso de difuminar el sonido paulatinamente entre nota y nota como si se hace en otros casos. Estas características han sido observadas tanto en los grupos de Moho como de Conima sin ninguna diferencia notoria entre estos. Otra particularidad en este tipo de canciones es que las transiciones se dan en tan solo tres

⁵² Relatos de Cesar Wallpa, Horacio Machicao, Felipe Quispe, Francisco Huanca,

tiempos, cada uno marcado por un solo sonido simultáneo de Arka e Ira. De la misma forma ésta característica se encuentra presente tanto en Moho como en Conima.

La principal diferencia encontrada aquí, sin embargo, se encuentra en el repertorio utilizado, dado que los temas encontrados como parte del repertorio moheño consolidado por el Grupo de arte 14 de setiembre, difieren de los encontrados en Conima. Sobre esto, el músico fundador del conjunto Julio Cesar Wallpa,⁵³ menciona que, entre los muchos elementos recogidos de los conjuntos de sikuris provenientes de las parcialidades de Moho, el Grupo de arte 14 de setiembre toma en su repertorio muchas de las marchas interpretadas por estos en las fiestas de 3 de mayo, llegando a afirmar incluso que la mayoría de las marchas moheñas interpretadas por 14 de setiembre tienen su origen en estos conjuntos.

Las marchas son usualmente interpretadas como un acto de entrada, por ejemplo, durante la fiesta de 3 de mayo, cada conjunto acompaña a la cruz de su localidad tocando una marcha al momento de ingresar con ésta al atrio de la iglesia principal de Moho. En otros contextos, las marchas son usadas para ingresar a espacios determinados o acompañar procesiones en actos solemnes, usualmente acompañadas de huaynos lentos.

7.1.3.4. Dianas

Las Dianas son canciones cortas interpretadas a una velocidad mucho mayor que otros tipos de melodías. Poseen un ritmo constante y uniforme sin ningún tipo de acento en cuanto a la percusión, así como la misma estructura de tres estrofas repetidas cada una, dos veces. Al finalizar la canción, sin embargo, con cada una de estas estrofas esta no se repite una vez más desde el inicio, es decir que se interpretan solo una vez. Otro aspecto a resaltar es que carecen de transiciones entre estrofa y estrofa, lo que hace la canción aún más corta. Este tipo de canciones son tocadas a modo de celebración o saludo para algún hecho concreto, por ejemplo, luego de terminar de tocar una serie de temas. Algunos grupos suelen tocar una diana a manera de celebrar que han tenido un buen desempeño, así como saludar a los que han presenciado la interpretación. También se toca cuando el grupo recibe algún presente o cuando se festeja algún acto específico que al grupo concierne, como una buena noticia, un discurso, la llegada de alguien importante, etc.

Se pudo identificar distintas dianas durante la estadía en el campo, encontrando que es usual que cada grupo interprete una en particular dependiendo de su propio repertorio. Sin embargo, no se ha encontrado en esta investigación una diferencia entre las dianas

⁵³ J.C. Wallpa, comunicación personal, 24 de marzo de 2016

interpretadas en el estilo de Moho y en el de Conima, respecto a la forma como son tocadas bajo los criterios aquí analizados.

7.2. El estilo de los Jacha Sikuris

Los Jacha Sikuris son el estilo que se ha recogido en las entrevistas como el más representativo de los diversos estilos practicados en las parcialidades alrededor de Moho antes de la creación del Grupo de arte 14 de setiembre. Si bien, muchos temas del repertorio de estos grupos siguen siendo interpretados durante las fiestas de 3 de mayo, el estilo en sí ha quedado casi en desuso, por lo que lo rescatado aquí sobre las características del mismo, proviene principalmente de los relatos de los diversos entrevistados que llegaron a escuchar a estos grupos antes de la llegada de 14 de setiembre. así como de lo observado en las parcialidades de Lloquesani y Laqasani. A continuación, pasaremos a describirlo con los criterios utilizados anteriormente para describir los estilos Moheño y Conimeño

7.2.1. Distribución de voces

Sobre este punto fue especialmente difícil conseguir información directamente de los músicos del pueblo, debido a que muy pocos habían llegado a tocar en su niñez con estos grupos. Sin embargo, de lo observado directamente de los grupos de Jacha sikuri que aún tocan en las parcialidades, se pudo identificar prácticamente los mismos tipos de cortes de zampoña o voces que se utilizan en el sikuri mayor que se practica en Moho y Conima (Maltas, sanjas, sulis y sus respectivas variantes). La principal diferencia que se pudo encontrar en este caso es que existía una mayor predominancia de las voces más graves, como Sanjas y Contra Sanjas, y un número mucho menor de maltas. Para confirmar esta observación tenemos el testimonio de uno de los miembros más antiguos del conjunto de Jacha sikuris de Lloquesani, quien afirmó que, para este estilo de sikuri, la voz principal es llevada por las sanjas y no por las maltas.⁵⁴ De la misma forma también pudimos observar que muchos de los guías del conjunto de Jacha sikuris de Lloquesani, llevaban Sanjas. Esto contrasta con lo comúnmente observado en los grupos de sikuris, en los que los guías usualmente llevan solo maltas, dado que al ser quienes llevan el tiempo de la canción, es necesario que lo hagan utilizando la voz principal de la tropa.

Es importante también hablar aquí de la observación hecha por el investigador Aurelio Choquehuanca, quien nos comenta que los grupos de Jacha sikuris originalmente tenían zampoñas afinadas en una tonalidad diferente a la que actualmente utilizan los sikuris. Él nos menciona que el tamaño estándar de las maltas era de 28 centímetros y no de 27.5 como se utilizan actualmente, lo que hacía que, según explica Aurelio, los Jacha sikuris toquen en su

⁵⁴ Entrevista Anónima 2, comunicación personal, 3 de mayo de 2016

mayoría en tonos Mayores, más graves que los que se utilizan actualmente.⁵⁵ El señor Choquehuanca resalta también que, en sus primeros años, el grupo de arte 14 de setiembre también utilizaba estos tonos, e incluso llega a afirmar que el término "sikuri mayor", proviene precisamente de este hecho.

7.2.2. Tipos de percusión. características del soplido, y repertorio.

Para efectos prácticos, y dadas las características del Jacha sikuri y la limitada información que se ha podido recoger con relación al estilo, es más fácil describir estos tres elementos de manera conjunta.

En cuanto al repertorio, el Jacha sikuri ese practicaba usualmente solo en las fiestas de mayo, en que los grupos de las parcialidades llegaban al pueblo para acompañar a las cruces de sus respectivas comunidades en procesión. En este sentido su repertorio constaba principalmente de marchas y de las canciones características de mayo. Este tipo de canciones tienen la particularidad de contar con cuatro estrofas, en lugar de solo tres, bajo la misma estructura que las canciones previamente descritas, en la que cada estrofa se repite dos veces antes de pasar a la siguiente. Poseen también un ritmo que va en una velocidad media entre los huaynos ligeros y los huaynos lentos o calmados previamente descritos, con acentos de percusión particulares dependiendo de la canción.

La forma de sople utilizada en este tipo de canciones resalta también por producir sonidos alargados y difuminados entre nota y nota, con un marcado efecto de superposición, así como por la particularidad que sus transiciones constan de un solo sonido especialmente largo tocado de manera simultánea entre Arka e Ira, lo que asemeja en cierta medida al estilo que posteriormente adoptaría el Grupo de arte 14 de setiembre. De la misma forma, la manera en que se toca la percusión es también muy similar entre ambos estilos, dejando que el mazo dé un ligero rebote sobre el bombo al momento de marcar, poniendo especial énfasis en los acentos de la canción.

Hay que mencionar que este tipo de canciones aún son interpretadas actualmente por muchos de los grupos moheños, tanto del pueblo como de las parcialidades, durante las fiestas de 3 de mayo. Sin embargo, el estilo con el que son tocados a veces suele variar, adaptando elementos del posterior estilo moheño o incluso del estilo conimeño utilizados en

⁵⁵ En el relato del entrevistado, el señor Choquehuanca comenta además que esta es la razón por la que se le denomina "Sikuri Mayor" a la variante de sikuri aquí presentada, sin embargo, no se ha podido encontrar otra referencia a esta afirmación que ratifique esta información. (A. Choquehuanca, comunicación personal, 8 de abril de 2016)

los huaynos ligeros, principalmente en lo que respecta a la velocidad de la percusión y en los tipos de transiciones entre estrofa y estrofa.

7.3. La diferenciación de espacios a través de la música

En primer lugar, es importante hacer un recuento comparado de las características de cada estilo previamente descritas en este capítulo. En el cuadro que presentamos a continuación podemos observar dichas características en cada uno de los tres estilos previamente descritos, separando los distintos indicadores utilizados.



Tabla 4

Comparación de estilos - Estilo moheño consolidado por el Grupo de Arte 14 de Setiembre

Características de los estilos		
Distribución de Voces	Características de la percusión	Repertorio y Diferencias en el soplo
<p>Maltas como vos principal</p> <p>Mayor predominancia de voces Graves “Sanjas, Bajo Sanjas, Contra Sanjas, Contra Maltas</p>	<p>Menor fuerza en el bombo</p> <p>Se deja que el maso o Caucaña rebote ligeramente sobre el bombo</p>	<p>En huaynos ligeros</p> <p>Un solo soplo llano, alargado y superpuesto tanto en las voces mas agudas como en las mas graves, con especial énfasis en estas ultimas</p> <p>Transiciones, un solo soplo marcado en cuatro tiempos, hecho por Arka e Ira al mismo tiempo</p> <p>Huaynos Lentos</p> <p>Un solo soplo llano, alargado y superpuesto similar al usado en los huaynos ligeros pero mucho más pronunciado</p> <p>Un solo soplo marcado en cuatro tiempos, hecho por Arka e Ira al mismo tiempo</p> <p>Marchas</p> <p>Sonidos marcados con un efecto de superposición mínimo y sin difuminación, transiciones de 3 tiempos marcadas por tres sonidos uno en cada tiempo tocados por Arka e Ira de manera simultanea</p> <p>Dianas</p> <p>Soplo rápido y consiso sin transiciones</p>

