



Ensamblés Maquínicos en Fuga: feminismos y performatividad en dos agrupaciones de música andina de Argentina

Adil Podhajcer^I

Alejandra Vega^{II}

^IUniversidad de Buenos Aires – UBA, Buenos Aires, Argentina

^{II}Universidad Nacional de las Artes – UNA, Buenos Aires, Argentina

RESUMEN – Ensamblés Maquínicos en Fuga: feminismos y performatividad en dos agrupaciones de música andina de Argentina – En este artículo describimos y analizamos comparativamente las performances de dos ensambles de música andina comunitaria que representan a dos regiones de Argentina con características contrastantes y que constituyen los dos referentes más importantes de grupos de mujeres y disidencias de la Argentina. En esta oportunidad, nos centraremos en las prácticas performativas de la Banda Femenina Nuestra Señora de Fátima de Tilcara, Jujuy, y la *Comunidad Mama Quilla*, del Área Metropolitana de Buenos Aires. El objetivo es comprender la relación entre la experiencia en-el-mundo entendida como proyección orientada hacia una cosmogonía de raíz andina y las cualidades estético-políticas que reinstalan la pregunta por los alcances del feminismo disidente para producir otros modos de acción y conciencia política.

Palabras-clave: **Feminismos Disidentes. Performatividades de Género. Ensamblés de Música Andina. Máquinas Deseantes. Argentina.**

ABSTRACT – Maquinical Ensembles in Fugue: feminisms and performativity in two Andean music groups from Argentina – In this article we describe and comparatively analyze the performances of two community Andean music ensembles that represent two regions of Argentina with contrasting characteristics, and that constitute the two most important referents of groups of women and dissidents in Argentina. In this opportunity, we will focus on the performative practices of the women's Band from Tilcara *Nuestra Señora de Fátima*, Jujuy, and the *Mama Quilla Community*, from the Buenos Aires Metropolitan Area. The objective is to understand the relationship between the experience-in-the-world understood as a projection oriented towards a cosmogony with Andean roots and the aesthetic-political qualities that reinstate the question of the scope of dissident feminism to produce other modes of action and political consciousness.

Keywords: **Dissident Feminisms. Gender Performativities. Andean Music Ensembles. Desiring Machines. Argentina.**

RÉSUMÉ – Ensembles maquiniques en fugue: féminismes et performativité dans deux groupes de musique andine d'Argentine – Dans cet article, nous décrivons et analysons de manière comparative les performances de deux ensembles communautaires de musique andine qui représentent deux régions d'Argentine aux caractéristiques contrastées et qui constituent les deux référents les plus importants des groupes de femmes et de dissidents en Argentine. Les pratiques performatives du groupe de femmes Nuestra Señora

de Fátima de Tilcara, Jujuy, et de la *Communauté Mama Quilla*, de la zone métropolitaine de Buenos Aires. L'objectif est de comprendre le rapport entre l'expérience-dans-le-monde entendue comme une projection orientée vers une cosmogonie aux racines andines et les qualités esthético-politiques qui réinstaurent la question de la portée du féminisme dissident pour produire d'autres modes d'action et conscience politique.

Mots-clés: **Féminismes Dissidents. Performativités de Genre. Ensembles Musicaux Andins. Machines a Désirer. Argentine.**

Aproximaciones analíticas y teórico-metodológicas

Este artículo propone analizar y reflexionar sobre las estrategias estético-políticas de mujeres y disidencias pertenecientes a bandas y ensambles de *siku* de la Argentina. El objetivo es contrastar sus acciones performativas y los modos de construcción de nuevas subjetividades y de interpelación y desconstrucción de desigualdades sexo-genéricas en sus espacios de realización. El punto de partida es una investigación conjunta sobre los movimientos feministas latinoamericanos de mujeres y disidencias intérpretes de música autóctona y folkórica en los ensambles comunitarios de flautas pánicas o *siku*. Como parte de su formación musical, las autoras han participado activamente de este tipo de ensambles¹, desde donde comenzaron a desarrollar diferentes experiencias etnográficas incorporando metodologías de participación-acción-creación y performance-investigación que vienen indagando y reflexionando sobre los modos en que las corporalidades son generadoras de saberes y agencias, desde una perspectiva crítica al pensamiento logocéntrico de la modernidad colonial (Citro; Podhajcer, Roa; Rodriguez, 2020)². En ese marco, se realizaron entrevistas abiertas, extensas y recurrentes a diferentes referentes de ensambles de *sikus* mixtos e integrados por mujeres y disidencias exclusivamente, priorizando acciones creativas y movilizaciones ético-políticas significativas.