Fuente: Elaboración propia

Tabla 5

Comparación de estilos - Estilo conimeño

Características de los estilos		
Distribución de Voces	Distribución de Voces	Distribución de Voces
<p>Maltas como vos principal</p> <p>Mayor predominancia de las Maltas, mismas que guían la melodía</p>	<p>Mayor Fuerza en el bombo y énfasis especial en los acentos</p> <p>Se aplica fuerza en el golpe y en la retirada del maso de tal manera que se genera un efecto circular a la hora de golpear</p>	<p>Huaynos ligeros</p> <p>El Soplido es corto y marcado en las maltas, con un menor efecto de superposición, solo es alargado en las voces más graves así mismo se hace de manera discontinua generando una sensación de vibración con las maltas por cada nota tocada.</p> <p>Entrelazando sonidos entre Arka e Ira, marcando cuatro tiempos cada uno.</p> <p>Huaynos lentos</p> <p>Un solo soplo llano, alargado y superpuesto de manera menos pronunciada que en el caso Moheño</p> <p>Transiciones, un solo soplido marcado en cuatro tiempos, hecho por Arka e Ira al mismo tiempo</p> <p>Marchas</p> <p>Sonidos marcados con un efecto de superposición mínimo y sin difuminación, transiciones de 3 tiempos marcadas por tres sonidos uno en cada tiempo tocados por Arka e Ira de manera simultanea</p> <p>Dianas</p> <p>Soplido rápido y conciso sin transiciones</p>

Fuente: Elaboración propia

Tabla 6*Comparación de estilos - Estilo moheño de los Jacha Sikuris*

Características de los estilos		
Distribución de Voces	Distribución de Voces	Distribución de Voces
<p>Sanjas y Voces Graves como voz principal</p> <p>Mayor predominancia de voces Graves “Sanjas, Bajo Sanjas, Contra Sanjas, Contra Maltas”</p>	<p>Menor fuerza en el bombo</p> <p>Se deja que el maso o Caucaña rebote ligeramente sobre el bombo</p>	<p>Marchas</p> <p>Sonidos marcados con un efecto de superposición mínimo y sin difuminación, transiciones de 3 tiempos marcadas por tres sonidos uno en cada tiempo tocados por Arka e Ira de manera simultanea</p> <p>Canciones de mayo</p> <p>Un solo sople llano, alargado y superpuesto tanto en las voces más agudas como en las más graves, con especial énfasis en estas últimas</p> <p>Transiciones de 4 tiempos marcadas por un solo sonido largo y continuo</p>

Fuente: Elaboración propia

Hay dos elementos que saltan a la vista cuando hacemos la comparación entre el estilo practicado por 14 de setiembre, con los otros estilos aquí analizados. El primero de ellos es la clara similitud entre este y el de los Jacha sikuris de las parcialidades, lo que se ve en elementos concretos como la manera de alargar las notas, la forma de realizar la superposición entre las mismas, la predominancia de las voces graves y la forma de llevar la percusión. En contraste, el segundo de estos elementos es una constante diferenciación que, casi se podría decir, se da en oposición a los elementos encontrados en el estilo conimeño. Esto se puede ver en elementos, como el uso de sonidos alargados y llanos en contraste con los sonidos más cortos y con una modulación de aire distinta a la usada por los conimeños. Muchos de los otros elementos como la diferencia en las transiciones, de hecho parecen responder musicalmente a una estética que va en armonía con el uso de estos sonidos más alargados y constantes en oposición al sonido más “picado” usado en Conima.

Sin embargo, lo que más nos hace pensar no solo en una diferenciación, si no de hecho en una oposición directa con Conima a nivel musical, está en el repertorio que este estilo abarca, el cual se acopla de manera muy similar al usado por los grupos conimeños. En este sentido, 14 de setiembre adopta en su repertorio una gran cantidad de huaynos ligeros y huaynos lentos, los cuales eran ya practicados por los grupos conimeños, y por otros grupos fuera de la región, en fechas y contextos distintos a las fiestas de 3 de mayo, no quedándose solo con las canciones características de estas festividades.

Ahora bien, para entender esta necesidad de diferenciación con Conima, hay que hacer un énfasis en la forma como se han venido construyendo los espacios simbólicos dentro de Moho. Como ya se ha mencionado, la diferenciación entre el espacio del pueblo y las parcialidades rurales es un elemento que ha estado presente de forma muy marcada en el área moheña. Esto encuentra relación con el contexto socioeconómico descrito por Renique que hemos ya abordado, en el que el autor explica el marcado dominio entre las haciendas sobre los espacios rurales en los años anteriores a la reforma agraria. (Renique. 1991) Sin embargo, lo que es también mencionado por el autor, es el hecho que, una vez implementadas las reformas, si bien hubo un mayor protagonismo de la población campesina en los espacios de organización local, no hubo demasiados cambios en cuanto a la distribución de tierras y recursos. Esto se da en tanto que el espacio de poder antes ocupado por los terratenientes era ahora directamente reemplazado por cooperativas agrarias, donde quienes ostentaban mayor poder de agencia, eran precisamente las élites locales de comerciantes, ligadas tanto al ámbito rural, como a los antiguos grupos de terratenientes. (Renique, 1991)

En este contexto, no es extraño pensar que, si bien algunos elementos anteriormente identificados con el ámbito rural, puedan haber cobrado un protagonismo nuevo en espacios ligados a lo urbano, en este caso, al pueblo de Moho, persistan aún marcadas diferencias simbólicas entre ambos espacios, que se reproducen en la práctica de la música. Al respecto Turino nos ilustra un escenario similar focalizado en Conima, en donde, si bien la música sikuri tenía mayor protagonismo, existía aún cierto contraste entre esta, y la práctica del charango, ligado localmente a una identidad urbana mestiza. (Turino 1984) Ahora bien, si bien Conima es hasta hoy parte de la provincia de Moho, hay que tener en cuenta que el pueblo de Moho, tal como es mencionado por buena parte de los informantes, ha tenido siempre un rol más prominente en la política de la región, lo que se ha traducido en que sea considerado como una localidad más ligada al espacio urbano. Esto se da en buena medida debido a su mayor cercanía geográfica con Huancané, capital de la provincia del mismo nombre, de la cual Moho formó parte hasta finales de la década de 1980, y que se encuentra a mitad de camino de la ciudad de Juliaca, la cual es hasta hoy un importante centro de comercio regional. Esto se puede observar también, a nivel musical en la fuerte presencia, anterior al periodo señalado,

de agrupaciones musicales que interpretan expresiones más ligadas al entorno urbano. Este es el caso de la agrupación de zampoñada Lira Moho, o más concretamente, el del Centro Musical Moho, agrupación que interpreta música en formato de estudiantina puneña, una expresión musical cuyo desarrollo se ha dado principalmente en las ciudades, lo cual hace que esté tradicionalmente ligada a los espacios urbanos mestizos de la región (Ponce, 2008). En este sentido, no es difícil entender que, a pesar de la aceptación de la práctica del sikuri en las nuevas generaciones, la diferenciación de Moho, espacio ligado a lo urbano, con Conima, espacio entendido desde Moho como más ligado a lo rural, se haga presente en la búsqueda de un estilo musical propio.

Todo esto nos hace pensar que 14 de setiembre va moldeando un estilo no solo en la búsqueda de una identidad musical propia, si no que de hecho hay en este proceso una intención, o en todo caso una proyección, a insertarse en espacios musicales más amplios a través de este, el cual llevaba (y lleva aun hoy) características implícitas que ya en aquel entonces eran identificadas musicalmente con Moho. Estas características, serían la manera de tocar de los Jacha sikuris, y el repertorio de las agrupaciones musicales en formatos de estudiantina, que ahora eran adaptadas para ser partícipes de un escenario musical más amplio. Para decirlo de manera más clara, 14 de setiembre no solo toma elementos antes presentes de los grupos de sikuris de las parcialidades y de otras expresiones musicales moheñas para crear su estilo, si no que los elementos que toma son específicamente aquellos que les permiten adaptar esta música, la cual ya tenía una carga de identidad local, en contextos más allá de lo local. Así, el grupo logra participar directamente en espacios externos en los cuales podían poner en disputa esta identidad con grupos de otras localidades. Esto se da especialmente con la vecina Conima, donde como nos recuerda Thomas Turino en su libro *“Moving Away From Silence: Music of the peruvian altiplano and the experience of urban migration”*, (1993) existían grupos ya posicionados en estos escenarios mayores desde varios años antes, los cuales ya venían participando de estos espacios.

Todo esto entra en directa relación, y de hecho confirma lo comentado por los músicos entrevistados que participaron en la creación de 14 de Setiembre, cuando afirman que una de sus principales inquietudes en aquel momento, era la de tener un espacio en el cual puedan afirmarse como moheños a través de su música.⁵⁶ Pero sobre todo nos da una idea mucho más clara de cómo esta inquietud no es solo fruto de una coincidencia, si no que surge en una generación de jóvenes moheños como parte de una respuesta al contexto por el que pasaba la música sikuri en aquel momento, en el cual, con la expansión en las grandes

⁵⁶ H. Machicao, comunicación personal, 28 de Marzo de 2016, J.C. Wallpa, comunicación personal, 24 de Marzo de 2016, F. Quispe, comunicación personal, 29 de Marzo de 2016, W. Apaza Cañasaca, comunicación personal, 28 de Abril de 2016

ciudades alrededor del país, comienza también a participar en nuevos espacios de disputa de identidades musicales, como concursos, espacios universitarios, o festividades en las cuales antes esta música no se hacía presente. (Timaná 1993, Turino 1993, Sánchez 2013)

Por otro lado, queda claro que esta disputa está además relacionada a la reafirmación de una serie de elementos más allá de lo musical, como podría ser la posición del pueblo de Moho con relación a otras localidades vecinas, en la construcción de una identidad opuesta a la rural Conima, pero distinta a la más urbanizada Huancané. Se puede hacer aquí un paralelo, salvando ciertas diferencias, con lo analizado por Renato Romero en *“Modernidad, autenticidad y prácticas culturales en la sierra central del Perú”* (2001). Aquí, el autor nos habla de la forma en que las orquestas tradicionales del valle del Mantaro, han ido a lo largo del siglo XX apropiando una serie de instrumentos y formas musicales identificadas localmente como sinónimos de modernidad, como parte de la búsqueda de prestigio dentro la región, adaptando estas nuevas formas en la construcción de la tradición. En el caso de la música sikuri en Moho, los conceptos de modernidad estarían más bien ligados a la concepción de elementos diferenciados de lo rural o campesino, en este caso relacionado con la cercanía del pueblo con otros centros de poder político y económico de la región (Concretamente Huancané y Juliaca) en relación a Conima. Por otro lado, los elementos musicales adaptados a esta concepción del espacio no estarían ligados en este caso a la instrumentación, sino más bien a la selección de repertorio y elementos musicales tomados de las estudiantinas, las cuales tenían presencia en el pueblo anteriormente, así como a elementos tomados de los mismos grupos conimeños, en tanto que estos, al tener ya presencia en espacios externos, ponían la pauta sobre el tipo de canciones que los grupos de sikuris mostraban en los mismos. Así, se buscaría un punto medio que identifique a Moho como un pueblo con una identidad menos ligada a lo campesino, pero que al mismo tiempo reivindica las expresiones musicales rurales del área, entendiéndolos como parte de la identidad musical local, y adaptándolos a otros elementos de origen urbano, para generar a través de un nuevo estilo musical, una nueva identidad sikuri moheña.

8. Influencia de los medios

Al momento de plantear esta investigación se tomó como una de las variables a considerar, la influencia de los distintos medios audiovisuales en la difusión y asimilación de la música sikuri como parte de los actores que hacen que ésta participe como un elemento en la construcción de la identidad musical Moheña. Esto, basándonos en la idea de “paisajes étnicos” presentada por Appadurai, según la cual las identidades locales se construyen de manera localizada, en dialogo constante con los distintos medios con los cuales una comunidad específica entra en contacto. Esto no solo a través del movimiento físico de sus miembros a espacios geográficos diferentes, si no de la interacción con contextos y “vecindarios” distintos, a través de medios virtuales. (Appadurai, 2001). Se ha encontrado, sin embargo, que la influencia de estos medios es mínima en comparación con lo esperado, en tanto que, durante la época de la expansión y consolidación de 14 de setiembre la internet aún no existía, y la música Sikuri nunca tuvo demasiada difusión en las radios. Sin embargo, si se ha encontrado que estos medios se encuentran ya presentes en el contexto actual y que representan un nuevo canal de difusión que puede jugar un papel importante en la manera cómo se dan los procesos relacionados a la interpretación de la música sikuri en el futuro. A continuación, pasaremos a hablar de lo encontrado en cada uno de estos tres ámbitos.

8.1. Radio

Contrario a lo que se previó en un inicio, la difusión de la música sikuri en las radios de Moho es mínima. Según lo recogido en la entrevista realizada a Winston Apaza Machaca,⁵⁷ Músico sikuri y encargado de la programación de las únicas dos radios que funcionan en Moho, el único momento del año en que se transmite música Sikuri como parte de la programación, es durante las fiestas de 3 de mayo, época en que tradicionalmente se practica el sikuri en la región. Si se transmiten, sin embargo, con mayor regularidad, temas tradicionales moheños grabados por el Centro musical Moho, o por "Los Huaycheños" conjunto de música boliviano, también en formato de estudiantina, que al haber sido fundado por Moheños migrantes, suele tocar también temas de esta región. Ahora bien, como ya se ha explicado, muchos temas del repertorio del Grupo de arte 14 de setiembre han sido tomados del Centro musical Moho, con lo que es altamente probable que estos mismos temas puedan haber sido escogidos en algún momento de la historia del grupo, debido al éxito que estos puedan haber tenido en los medios radiales locales. No se ha encontrado, sin embargo, ninguna evidencia en la investigación que sustente esta teoría, y los mismos músicos sikuris,

⁵⁷ W. Apaza Machaca, Comunicación personal, 28 de marzo 2016

tanto los más jóvenes como los más experimentados, afirman que, en general, no se remiten a los medios radiales como referencia para practicar la música sikuri en sus diversos grupos.

Por otro lado, en el caso de las ciudades, como Puno y Juliaca, no se encontró que transmitan la música sikuri como parte de la programación, sin embargo, si es utilizada en algunas ocasiones como fondo para publicitar eventos o fechas relacionadas a fiestas tradicionales, así como de lugares que tengan que ver con la práctica de la música o las danzas tradicionales, como escuelas de danzas.

8.2. Grabaciones

Como ya se ha mencionado el Grupo de Arte 14 de setiembre realizó en el año 1984 una grabación en formato LP en la ciudad del Cusco. Más adelante, según diversas fuentes del grupo, las distintas bases hicieron sus propias grabaciones independientes con sus propios recursos.⁵⁸ Ahora bien, la difusión de estas grabaciones, según nos comentan los miembros del grupo, no es demasiado extendida. Según nos dicen, las copias de estas son distribuidas únicamente entre miembros del grupo y afines, y a pesar de haberse entregado copias en las radios locales, estas no utilizan este material más allá de las excepciones mencionadas en el párrafo anterior.

Ahora bien, al preguntar a los miembros del grupo si estas grabaciones eran utilizadas como referencia, muchos de los miembros más antiguos del grupo afirmaron, que en muchos casos, estas sirven como modelo de enseñanza para las generaciones más jóvenes del grupo. Esto llega a tener especial importancia en las bases fuera de Puno, en las que la mayoría de miembros nuevos ya no están necesariamente familiarizados con la música sikuri desde edades tempranas, con lo que las grabaciones originales, sirven como referencia para captar aspectos importantes, como son las características del estilo. Más allá de estas afirmaciones, es importante también marcar que, el hecho de tener un archivo sonoro de la música del grupo, es también un punto de partida sobre el cual trabajar el estilo musical del grupo. Esto tanto para los miembros más jóvenes como los más antiguos en Moho, Puno, Juliaca y sobre todo, en Lima y Arequipa, debido a las distancias geográficas y a la dificultad de hacer comparaciones de manera presencial con los músicos y conjuntos que aún se encuentran presentes en Moho.

Actualmente podemos encontrar en algunos mercados de las ciudades de Puno y Juliaca, recopilaciones en formato mp3, grabadas en discos de las canciones de 14 de setiembre y otros grupos de distintas regiones de Puno. Si bien no ha sido posible tener una idea de qué tanto alcance tienen estas recopilaciones, el hecho de que se vendan

⁵⁸ H. Machicao, comunicación personal, 28 de marzo de 2016 , F. Quispe, comunicación personal

abiertamente en mercados urbanos nos plantea un escenario nuevo, en el cual estas grabaciones podrían tener a futuro un efecto importante en la consolidación de estilos y grupos nuevos, tal como ya está ocurriendo con la Internet.

Imagen 2

Recopilación de música sikuri en mp3



Nota: Portada escaneada de una recopilación de música sikuri en formato mp3 que se obtuvo en un puesto ambuladorio en la avenida Titicaca, en la ciudad de Puno. Fuente: Elaboración propia

8.3. Internet

Para el caso de este medio, es importante mencionar que se ha encontrado una buena cantidad de material de audio y vídeo en plataformas como Facebook y YouTube, con registro de música sikuri de diversos grupos tanto en Puno como en Lima. Sobre esto tenemos el testimonio de César Pomari,⁵⁹ directivo del conjunto Panqara Marka de Moho, que nos cuenta cómo los miembros de Panqara Marka suelen utilizar estos medios para recopilar temas nuevos que agregar a su repertorio, así como la manera que ellos perciben como la correcta para interpretarlos, en cuanto a las características del estilo que ellos mismos recogen. Recordemos que Panqara Marka es un grupo formado en su mayoría por jóvenes, en el que incluso los guías y directores musicales no tienen la misma experiencia que podrían tener, por ejemplo, los miembros de 14 de setiembre o de cualquier otro grupo de las Parcialidades. En este sentido, la oportunidad de tener una referencia audiovisual sobre la cual poder aprender

⁵⁹ C. Pomari, comunicación personal, 13 de abril de 2016

los distintos estilos y canciones que circulan en el medio es de suma importancia para el desarrollo del grupo. En la misma entrevista, Pomari nos comenta que también utilizan YouTube, para observar la estética de los otros grupos, como se visten, que colores usan en sus bombos, etc. Esto jugó un importante papel en el primer año de creación del grupo, en el cual se escogieron los colores que llevarían en sus bombos, en su vestimenta, y que los caracterizaría como grupo. "*Usamos lo que es el YouTube par a ver qué cosa se ha hecho ya, no queríamos repetir de repente, vernos igual que otro grupo que ya existe*" (C. Pomari, comunicación personal, 13 de abril de 2016)

Esto también nos hace ver que en la actualidad, el valor que puede tener la apariencia de un grupo, puede llegar a ser importante en la manera como estos se diferencian de otros, quizás tanto como el aspecto musical.

8.4. Nuevas formas de aprender y reproducir la música

No podemos decir con lo recogido que los medios audiovisuales hayan tenido un papel demasiado protagónico en los procesos que conciernen e al desarrollo de la música sikuri en Moho, o a la interpretación de esta en los procesos de generación de las identidades locales. Si podemos decir, sin embargo, que en segundo plano han tenido un rol en la consolidación de otras variables más destacadas como el estilo musical de cada grupo. Esto sobre todo, al momento de tener una referencia sonora de estos aspectos al expandir al grupo en contextos nuevos, como nuevos espacios y nuevas generaciones de músicos, que no siempre han estado ligados a la música sikuri desde edades tan tempranas como aquellos que iniciaron el grupo en un primer momento.

Llama la atención, en este sentido, es la forma como los músicos más jóvenes, destacan el uso de herramientas audiovisuales como parte de su proceso de aprendizaje tanto a nivel personal como colectivo. Al respecto Miriam Martínez (2018), aborda en su tesis el rol que este tipo de medios han tenido en el desarrollo e interpretación de las danzas tradicionales en la ciudad de Arequipa. La autora menciona que los registros audiovisuales, y en especial los registros en formato digital, han simplificado significativamente los procesos de aprendizaje e intercambio, reduciendo el tiempo en el que una interpretación particular puede ser asimilada y reproducida por otros grupos de danzantes, o en este caso, músicos. En este sentido, para el caso de Moho, la Internet, se plantea como un medio especialmente importante para los grupos en formación, como Panqara Marka, en tanto que facilita el intercambio de material audiovisual de distintos grupos, en distintos contextos, con estilos específicos, permitiendo a los músicos tener un mayor espectro del cual alimentarse musicalmente, generando así nuevos estilos y nuevas maneras de entender el sikuri.