Los ensambles de *siku* de mujeres y disidencias que decidimos comparar representan tipos de experiencias de performance que se ponen en acto a través de la ejecución musical del *sikuri* o *siku*. Como han analizado numerosos autores/as (Valencia Chacón, 1982; Bellenger, 2007; Vega, 2014; Podhajcer, 2012; 2015; Carlos Sánchez Huaranga, 2015; Pérez de Arce, 2019, entre otros), el *siku* es un aerófono de soplo directo formado por una serie de tubos cerrados atados en forma de balsa, en una o dos hileras. Se trata de un instrumento con características diversas, de origen prehispánico,

que ha atravesado modificaciones a lo largo de su historia. Sin embargo, la permanencia de la práctica de su ejecución entre diversos grupos amerindios, así como la dispersión de ejemplares de flautas pánicas de materiales no perecederos (piedra, cerámica o huesos de ave) en la región andina y altiplánica de Bolivia, Perú, norte de Argentina y Chile han dado fundamento al carácter emblemático de este instrumento en los Andes Centrales. Posteriormente, la práctica asentada en zonas urbanas, reproduce y retoma costumbres que reafirman modos de recrear y recuperar la identidad indígena, así como compartir experiencias comunitarias.

En estos ensambles predomina la técnica de ejecución por pares complementarios (*tocar contestado* o *trenzado*) que Valencia Chacón denominó bipolaridad, haciendo referencia al modo complementario del diálogo musical andino. Esta complementariedad es necesaria por la estructura del instrumento: los grados de la escala (usualmente la de mi menor antigua/sol mayor) se reparten entre dos instrumentos, de tal modo que los tubos contiguos de un *siku* proceden por intervalos de terceras. Los tubos del par complementario dan las terceras que forman los grados de la escala diatónica. Por esta razón, una melodía requiere de al menos dos *sikuri* en estrecha colaboración para concretarse. En ese par complementario de instrumentos, uno recibe el nombre de *ira* (el que guía) o *seis* (en referencia a los seis tubos que lo componen); la segunda denominación es más común en Buenos Aires. El otro componente del par complementario es llamado *arca* (el que sigue), o *siete*. Coloquialmente, los *sikuri* llaman a esta modalidad de ejecución *tocar contestado*. Como hemos señalado, esta característica permea la mera exigencia técnica de coordinación entre dos individuos, percibiéndose y explicitándose, al menos entre quienes se adhieren a ciertas propuestas del indianismo y el indigenismo, como una metáfora del funcionamiento dualista de las sociedades indígenas antes de la llegada de los españoles a América.

Un significante compartido por gran parte de los *sikuri* reside en que la complementariedad de su ejecución es poner en acción la reciprocidad a nivel sonoro, un ejercicio del *Buen Vivir* propuesto como alternativa al modelo individualista de la modernidad occidental, que fue adoptado por las sociedades nacionales luego de los procesos de independización de la corona española. En este sentido, la complementariedad operaría como modelo para organizar la gestión interna de las bandas. La metáfora de la ronda *sikuri*

sintetiza a través de su performatividad una serie de imaginarios utópicos sobre lo *comunitario* y la *ancestralidad*, definidos así por los *sikuri* y materializados a su vez en y desde los discursos sobre el *Buen Vivir* o *Sumaj Causay* y el *chacha-warmi*³ (Vega, 2013; Podhajcer, 2015; Podhajcer; Vega, 2021).

La etnografía abordada durante la investigación refirió a performances específicas realizadas entre los años 2012 y la actualidad (2023) en dos ensambles de mujeres y disidencias *sikuri*, cuyas constelaciones de significados y prácticas performativas nos permiten establecer dos modelos de feminismos ligados a *lo andino*. Así, observamos la permanencia y la resignificación de las nociones asociadas a la complementariedad, el Buen Vivir y el sentido de lo comunitario, que son retomadas a su vez por otros ensambles de *siku*, particularmente de mujeres y disidencias, y retroalimentan cuestionamientos al modelo de la modernidad colonial patriarcal: las bandas devocionales de Jujuy y las bandas de mujeres urbanas de activistas del feminismo y disidencias.

Para abordar el análisis de las genealogías y de las performances de las dos bandas haremos uso de los conceptos de molaridad y molecularidad que remiten a diferentes modos de segmentariedad correspondientes, *grosso modo*, a la macropolítica y la micropolítica (Deleuze; Guattari, 2004; Guattari; Rolnik, 2006), y, muy especialmente, a la conceptualización del deseo, no como subordinado a la ausencia, sino como creador/productor de objetos: “*The order of desire is the order of production; all production is at once desiring-production and social production*” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 296)⁴. Ese potencial creativo del deseo se encuentra en las antípodas de la censura moralizante y vergonzante que para Guattari y Rolnik (2006, p. 255) imponen la psicología freudiana e instituciones dominantes. “El deseo atraviesa el campo social, tanto en prácticas inmediatas como en proyectos más ambiciosos. Para no confundir definiciones complicadas, propondría denominar deseo a todas las formas de voluntad de vivir, de crear, de amar; a la voluntad de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores”. Esta conceptualización del deseo ofrece la posibilidad de analizar los discursos de las fundadoras referidos a la génesis de la primera banda de mujeres *sikuri* de la Argentina en su contexto histórico – 1996 –, así como la permanencia de sus rasgos fundamentales a pesar de los profundos cambios que se produjeron en el país -y en Latinoamérica- en torno a