Ahora bien, esto tiene varias consecuencias, las cuales son también abordadas por Martínez en su trabajo. En primer lugar, la disminución en el tiempo de circulación de una danza en particular, hace también que tanto su asimilación como el tiempo que esta se mantiene vigente sean mucho más efímeros, en tanto que las danzas son más utilizadas, y duran menos tiempo consolidándose en espacios como concursos y festivales, antes de ser reemplazadas por otras (Martínez 2018). En el caso de la música sikuri, esto podría darse de forma similar con la asimilación efímera de distintos estilos, o características dentro de un estilo, las cuales pueden ser rápidamente reemplazadas por otras que son percibidas como más novedosas o estéticamente llamativas. Esto es especialmente importante si tenemos en cuenta que, los conjuntos más recientemente creados en el pueblo de Moho, expresan una menor preocupación por la consolidación de un estilo particular, y un mayor interés por consolidarse en espacios musicales de disputa como la fiesta de la candelaria. A esto le sumamos otro aspecto resaltado por Martínez, y es que, según menciona la autora, la posibilidad de acceder de forma rápida y en detalle a una gran cantidad de referencias audiovisuales, simplificando el proceso de investigación, fomenta un cuestionamiento o pérdida de autoridad de los maestros y profesores para con los danzantes más jóvenes, en tanto que estos tienen una mayor posibilidad de contrastar lo aprendido e interpretar la danza de forma independiente (Martínez, 2018). Una vez más, en el caso del sikuri, eso podría significar una ruptura de las generaciones más jóvenes con la dependencia de los músicos más viejos para poder aprender estilos y repertorio, dándoles una mayor libertad para escoger sus referencias, y permitiéndoles crear sus propios grupos sin enfrentar la exclusión de los mayores en los grupos ya consolidados.

9. Descripción de las Fiestas

Durante el tiempo que duró la investigación de campo hubo, la oportunidad de participar, en algunos casos como observador, y en otros como músico, de hasta tres festividades de carácter religioso en las cuales había participación de la música sikuri, con mayor o menor protagonismo. La observación realizada en estas festividades nos permitió constatar en la práctica muchos de los datos recogidos previa o posteriormente durante las entrevistas, así como recopilar una gran cantidad de material audiovisual, que más tarde serían fundamentales para comparar temas, por ejemplo, en relación al estilo, recopilación de letras, etc. De la misma forma durante las fiestas fue posible observar el rol que cumplían ciertos grupos de Sikuris en comparación con otros, en cuanto a su mayor o menor protagonismo en la fiesta, la forma como se organizan, etc. A continuación, pasaremos a describir cada una de estas fiestas y a resaltar los principales hallazgos encontrados en cada una de estas.

9.1 Fiesta de Pascuas de Conima:

9.1.1 Descripción de la fiesta.

Las fiestas de Pascuas en Conima se realizan la noche anterior al Domingo de Pascua, en la plaza de armas de la localidad de Conima, pueblo vecino de Moho. Durante la fiesta se realiza una danza conocida como "Soldado Palla Palla" interpretada por sikuris, en la cual, los músicos se visten con trajes alusivos a los uniformes militares usados durante el siglo IXX. Según lo que se pudo recoger en conversaciones con los participantes de la fiesta, esta manera de vestir y la danza en sí alude a la manera como los reservistas provenientes de la zona altiplánica llegaban a prestar servicio con sus sikus, burlándose con estos de sus oficiales superiores, mientras tocaban y bailaban.

Imagen 3

Músico sikuri con vestimenta de Soldado Palla Palla



Fuente: Elaboración propia

La fiesta comienza aproximadamente a las 7pm, cuando la gente se encuentra ya reunida en la plaza principal del pueblo esperando el espectáculo, mientras un narrador vocea a cada grupo que va pasando, desde el alta voz de la municipalidad. Los primeros en pasar son los grupos de la llamada "Danza de Negritos", en la que los danzantes llegan vestidos con máscaras de color negro con grandes lenguas falsas mientras tocan bombos de sikuri a un ritmo determinado. La danza no tiene más fondo musical que el de los múltiples bombos sondando, mientras los danzantes entran saltando al escenario, haciendo sonar sus bombos, y eventualmente sus silbatos para marcar los tiempos.

Antes de la entrada de los sikuris como soldados Palla Palla, de manera excepcional, entró una danza completamente distinta, también interpretada con zampoñas de tamaños grandes y tonos graves. Según el narrador, esta danza se denomina "Loqe Pallakulla" y se trata de una danza sumamente antigua del área de Conima, que había sido rescatada por un grupo de músicos y estaba siendo interpretada después de muchos años en las fiestas de pascua. Lamentablemente durante mi estadía en Moho, no me fue posible recopilar más información sobre esta danza, sin embargo, en experiencias posteriores se ha podido constatar que algunos grupos de Conima, han continuado con su práctica en los últimos años.

Imagen 4

Danzante de la "Danza de Negritos" de Conima.



Fuente: Elaboración propia

Finalmente, comenzaron a entrar los distintos grupos de sikuris vestidos con el traje de "Soldado Palla Palla". Pasaron aproximadamente de 15 a 20 grupos de Sikuris, cada uno con temas diferentes. La presentación constaba de tres partes, una entrada al escenario (que era básicamente una de las pistas a un lado de la plaza) con una marcha, característica de este tipo de celebración. Luego de esta melodía, se tocaba el llamado "Tiptiri" un tipo de canción que se caracteriza por tener una gran velocidad en el ritmo, para que, finalmente cada grupo cerrara su presentación con una suerte de fin de fiesta con varios huaynos ligeros, propios de cada grupo. Según lo recogido de las personas en la fiesta, cada grupo debía presentar en esta parte, al menos un huayno ligero que sea completamente inédito, pudiendo completar con huaynos ya conocidos por el público para terminar su presentación.

Cabe resaltar aquí una particularidad más con respecto a la ejecución del siku en esta fiesta, y es que la modalidad que se toca tradicionalmente en esta festividad, no es la del sikuri mayor, sino una variante de la zampoñada o siku-moreno, denominada "Soldado Palla Palla". Sin embargo, la denominación de los músicos en sí, sigue siendo la de "sikuris".

9.1.2 Elementos recogidos de la observación.

Si bien, la modalidad antes aquí practicada no era la del sikuri, el hecho de poder observar a los conjuntos de sikuris conimeños en el pueblo de Conima, nos permitió entender

la escala de los grupos y el alcance de las instituciones artísticas. Esto en cuanto a que nos permitió observar directamente la manera como interactuaban entre ellas y el prestigio que tenían entre la población. En este sentido una de las observaciones más interesantes realizadas durante esta fiesta, tiene que ver con la manera como los grupos conimeños reafirman su prestigio sobre otros grupos, y las distintas relaciones de rivalidad que se pudieron observar entre estos. Para ejemplificar esto, es interesante mencionar una anécdota, cuando uno de los grupos más prestigiosos y de mayor tamaño de Conima, "Wiñay Qantati" entró al escenario.

Wiñay Qantati es un grupo creado a finales de los ochenta como una división de uno de los grupos más antiguos de Conima, el ya mencionado "Qantati Ururi", habiendo logrado, al igual que el grupo original, expandirse con bases en buena parte del Perú, y habiendo logrado una fuerte presencia en eventos como la festividad de la virgen de la Candelaria en Puno.

Una de las cosas que más saltó a la vista cuando Wiñay Qantati entró al escenario, era la cantidad de músicos con los que contaba el grupo en relación a otros grupos que habían pasado previamente, siendo hasta ese momento, la tropa más grande en participar. Al entrar al escenario se generó un aire de respeto al grupo, en tanto que los otros conjuntos que habían ya pasado, no continuaban tocando, y el narrador disminuyó notoriamente la cantidad de comentarios, cosa que no había ocurrido con los grupos anteriores. Pasado una buena cantidad de tiempo el grupo continuaba tocando sus huaynos ligeros, incluso luego de haber sobrepasado con creces el tiempo permitido por cada grupo, sin embargo, no había comentarios de los organizadores que les pidieran retirarse. En ese momento el aire de respeto se rompe cuando otro grupo aproximadamente del mismo tamaño que Wiñay Qantati empezó a tocar al mismo tiempo que estos, antes de que salieran del escenario. Las personas empezaron a voltear para ver de qué se trataba, y llamó mi atención el comentario de dos hombres parados en la plaza que se miraron en aquel momento, uno de ellos le preguntó al otro - ¿Qantati?, - Qantati,- respondió el otro casi de inmediato, efectivamente se trataba de Qantati Ururi, el grupo del cual originalmente surge Wiñay Qantati, y que se encuentra posicionado como el grupo más representativo de la localidad. Qantati continuó tocando alrededor de la plaza mientras se acercaban al escenario por el lado opuesto al cual ingresaban los grupos, casi como si estuviera esperando a que Wiñay Qantati saliera. En ese momento los músicos de Wiñay Qantati comenzaron a salir del escenario y a exaltarse mientras tocaban su música, alentándose entre ellos para tocar con más fuerza, y levantando en el aire las espadas de espuma que forman parte del vestuario del soldado Palla Palla. Finalmente, ambos grupos se encuentran fuera del escenario y continúan tocando, Qantati Ururi es el primero en detenerse, mientras que Wiñay Qantati continúa tocando un par de

repeticiones del mismo tema antes de hacer lo mismo. Posteriormente no hubo ningún incidente, ambos grupos de músicos tomaron su espacio en la plaza y continuaron participando en la fiesta de manera separada, sin embargo, el enfrentamiento musical se había dado.

Lo más interesante de esta anécdota es que refleja en un escenario concreto como se expresan y se construyen los prestigios de los distintos grupos en su propio escenario musical, en tanto que se crean rivalidades entre ellos.

Otro elemento a resaltar, es que, si bien la música observada en esta fiesta no era propiamente sikuri mayor, se pudo observar en los huaynos ligeros, el mismo juego de cambio de tonalidades y otros elementos que habían sido mencionados por los músicos moheños como elementos del estilo conimeño, y que serían constatados más adelante, durante la fiesta de 3 de Mayo.

9.2. La Fiesta de la Virgen de Chapi:

Como es sabido la fiesta de la virgen de Chapi se celebra originalmente en la región de Arequipa durante el 1ro de mayo. Sin embargo, desde hace 19 años, esta fiesta se celebra también en menor escala en el pueblo de Moho, llevado ahí por una pareja de residentes moheños en la ciudad de Arequipa, que al volver a su pueblo llevaron consigo la devoción a la imagen de la virgen. Esta pareja, acaba organizando la primera fiesta de la Virgen de Chapi en Moho e institucionalizando la celebración a lo largo de los años.

9.2.1. Descripción de la fiesta:

Si bien esta fiesta no se caracteriza normalmente por la participación de ningún conjunto de sikuris, la particularidad de este año se dio en tanto que el alferado seleccionado, es decir aquel que organiza y paga por la fiesta, el señor Horacio Machicao, es uno de los miembros más antiguos de la base matriz del Grupo de arte 14 de Setiembre, por lo que decidió que en lugar de contratar una banda de metales, contrataría a su propio grupo para acompañar los distintos rituales que se darían alrededor de la imagen de la virgen. Sin embargo, como ya se ha explicado, la base matriz de 14 de setiembre se encuentra virtualmente desactivada, es por eso que el señor Machicao optó por contratar a la base Puno del grupo, para que llegara a Moho a tocar ese día, acompañados por varios de sus amigos de la base Juliaca.

La fiesta empieza un día antes, el 30 de abril, durante las llamadas vísperas, aproximadamente a las 3 de la tarde. En este momento los alferados y los demás devotos, suben acompañados por los músicos, hacia la capilla donde se encuentra la imagen de la

virgen, ubicada a mitad de camino de la cima del cerro Calvario, cerró tutelar del pueblo de Moho. En este lugar se realiza una misa pequeña dirigida por el sacerdote local, en honor a la virgen, para posteriormente pasar a un compartir de comida y bebida entre los asistentes, mientras los músicos tocan durante toda la tarde junto a la capilla en el cerro. Aproximadamente a las 8 de la noche, tanto los músicos como los fieles bajan del cerro y realizan un pasacalle alrededor de la plaza de armas del pueblo, para luego dirigirse hacia la casa del alferado, donde se les agasaja con comida.

Imagen 5

Imagen del cerro Calvario, cerro tutelar del pueblo



Fuente: Elaboración propia

Al día siguiente la fiesta continua desde aproximadamente media mañana, cuando la imagen de la virgen sale del local donde será celebrada la fiesta, y realiza un pasacalle alrededor de la plaza acompañada por los respectivos alferados y los músicos, que van detrás de la imagen tocando. Luego de esto se regresa al local, en este caso una suerte de canchón ubicado a tres cuadras de la plaza de armas, en donde se coloca un estrado con músicos y cantantes, que amenizan la fiesta de manera intercalada con los músicos sikuris. Esta dinámica se repite hasta aproximadamente las 7 de la noche, en que la fiesta finalmente se termina, cerrando con un último pasacalle de los alferados, ya está vez sin la virgen, acompañados por los músicos, alrededor de la plaza.

9.2.2. Elementos recogidos de la observación:

Curiosamente la información más provechosa recogida de esta experiencia, no se dio durante la fiesta misma, si no durante la preparación de esta. Como ya se ha explicado, para esta ocasión tuve la oportunidad de participar como tocador dentro de la base Puno del Grupo de arte 14 de setiembre, para lo cual, estuve asistiendo a los ensayos del grupo en la ciudad de Puno desde un mes antes de la fecha del evento. Esta experiencia me permitió observar la dinámica con la que funciona la base Puno, permitiéndome ver de qué manera, los elementos que marcan la identidad del grupo, como el estilo musical o incluso la manera como el grupo se organiza, a que compromisos asiste, etc, se dan en un ambiente externo al de Moho, con músicos que no son necesariamente moheños ni descendientes de moheños.

Más importante fue esta experiencia en tanto la base Puno es un grupo particularmente joven, donde la mayoría de los miembros no pasaban de los 25 años, y no tenían más de uno o dos años practicando el Sikuri. En estas circunstancias era interesante observar cómo la responsabilidad de llevar musicalmente al grupo, sobre todo en cuanto al tema del estilo propio del mismo, quedaba en manos de los tres miembros más antiguos del grupo, de los cuales dos de ellos, eran moheños de nacimiento y habían aprendido a tocar Sikuri estando aún en Moho. Estos eran el señor Abel Apaza Condori, fundador de la base Puno, y miembro de la base matriz del grupo antes de mudarse a la ciudad por motivos de estudios, y el señor Adolfo Jaño, proveniente de la parcialidad de Laqasani de Moho, quien si bien no había tocado en Moho con el Grupo de arte 14 de setiembre, si había tocado en su niñez con el conjunto "Primero de Mayo" de Laqasani. De la misma forma también se logró recoger el punto de vista de los miembros más jóvenes del grupo, quienes tenían una manera distinta de interpretar estos aspectos, en tanto que muchos de ellos habían llegado al mismo por motivos circunstanciales. En este sentido se pudo constatar que, si bien hay un esfuerzo del grupo a través de sus miembros más antiguos, de mantener la identidad de este, los elementos que conforman esta identidad, no son asimilados por los miembros más jóvenes de manera inmediata, si no que van siendo apropiados por las nuevas generaciones que se encuentran en un contexto completamente distinto. En este sentido, quienes afirmaron sentirse más identificados con el grupo, eran principalmente los miembros jóvenes con ya varios años en el grupo, o aquellos que tenían familiares provenientes de Moho. Un ejemplo de estos contextos diferenciados se da, por ejemplo, en que muchos de los jóvenes afirmaban que sus familias, en el ámbito urbano, no veían muy bien en un principio que ellos pertenezcan a un conjunto de sikuris, en tanto que existe la visión de que en estos grupos se encuentran más expuestos a volverse consumidores recurrentes de alcohol. Sobre esto, los mismos miembros más antiguos afirmaban que ya les había traído problemas anteriormente, por lo que el grupo había tenido que colocar reglas muy estrictas al respecto de este problema.

9.3. Fiesta de las cruces de 3 de mayo:

9.3.1. Descripción de la fiesta.

La fiesta de 3 de mayo es quizás la más importante de las tres fiestas observadas, dado que es aquí donde se permitió corroborar mucha de la información que había sido mencionada anteriormente por los informantes.

La fiesta inicia el día anterior, en las llamadas vísperas, durante el 2 de mayo. Este día desde tempranas horas de la mañana, los alferados provenientes de las distintas parcialidades de Moho, llegan acompañados de sus familias, sus grupos de sikuris y por supuesto sus respectivas cruces. Un aspecto interesante a resaltar aquí, es que los alferados asumen el cargo de la fiesta por parejas, y cada pareja debe casarse el día anterior a la fiesta central, es decir durante la víspera. A lo largo de la mañana las parejas de alferados llegan con sus cruces a la plaza, acompañados por los grupos de sikuris que han contratado, y las dejan en el atrio de la iglesia, mientras los alferados realizan sus ceremonias de matrimonio. Luego de las ceremonias cada alferado sale a dar una vuelta por la plaza con sus familias y sus respectivos grupos de sikuris, para luego dirigirse con sus respectivas cruces al local que han contratado o construido en el pueblo para realizar su celebración. Así, durante la fiesta, el pueblo se llena de toldos e instalaciones colocadas por los distintos alferados de las distintas cruces, donde se celebran la fiesta. Aquellos que pueden costear un local se instalan en uno mientras que otros simplemente colocan un toldo en algún terreno vacío alquilado y otros, con menos recursos, simplemente se instalan en alguna calle o parque del pueblo.

Durante la tarde, las fiestas de cada parcialidad continúan en cada local o espacio separado por los alferados, quienes se quedan hasta altas horas de la noche festejando su matrimonio, acompañados por bandas y animadores, que intercalan su participación con los grupos de sikuris durante la fiesta. Esto último, similar a lo observado durante la festividad de la Virgen de Chapi. Entre tanto en la plaza, se realiza el concurso de Auqui Auquis o Machu Tusuq. Los Auqui Auquis o Machu Tusuq son unos personajes bufonescos que representan de manera exagerada y cómica a personas viejas, caracterizados por hacer bromas en doble sentido y buscar siempre fastidiar a las mujeres jóvenes. Durante la tarde de la víspera las distintas comparsas de Machu Tusuq hacen su presentación a un lado de la plaza, al pie de las escaleras de la iglesia, mientras los jurados los evalúan. Terminado el concurso, los Machu Tusuq se quedarán rondando por la plaza y las calles aledañas durante todo lo que dure la fiesta, haciendo bromas, molestando a los asistentes, tomando y riéndose.

Imagen 6

Machu Tusuq o Auqui Auqui en la plaza de Moho durante la celebración de las vísperas de 3 de mayo



Fuente: Elaboración propia

Al día siguiente, 3 de Mayo, se da la parte central de la fiesta. Las cruces empiezan a llegar una por una a lo largo de la mañana, acompañados con sus grupos de sikuris, luego estas entran a la iglesia y los grupos se instalan a un costado del atrio esperando que vuelvan a salir para el pasacalle principal. Aproximadamente al medio día, todas las cruces que han entrado a la iglesia salen, y son acompañadas por sus respectivos grupos de Sikuris en un pasacalle alrededor de la plaza. Aquí hay que mencionar que, así como hay una cruz por cada parcialidad, hay una cruz que corresponde al pueblo, la cual es la más grande, y sale al frente del pasacalle.

Imagen 7

Cruces durante el pasacalle alrededor de la plaza de armas de Moho



Fuente: Elaboración propia

En este sentido se pudo identificar aquí hasta 11 grupos de Sikuris participando en la fiesta, a continuación, pasaremos a enumerarlos. Cabe mencionar aquí que había unos cuantos alferados de distintas parcialidades, que no habían llegado a contratar a ningún grupo de sikuris para acompañar a sus respectivas cruces, probablemente, según los comentarios recogidos, por motivos económicos.

1. "Qantati Ururi" de Conima - Acompañando a la cruz del Pueblo
2. "Wayra Marka" de Juliaca - Acompañando a la cruz de una de las comunidades, sin identificar
3. "Fuerza Aymara" de la Parcialidad de Laqani Chipiani - Acompañando a la cruz de la parcialidad del mismo nombre
4. "Sentimiento Aymara" - Acompañando a la Cruz de la parcialidad de Putina
5. "Conjunto Wiñay Aymara" - Acompañado a la cruz de una de las parcialidades, sin identificar
6. "Wiñay Panqara Marka" de la población de Moho - Acompañando a la cruz de la parcialidad de Laqasani
7. "Conjunto de Jacha Sikuris de Lloquesani" - Acompañando a la cruz de la parcialidad del mismo nombre
8. "1ro de Mayo de Laqasani" - Acompañando a la cruz de la parcialidad del mismo nombre

9. " Conjunto Janamarka" - Acompañando a la cruz de una de las parcialidades, sin identificar

10. "Juventud Fuerza Aymara de Huantorcota" - Acompañando a la cruz de la parcialidad del mismo nombre

11. Conjunto de sikuris sin identificar

Terminado el pasacalle los grupos acompañan a sus respectivas cruces de vuelta al local de celebración preparando por cada alferado, donde la fiesta continúa hasta altas horas de la noche. A lo largo de la tarde sin embargo, los alferados suelen salir ocasionalmente a dar pequeños pasacalles por la plaza, acompañados de sus grupos. Esto ocurre especialmente con las comunidades que eligen en este momento a los alferados del año siguiente, saliendo en pasacalle a celebrarlo.