las políticas de género. Deleuze y Guattari (2004, p. 13; p. 42) distinguen entre los “agenciamientos maquínicos del deseo” y los “agenciamientos colectivos de la enunciación”⁵ que se relacionan y se incluyen mutuamente en una lógica rizomática (Deleuze; Guattari, 2004); tal distinción resulta de utilidad en la comparación de las genealogías y las performances de la banda tilcareña y la de Buenos Aires, Mama Quilla.

Las teorías feministas también nos resultan de utilidad por ofrecernos variadas herramientas que nos permiten comprender la reticencia de las integrantes de la banda jujeña a identificarse con el feminismo hegemónico, al que simplemente denominan “feminismo”. Entre ellas, la propuesta del término “interseccionalidad” de Williams Crenshaw (1989), como punto de partida para introducir, además del género, otros factores que discriminan y oprimen a las mujeres como la raza y la clase. Esta idea seminal ha sido retomada, entre otros, por Francesca Gargallo (2012), quien sostiene que: “Las ideas hegemónicas [del feminismo occidental] representan un riesgo para la reflexión y las praxis que les son ajenas...” y “representan un conjunto de ideas manejadas por las clases dominantes”. Son estos mismos sectores los que en la Quebrada de Humahuaca han monopolizado, mercantilizado y esencializado diversos aspectos de la cultura local a partir del proceso de Patrimonialización. Gargallo (2014) hace un extenso análisis a partir de su etnografía recabada en 607 pueblos de América Latina que aportan elementos para el análisis de las ideas y prácticas emancipatorias de las integrantes de la Banda Nuestra Señora de Fátima frente a la opresión de género. Como complemento a algunas ideas aportadas por Gargallo, enfocadas al estudio de los feminismos indígenas, Ansaldúa (2016) reflexiona sobre la situación liminar de las mujeres mestizas, que encuentra resonancias en la cultura hibridizada de la Quebrada, la cual combina elementos españoles e indígenas y que provee el contexto de actuación y surgimiento de Nuestra Señora de Fátima. Otro aspecto a tener en consideración es el propio devenir de los feminismos hegemónicos: Sonia Álvarez (1998) da cuenta de la brecha abierta por la *ONGización* de grupos feministas que pasaron a ser parte de la agenda global mundial y de los Estados nación, alejados de las problemáticas e intereses de sectores rurales y campesinos de Latinoamérica.

Por otra parte, la agrupación *Comunidad Mama Quilla*⁶, de surgimiento más reciente (2016), recupera a las mujeres y disidencias *sikuri* como sujetos políticos que se manifiestan a través de sus performances, compartiendo muchos de los rasgos que distinguen a la denominada Cuarta Ola del feminismo (Chamberlain, 2017, Kubissa, 2020; Varela, 2019, entre otros). Según sus propios posicionamientos identitarios, la conformación comunitaria emerge como principal ícono aglutinante de sentidos desde la cual performativizar lo político vinculado especialmente a las desigualdades sexogenéricas, en donde cobra mayor importancia la violencia patriarcal y la interculturalidad como práctica liberadora y eficaz, frente a un modelo hegemónico que prioriza la individualidad, el racismo y la exclusión. En los términos de Catherine Walsh (2019, p. 91), se trataría de una “interculturalidad crítica” en tanto proyecto epistémico-ético-político de transformación y creación en el marco de una pedagogía decolonial enraizada en lo subalterno.

Genealogías estético-políticas. Dos ensambles, dos devenires en fuga

La historia de las bandas de *sikuri* de la Quebrada de Humahuaca se remonta a la década del '30 del siglo pasado y está vinculada a la migración de *sikuri* desde Bolivia, situado en la frontera N de la provincia de Jujuy, y lugar de donde proviene el culto a Nuestra Señora de Copacabana, patrona del mencionado país (Machaca, 2011). En el departamento jujeño de Tilcara se celebra la Peregrinación al santuario de Nuestra Señora de Copacabana del Abra de Punta Corral, que reúne a bandas de *sikuri* de toda la provincia durante Semana Santa: se trata de la mayor reunión de *sikuri* del país. La celebración católica de Semana Santa de Tilcara, en la que se entremezclan elementos rituales prehispánicos, atrae turistas de todas las regiones de Argentina e involucra a la mayor parte de sus habitantes, quienes preparan y engalanan las calles con arcos de flores para recibir a los peregrinos que descienden con la imagen de la Virgen el Miércoles Santo, luego de haber ascendido a pie hasta los 3500 msnm por un camino de unos 20 km él hacia el santuario durante el Lunes Santo. Además, las calles de Tilcara se adornan con cuadros de grandes dimensiones que enmarcan el circuito del Via Crucis, ubicándose en cada una de las 14 estaciones. La incorporación de las bandas de *sikuri* a las celebraciones de Semana, que comienzan el Domingo