Terminada la fiesta en el pueblo, entre dos y tres días después, se realiza en las parcialidades una celebración propia dedicada a cada una de sus respectivas cruces. Como parte de la experiencia de este trabajo se tuvo la oportunidad de asistir a la celebración de la cruz de la parcialidad de Laqasani, realizada el 5 de mayo.

En la Parcialidad de Laqasani la celebración era un poco diferente a lo observado en el pueblo, se realizaba en un descampado en la parte más alta de un cerro pequeño, en el cual se había instalado un escenario. En las cuatro esquinas se encontraban pequeñas instalaciones con imágenes alusivas a la cruz, llamados altares, cada altar tenía un alferado particular, denominado altarero, los cuales, en algunas ocasiones contrataban su propio grupo de sikuris adicionalmente del que ya habían llevado los alferados principales. Al principio de la celebración se realizaba una ceremonia oficiada por el sacerdote local, luego de eso se realizaba una pequeña procesión en la que se llevaba la cruz por cada uno de los cuatro altares alrededor del terreno, acompañados por los grupos de sikuris contratados por el alferado, que iban tocando huaynos lentos (en este caso los grupos eran Panqara Marka de Moho y 1ro de Mayo de Laqasani). En cada Altar se realizaba una oración colectiva y los músicos interpretaban una canción a modo de ofrenda antes de pasar al siguiente, finalmente completados los cuatro altares, se iniciaba la misa de cierre para dar paso a la elección del siguiente alferado para el año entrante, y la fiesta en sí. En la fecha donde se dio la observación, ocurrió una anécdota curiosa, ya que a la hora de elegir al alferado no había nadie que quisiera asumir el cargo para el año siguiente, generando un habiente de tensión, en medio del cual, los sikuris tocaban de manera esporádica para amenizar. Terminando la elección, la banda contratada subía al escenario e iniciaba la fiesta con un compartir de comida y bebida hasta avanzada la tarde, debido a la demora con la elección, este momento se dio antes de la misma, mientras se esperaba algún voluntario. Al momento en que tuve que retirarme del lugar, el alferado aún no había sido electo.

Imagen 8

Altar instalado en la parcialidad de Laqasani, para la celebración de la cruz de dicha localidad



Fuente: Elaboración propia

9.3.2. Elementos recogidos de la observación

Lo más rescatable de lo recogido durante las fiestas de 3 de mayo, fue la posibilidad de comparar los distintos estilos que habían sido recogidos. En tanto que estaban presentes tanto los grupos del pueblo, los grupos de las parcialidades. los Jacha Sikuris de Lloquesani y Qantati Ururi de Conima, que había ido contratado por el alferado de la cruz del pueblo. Sin embargo, quizás la información más valiosa recogida en este espacio, fue que me permitió tanto escuchar, tanto como conversar con los sikuris de varios grupos provenientes de las parcialidades. Fue en este contexto que me fue posible recoger las apreciaciones que se tenían de la música sikuri y de la evolución antes descrita desde las parcialidades de Moho. En estas entrevistas se nos permitió recoger cómo había cambiado la manera de manejarse de los grupos de las parcialidades, que ahora eran contratados directamente por los alferados para participar de la fiesta, contrastando con el hecho de que antes, los grupos llegaban al pueblo por un tema de devoción religiosa.

En este sentido, se puede encontrar en la forma como los conjuntos se organizan y se relacionan con los alferados, un cierto paralelo con las orquestas tradicionales del Valle del Mantaro. En este caso, la relación que las orquestas establecen con los mayordomos es ante todo contractual, es decir, los músicos son vistos como prestadores de un servicio, y se les contrata en base a la oferta de repertorio, tamaño y prestigio que cada agrupación ofrece. Al mismo tiempo, los músicos tienen un estatus especial dentro de la fiesta, en tanto que se les

considera importantes por la actividad que realizan, y se les agasaja de forma correspondiente. En este sentido la contratación de una banda con mayor o menor oferta, o más prestigiosa dentro del área, es también una muestra de prestigio para quien la contrata (Romero, 2001). Para el caso de los sikuris en la fiesta de 3 de mayo, se observó una dinámica similar, en tanto que muchos de los alferados de las parcialidades ahora optan por no necesariamente contratar al grupo de su parcialidad, si no que podemos ver a grupos de Juliaca o Conima, o a grupos como Panqara Marka, provenientes del pueblo, representando a parcialidades como Laqasani.

En esta misma línea, uno de los aspectos que nos hacen pensar en una priorización del prestigio de cada grupo por encima de su conexión a una localidad, es lo observado en relación al cargo de la cruz del pueblo. Era interesante, en este sentido, ver el papel que jugaba la cruz del pueblo con relación a las demás cruces, siendo más grande, más decorada, teniendo el mejor local, la fiesta más grande y yendo al frente durante el pasacalle central. Sin embargo lo más notorio era el hecho que, en ausencia de existir un grupo como 14 de Setiembre que represente al pueblo, el alferado había optado por contratar a Qantati Ururi, grupo representativo de Conima, con quien, como ya se ha mencionado hay una rivalidad de facto, siendo además, uno de los grupos más caros de contratar para estas actividades. Sin embargo, lo más curioso era como el mismo grupo se posicionaba a sí mismo en la fiesta como el grupo de más prestigio presente, a través de elementos como la cantidad de tocadores, el tamaño de sus estandartes y, uno de los elementos que más llamó la atención, las letras de sus canciones. Así, rescatamos aquí la letra de una de las canciones escuchadas durante la fiesta, ejecutadas por Qantati Ururi, en el formato antes mencionado de tres estrofas:

Si quieres bailar con Qantati

Tendrás que ser millonario

Tendrás que tener mucha plata (BIS)

Y si no eres millonario

Y si no tienes mucha plata

Tendrás que bailar con cualquiera (BIS)

Hay Qantati

Solo se baila a lo grande (BIS)

De esta forma vemos como el grupo reafirma una posición de prestigio, que se puede interpretar, tanto como la posición de Qanati como grupo por sobre los demás grupos presentes, como, el prestigio que ostenta el cargo de la cruz a la cual acompañaban, lo que a su vez reafirma la posición del pueblo como espacio simbólico que centraliza el poder y el prestigio de la localidad, por encima de las parcialidades rurales. Esto nos permite entender de mejor manera la forma como funcionó en su momento el rol que asume el Grupo de arte 14 de setiembre de representar a Moho y de entrar en un contexto musical más grande que el que manejaban los grupos de las parcialidades en aquel entonces, debido a la necesidad de representar este espacio. Así como también nos permite entender la necesidad de grupos como Panqara Marka en la actualidad, de salir a representar a Moho y de llenar el vacío que ellos sienten ha sido dejado por 14 de setiembre.

Por otro lado, este cambio en la relación de los grupos de sikuris con los cargos y las localidades a las que representan, nos habla también de cómo se han venido dando las transformaciones en cuanto a la movilidad de las personas de una región a otra. En este sentido, como los mismos entrevistados señalaron, muchos de los músicos de las parcialidades, ahora viven en el pueblo o en las ciudades, con lo que es más complicado hacer que el grupo se junte para estas fechas, ya que implica una serie de costos. Esto mismo también explicaría el hecho de que los grupos de las parcialidades, si bien se encuentran en su mayoría influidos por el estilo musical del Grupo de arte 14 de setiembre, lleven también a sus espacios influencia de otros grupos urbanos, con características del estilo de Huancané o Conima. Esto, sin embargo, no implica que estos espacios simbólicos entre el pueblo, las ciudades, y las parcialidades desaparezcan por completo fusionados unos con otros, sin embargo si puede llevar a que se difuminen las fronteras entre un espacio y otro a nivel musical, generando a su vez nuevos espacios simbólicos que al día de hoy, aún no quedan claros.

Conclusiones generales

Como se ha explicado en un primer momento, el concepto de identidad que estamos manejando en este trabajo, implica la identificación de un determinado grupo humano con distintos elementos geográficos, culturales, políticos, etc, por medio de los cuales este se reafirma a sí mismo como una unidad en contraste o contraposición con otros grupos. En esta línea va la afirmación de Hassan Rachik, (2006) cuando menciona que ninguna identidad puede ser construida sin que se dé un diálogo entre distintos grupos o contextos sociales o culturales que permitan precisamente trazar las fronteras simbólicas entre estos. Rachik parte en este sentido de una idea muy similar a la expuesta por Edward Said cuando habla de cómo la construcción de un “otro” de Oriente fue fundamental en Europa para la reafirmación de una identidad europea basada en su oposición con lo “oriental”. (Said 1990) Si bien esto no tiene por qué significar siempre que el otro es solo una ilusión construida a partir de la cual se construye la identidad de un grupo, si ilustra de buena manera el punto que aquí tratamos de exponer. El hecho de que para que una “Unidad de Identidad”⁶⁰ pueda reafirmarse en sí misma, necesita trazar fronteras identitarias con otros con los cuales se diferencia, fronteras que son trazadas precisamente a través de elementos o características específicas.

Ahora bien, el punto central que aquí tratamos de exponer, se encuentra en la forma en que una expresión musical determinada, en este caso la música sikuri, puede actuar como uno de estos elementos a través de los cuales se trazan estas fronteras. Para ilustrar esto es necesario traer nuevamente a atención los tres ejes o niveles planteados por Turino para el estudio de cualquier expresión musical. (1985) Estos vendrían a ser el nivel simbólico de la música y los significados que se le dan en una sociedad determinada, el nivel de la distribución de como esta se reproduce y se mueve a través de diversos contextos y grupos humanos, y finalmente el nivel de la “forma” o el nivel del lenguaje musical en sí, utilizado en una expresión musical determinada. Si bien el análisis que aquí hacemos se enfoca ante todo en el valor simbólico de la música, podemos ver también como este valor se encuentra directamente ligado con los otros dos ejes. Así, el valor que se le da a la música sikuri como un elemento que identifica a los moheños, (frente a otros grupos identificados como unidades, que en este caso podrían ser Conima, Huancané, o incluso Lima, Arequipa o el resto del Perú), no puede ser entendido sin tener en cuenta la identificación de un estilo musical particular, diferenciado y creado en contraste al de otros estilos de la región (Nivel de Forma). Los sonidos en este caso no son solo un elemento técnico, si no que vienen cargados como tales con una interpretación simbólica de parte de quienes los oyen y/o los interpretan. Tal como lo explica

⁶⁰ Utilizaremos este término a partir de ahora en referencia al utilizado por Thomas Turino cuando cita Richard Adams, que ya fue previamente expuesto aquí. (Turino 1985)

Simon Frith, (2014) el sonido de la música en si no puede ser ligado a la experiencia humana sin tener en cuenta los contextos en los cuales es escuchado o interpretado, así como todas las cargas simbólicas que pueda haber en esta interpretación. En este caso, las características musicales propias de cada estilo son las que cargan con este valor simbólico, valor que, en el análisis, es lo que marca precisamente las diferencias con otros estilos musicales, identificados con otros grupos humanos, o para ponerlo en nuestros términos, con otras unidades identitarias.

Por otro lado, estos dos niveles tampoco pueden explicar por completo la complejidad del fenómeno, si no entendemos cómo este estilo se fue consolidando a lo largo de los años. Esto en tanto que estamos entendiendo a la música precisamente como parte de un proceso, y la construcción de identidad que con esta se dá, en el plano del eje diacrónico que nos presenta Peyser (2002), es decir como algo que se dá de forma continua en el tiempo. En este sentido para entender este proceso es fundamental tener en cuenta la manera como la música sikuri moheña se alimentó y más adelante a su vez se movió por contextos socio culturales distintos. Es precisamente a través de este movimiento de la música que surge en un primer lugar la inquietud de los jóvenes moheños por crear el Grupo de arte 14 de setiembre, y es esta misma dimensión de distribución, la que explica como más adelante los estilos musicales creados por el grupo logran llegar a las parcialidades para definir nuevas identidades musicales.

Ahora bien, no podemos dejar de resaltar, que los elementos simbólicos que se ven reflejados en la música, están presentes en el contexto social y político de la región, más allá de la misma. En este sentido, la separación del espacio rural y urbano, a través de expresiones musicales distintas o la asimilación de un estilo en un área particular, están directamente relacionados a la separación entre el pueblo de Moho y las parcialidades. Así el pueblo, cómo muchos de la región, concentraba el poder de una clase mestiza terrateniente, por lo que la identidad musical del mismo estaba ligada a formatos más urbanos como la estudiantina, mientras que el sikuri, era entendido como una expresión ligada a los espacios rurales. Mas adelante, con el empoderamiento del espacio rural frente a la oficialidad, la música sikuri cobra fuerza en escenarios urbanos externos, así como en el mismo pueblo de Moho, sin embargo, surge la necesidad de crear un estilo propio, que refleje hacia afuera elementos característicos de la zona, pero que al mismo tiempo mantenga la división con el estilo de las parcialidades. Finalmente, ante un contexto como el actual, en que la movilidad de personas y el cambio en las formas como se reproducen y asimilan los estilos musicales han difuminado desde la música ciertas fronteras identitarias, se sigue reproduciendo una necesidad de diferenciación con otras localidades, entre las que resalta Conima, en tanto que históricamente ha sido vista desde Moho como una zona más ligada al espacio rural.

Vemos entonces que para el caso estudiado se confirma lo planteado por Turino cuando este argumenta que no hay forma de entender un fenómeno musical sin tener en cuenta todas las dimensiones que este comprende. Sin embargo, lo más importante para nosotros es que estas dimensiones nos revelan que la complejidad de un fenómeno musical se encuentra precisamente en la escala social del mismo. Nuevamente nos encontramos aquí con la planteado por Frith, (2014) cuando nos dice que la música puede ser entendida como un hecho social en sí, debido a que es en la interpretación (tanto hablando a nivel simbólico como performativo) que le dan las personas a esta, a través de la cual cobra sentido en su totalidad. La música es un elemento social cargado de significados dados por las mismas personas en los distintos contextos en los cuales esta se encuentra, con lo que no es difícil entender cómo puede esta formar parte de los elementos que moldean las fronteras con las que un grupo humano, puede identificarse a sí mismos en relación a otros, es decir, construir su identidad. Atravesada por estos tres niveles, la música sikuri se muestra aquí como un elemento firmemente enraizado en los procesos que han moldeado a lo largo de los años las fronteras identitarias de la población moheña, marcando diferencias con sus vecinos, reafirmando identidades locales ligadas a lo rural y campesino con lo urbano mestizo, y cobrando incluso una mayor relevancia cuando se convierte en un elemento de representación en las comunidades de moheños que han migrado hacia las grandes ciudades. En este proceso, el Grupo de arte 14 de setiembre termina convirtiéndose en un símbolo de la identidad del pueblo y de sus alrededores, mientras que el estilo consolidado por ellos, termina marcando y creando nuevas fronteras con relación a pueblos y ciudades externas. Esto puede además relacionarse directamente con la idea de Appadurai (2001) de que lo local se construye de manera deslocalizada, es decir más allá del espacio geográfico del grupo en específico. En este sentido, se observa claramente lo señalado por el autor en dos aspectos, el primero de ellos está en el hecho de que la identidad musical moheña trasciende en sí a este espacio, desarrollándose y construyéndose en diálogo con contextos externos. Mientras que en segundo lugar tenemos que el mismo origen del estilo musical se encuentra estrechamente ligado a procesos relacionados a la música sikuri que se encontraban desarrollándose en otros contextos, como en las grandes ciudades o en los pueblos vecinos. Esto se da desde el momento en que es en este mismo periodo de tiempo, en que surge la inquietud en los jóvenes moheños por desarrollar una identidad musical propia, trasladando el valor que para ellos tenía, la necesidad de representar al pueblo de Moho, entendido como un espacio centralizado de poder y de la identidad mestiza en la región, en nuevos espacios de disputa con los grupos de Conima y las parcialidades, justamente ligados a espacios urbanos más extensos.

Ahora bien, analizando el caso aquí estudiado, queda bastante claro al tomar la música como un elemento en la construcción de una identidad local, que las fronteras identitarias no están marcadas en unidades cerradas, si no que estas unidades pueden llegar a superponerse y circunscribirse en unidades mayores. Estas diferenciaciones pueden ir demarcando incluso espacios geográficos diferenciados que pueden verse delimitados por (en este caso) elementos musicales. Ejemplo de esto puede observarse en la manera como el estilo musical moheño consolidado por 14 de setiembre ha llegado a ser identificado por los grupos de la zona, tanto dentro como fuera del pueblo, como un elemento que los caracteriza como un todo en contraste con identidades musicales externas. Esto a pesar de que, en un primer momento, el pueblo y sus parcialidades eran identificados como espacios musicales e identitarios marcadamente separados.

Esta idea nos lleva además a hablar de otro aspecto fundamental en el caso estudiado, el aspecto del tiempo. Y es que no podemos entender el papel de la música en los procesos de generación de identidades locales sin tomar en cuenta precisamente la idea de “proceso”, que, como tal, implica que se encuentra en constante cambio y evolución. Al respecto de esto rescatamos aquí lo expuesto por Gisela Cánepa, (2001) quien trabaja la idea de la música y la danza, entre otras expresiones culturales, como “formas de cultura expresiva”. La idea señalada por la autora es que éstas, en tanto son entendidas como actos performativos, deben reconocerse no solo como expresiones simbólicas de un contexto o una identidad determinada, si no que los actos en sí constituyen una experiencia en quienes las practican y/o consumen que forman parte de estas identidades, y las van transformando en el proceso. Esto ocurre precisamente porque se entiende que en toda expresión cultural de estas características, existe de por sí una interpretación desde los actores involucrados de los contextos sociales y culturales específicos de donde son puestas en práctica. Es precisamente desde esta interpretación que, en este caso la música, o la danza, son interpretadas en diferentes contextos, no como elementos externos o ajenos al mismo, si no como parte de este, sujetándose a los cambios y movimientos que se puedan dar en el proceso. Un buen ejemplo de esto está en la manera como los fundadores del Grupo de arte 14 de setiembre, interpretan el contexto que se vivía alrededor del sikuri en los años 70’s y deciden fundar un conjunto que los represente como moheños a nivel musical. Sin embargo, en este caso el hecho de empezar a practicar sikuri con miras a participar en escenarios musicales de mayor alcance al que tenían los grupos de las parcialidades, no solo implica una interpretación del contexto cultural y social de aquel momento, sino que también, tuvo consecuencias en la manera como esta música fue moldeando una identidad musical local, e incluso desdibujando barreras identitarias anteriormente más marcadas, como las presentes entre el pueblo y el campo.

Todo esto nos recuerda el concepto del eje sincrónico de la identidad tomado por Peyser, (2003) que entiende que ésta se construye a través del tiempo y que se encuentra en constante evolución de acuerdo a los cambios que se van dando en determinado grupo social y como este se entiende a sí mismo en relación a otros. En este sentido, como ya se ha expuesto, la música como elemento dentro de estos procesos de identidad se encuentra también en constante cambio y reinterpretación según sus diferentes contextos. En el caso del sikuri moheño, tenemos un primer momento en el que es entendida como un elemento identitario marcadamente rural (con toda la carga despectiva que esto implicaba desde el pueblo). Luego se convierte en un elemento característico del pueblo, y empieza a participar en contextos musicales mayores, para luego pasar a consolidar un estilo que terminaría caracterizando a toda la zona. Sin embargo, lo más interesante a rescatar está en la manera como estos procesos se siguen dando hoy en día, con la creación de nuevos grupos, que intentan posicionarse como nuevos representantes musicales, con influencias y objetivos nuevos, apuntando directamente a crear bases en Lima u otras ciudades. Así también, estos nuevos grupos se encuentran participando de un escenario social y cultural distinto al de los años 70's, en el que la presencia de la internet, los medios de comunicación, así como la masificación de las festividades donde participan y el cambio en los actores musicales con quienes compiten les dan nuevos elementos a partir de los cuales, construir nuevas identidades musicales. En este sentido se reafirma, que la música como expresión cultural, al encontrarse en constante cambio y reinterpretación, dinamiza también, los procesos identitarios de los cuales forma parte.

Bibliografía

ACEVEDO, S (2011, Noviembre 12) *Dinámica de los sikuris de Lima* EN Percy Aparicio Soria (Presidente) Primer Congreso Nacional e Internacional del Siku. Mesa de Trabajo 8: Aspectos organizativos de los ejecutantes del Siku. Lima.

APPADURAI, A (2001) *La Modernidad Desbordada, Dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo, Uruguay, Ediciones Trilce SA.

BELLENGER, X (2007) *El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Titicaca*, Lima, Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Embajada de Francia en el Perú, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas – CBC, Institut de Recherche pour le Développement (IRD)

BUENO, O.W (2009) *Trascendencia del Siku, una interpretación etnomusicológica*. Puno, Perú, Casa del Corregidor.

CALSÍN, R (2018) *El Proceso Histórico del Siku en Puno* . En *Música y Sonidos en el Mundo Andino. Flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Carlos Sánchez ed. Lima, Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos Fondo Editorial. pp 447 -483

CÁNEPA KOCH, G (2001) *Formas de Cultura Expresiva y la Etnografía de “lo local” EN Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*. Gisela Cánepa Koch, ed. Lima, Perú, PUCP Fondo Editorial. pp 11-35

CÁNEPA KOCH, G (2007) *Geopoética de identidad y lo cholo en el Perú: Mirgración, geografía y mestizaje*. Crónicas Urbanas. pp 29-42

CAVICCHI, V (2011) *Los Huaynos me recuerdan a mi tierra: La música radial de Cusco y la formación de identidades migrantes*. SIT Independent Study proyect.

CHÁVEZ LÓPEZ, G (2018) *Música, cambio e identidad contrastada: la música sikuri en la creación y diferenciación de estilos musicales en Moho, Puno* . En *Música y Sonidos en el Mundo Andino. Flautas de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Carlos Sánchez Huaranga, ed. Lima, Perú Universidad Nacional Mayor de San Marcos Fondo Editorial. pp 511-533

CRUCES, F (2002) *Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos*. EN TRANS-Revista transcultural de música. (Disponible en línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200603>)

FALCÓN, J (2011, Noviembre 11) Origen y desarrollo de los sikuris en Lima EN Percy Aparicio Soria (Presidente) **Primer** Congreso Nacional e Internacional del Siku. Mesa de Trabajo 5: Los Sikuris en Lima, Origen, Desarrollo y Perspectivas. Lima.

FRITH, S (2014) *Ritos de la Interpretación: Sobre el Valor de la Música Popular*. . Ciudad Autónoma de Buenos Aires , Argentina, PAIDOS.

LLORENS, J (1986) *Migrantes andinos y radiodifusión: el caso de los "Programas Folclóricos"*. Lima, Perú, Tesis de Bachillerato. Pontificia Universidad Católica del Perú.

LUNA, L (1975) *Zampoñas del Kollao* . Puno, Perú, Los Andes.

MARTÍNEZ, M (2018) *Uso y mediaciones de la tecnología audiovisual en la danza folklórica de la ciudad de Arequipa*. Lima, Perú, Tesis para optar al grado de Magister en Antropología Visual. Pontificia Universidad Católica del Perú

MENDOZA, Z (2006) *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cusco, Siglo XX*. Lima, Perú, PUCP. Fondo Editorial.

PALACIOS ORTEGA, V (2008) *Catálogo de la Música Tradicional de Puno, VOL 1* . Lima, Perú, Fondo Editorial del Congreso del Perú

PEYSER, A (2003) *Desarrollo, cultura e identidad: el caso del mapuche urbano en Chile*. Louvain, Bélgica, Université Catholique de Louvain.

PODHAJECER, A (2011) El Diálogo Musical Andino: Emoción y Creencias en la creatividad de conjuntos de Música Andina en Buenos Aires (Argentina) y Puno (Perú) . *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. 32(2) pp 269 -293

PONCE, O (2008) *De Charango a Chillador: Confluencias musicales en la estudiantina altiplánica*. Santiago de Chile, Chile Tesis para optar al grado de Magister en musicología. Universidad de Chile

RACHIK, H (2006) Identidad dura e identidad blanda, *Revista CIDOB d'afers internacionals*. 73-74 pp 9-20

RENIQUE, J. L (2004) *La Batalla por Puno, Conflicto agrario en los andes peruanos 1866-1995*. Lima, Perú , IEP, SUR casa de Estudios del Socialismo

RENIQUE, J. L (1991) *La batalla por Puno: violencia y democracia en la sierra sur*". En *Debate agrario N°10*, Lima, Perú , CEPES. pp 83 - 108

REYES. A (2009) What Do Ethnomusicologist do? An old Cuestion for a new Century. *Ethnomusicology*, 53(1) , pp 1-17

ROMERO, R (2012) *Hacia una Antropología de la Música, la etnomusicología en el Perú*. EN *No hay País más Diverso Tomo II*. Carlos Ivan Degreori, Pablo. F Sendon, Pablo Sandoval, eds. Lima, Perú. Instituto de Estudios Peruanos

ROMERO, R (2001) *Modernidad, autenticidad y prácticas culturales en la sierra central del Perú* EN *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*. Gisela Cánepa Koch, ed. Lima, Perú, PUCP Fondo Editorial. pp 37- 59

SAID, E. W (1990) *Orientalismo*, Madrid, España, Libertarias.

SANCHEZ, C (2013) *La Flauta de Pan Andina: Los grupos de Sikuris metropolitanos, Estudio sobre los conjuntos de zampoñas, sikuris limeños, urbanos o metropolitanos*. Lima, Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.

SANCHEZ, C (2013) *Prácticas tradicionales andinas reinventadas en la ciudad: Rituales, religión, fiestas y simbologías en los conjuntos de sikuris urbanos en Lima*. Iquique, Chile, IECTA.

TIMANÁ, R. M (1992) *Hasta podría decir que todo lo que sé, se lo debo a la zampoña: Arte e identificación en los grupos de sikuris de Lima*. Lima, Perú Tesis de Bachillerato. Pontificia Universidad Católica del Perú.

TURINO, T (1985) *Comunidad, Cambio Sociocultural y la música Andina: El caso de los Aymaras de Huancané, Puno*, Lima, Perú, S.N

TURINO, T (1993) *Moving Away From Silence: Music of the peruvian altiplano and the experience of urban migration*. Chicago, Estados Unidos, University of Chicago Press.

TURINO, T (1984) The Urban-Mestizo Charango tradicional in southern Perú: a statment of shifting identity. *Journal of the Society of ethnomusicology*, 28(2) pp 253-270

VALENCIA CHACÓN, A. (1989) *El Siku o zampoña: Perspectivas de un legado musical preincaico y sus aplicaciones en el desarrollo de la música peruana / The Altiplano bipolar siku: Study and projection of peruvian panipe orchestras*. Lima, Perú, CIDEMP.

VOLINSKY, N (2001) *Poniéndose de pie, Técnica e interpretación del violín y resurgimiento étnico entre los quechuas de Saraguro, Ecuador* EN *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*. Gisela Cánepa Koch, ed. Lima, Perú, PUCP Fondo Editorial. pp 117-147

WITHE, B (2000) *Soukouss or sell out? Congolese Popular Dance Music and Cultural Comodity*. EN *Commodities and Globalization: Anthropological Perspectives*. Angelique Haugerud, M. Priscilla Stone, Petter Litle, eds. Society of Economic Anthropology. pp 33-57



Anexos

Anexo A: Listado de entrevistas realizadas

“Ruben Machicao” Músico Moheño. Lima. Sábado 31 de Octubre de 2015

“Edgar Vargas” Musico Sikuri Moheño y fundador del Grupo de Arte 14 de Setiembre. Lima. Domingo 27 de Febrero de 2016

“Julio Cesar Wallpa” Director musical de 14 de setiembre de moho y tocador en Wiñay quantati de Conima, Miembro fundador de la base matriz. Moho. Jueves 24 de Marzo de 2016

“ Winston Apazza Machaca” Encargado de la radio municipal y de la radio local de Moho y tocador en Pankara Marka de moho. Moho. Lunes 28 de Marzo de 2016

“ Horacio Machicao” Ex director musical y miembro activo de 14 de Setiembre base Moho, Alferado de la virgen de Chapi. Moho. Lunes 28 de Marzo de 2016

“Felipe Quispe” Presidente del comité regional/nacional de 14 de Setiembre de Moho y tocador de 14 de Setiembre Base Juliaca, Miembro Fundador de la base matriz. Juliaca. Martes 29 de Marzo de 2016

“Abel Apazza Condori” Miembro activo de 14 de Setiembre desde 1980 y fundador de la base Puno. Chucuito. Domingo 3 de Abril del 2016

“José Manuel Velazques Flores” Jefe de Unidad administrativa de la ESFA (Escuela Superior de Formación Artística) de Moho. Moho. Jueves 7 de Abril de 2016

“Aurelio Choquehuanca” Músico e investigador Moheño, Asesor del Grupo de Arte 14 de Setiembre de Moho durante sus primeros años y ex alcalde de Moho. Moho. Viernes 8 de Abril de 2016

“ Francisco Huanca” Músico del Centro Musical Moho, Guitarrista. Moho. Lunes 11 de Abril de 2016

“ Hilton Condori Carrizales” Presidente y tocador en Wiñay Pankara Marka. Moho Lunes 11 de Abril de 2016

“ César Pomari” Tocador y miembro de la directiva de Pankara Marka. Moho 13 de Abril de 2016

“ Winston Apaza Cañasaca” Ex miembro y fundador de 14 de setiembre. Moho. Jueves 28 de Abril

“ Adolfo Jaño” Miembro activo de 14 de setiembre base Puno y ex tocador de Lacasani (parcialidad). Puno. Viernes 29 de Abril

“ Marco Aurelio Ramírez Quispe” Directivo y Fundador del Conjunto Sentimiento Aymara de Moho (parcialidad de Laqani chipiani). Moho. Lunes 2 de Mayo de 2016

“Entrevista Anónima” Director musical del Cojunto Hanamarca. Martes 3 de Mayo de 2016

“Entrevista Anónima” Miembro de los Jacha Sikuris de Lloquesani. Moho. Martes 3 de Mayo de 2016

“Entrevista anónima” Director Musical de Conjunto de Sikuris 1ro de Mayo de Laqasani. Moho. Martes 3 de Mayo de 2016

“Nestor Quilla Quilla” Lutier constructor de sikus e instrumentos de viento de la marca “Quillas Inañcuyo”. Huancané 7 de Marzo de 2017