de Ramos y culminan el Domingo de Pascua, comenzó a partir de 1930 con migrantes bolivianos que formaron la primera banda para acompañar a la peregrinación al santuario de Punta Corral, en Tumbaya (Machaca, 2011). La peregrinación fue tornándose más masiva hasta que en 1972 se produjo un desdoblamiento definitivo que dio origen a la peregrinación al Abra de Punta Corral.

El contexto donde las bandas de *sikuri* participan en la Quebrada y otras zonas rurales es el de las celebraciones católicas. Las bandas tocan en fiestas locales y regionales, algunas de ellas organizadas por prestes y pasantes de diversos santos y advocaciones de la Virgen. A las mujeres y niñas no les estaba permitido tocar *sikus* hasta hace algo más de 25 años y sólo participaban en roles que replicaban las tareas de cuidados y servicios que les asignaba la sociedad, complementados con algunos relacionados a la *gracia y belleza* que las mujeres *naturalmente* tendrían como danzantes y que en una agrupación sin bailarines se limitaba a llevar la “varita” -bastón de mando o guaripola. La interdicción se basaba en creencias de raigambre indígena que vinculan el *siku* a la sequedad y a los vientos, asociados a lo masculino. Violar este tabú implicaría infertilidad en la mujer, problemas de aborto y lactancia y desequilibrios climáticos que afectarían a la comunidad en su conjunto, además de los inconvenientes que implican en el cumplimiento de sus actividades domésticas (Vega, 2013; 2014). En este marco tradicional de exclusión de las mujeres del rol de intérpretes de *siku* surgió, ante las reiteradas negativas de los hombres de incorporarlas como *sikuri* a sus agrupaciones, en 1996, la primera banda de mujeres de Argentina: la Banda Femenina Nuestra Señora de Fátima (Machaca, 2011; Vega, 2013; 2014).

La *Comunidad Mama Quilla* (en voz quechwa *Madre Luna*), autoidentificada como “banda de mujeres y lesbianas” fundaron su agrupación en 2016 en Moreno, zona oeste del Gran Buenos Aires. Sus integrantes, oriundas de Buenos Aires, provienen de familias que incluyen una historia de migración desde provincias del país donde el *siku* no es parte de la tradición musical, como Santiago del Estero, o países como Paraguay, además de descendientes de bolivianos/as por segunda generación, como es el caso de su fundadora y guía musical Aymara, cuya abuela es de Humahuaca (Argentina) y su abuelo de Tarija (Bolivia). Estas jóvenes se plantearon la necesidad de construir un espacio con auténticos lazos solidarios, lejos de los casos

de acoso que tuvieron que enfrentar en las bandas mixtas de procedencia, y que incluya la diversidad de las orientaciones sexuales que el discurso *cha-cha-warmi* de la complementariedad dejaba afuera⁷.

Además de proclamar desde sus inicios una ruptura con la heteronormatividad, adoptaron también el color violeta que caracteriza al feminismo y acompaña otros reclamos como la lucha por el aborto legal, libre y gratuito, otro punto conflictivo con algunos miembros de bandas de ideología indianista – que en el presente son cada vez menos. Otra característica que incorporaron en una búsqueda constante de reconstruir los vínculos con su pasado de raigambre indígena/campesina en búsqueda de una identidad propia es el acercamiento a prácticas autosustentables de relación con el medio ambiente, como la formación de huertas comunitarias, el intercambio de semillas libres de manipulación transgénica, la alimentación consciente y el uso de plantas medicinales⁸. Como ha mencionado De La Cadena (2020, p. 280), los conocimientos chamánicos y la utilización de hierbas son saberes y acciones que empoderan a la mujer, quien hace presente a entidades no humanas que luego pasan a ser parte de las causas indígenas y políticas, conforme actúan en la esfera pública⁹. En este aspecto es crucial resaltar que para sus fundadoras tocar el estilo *khantus* – género musical emblemático de la región kallawayaya – se vincula a antiguas prácticas de sanación¹⁰. Así lo transmite Aymara; además de pronunciarse abiertamente desde su página y participar activamente de convocatorias feministas, *Comunidad Mama Quilla* se ha pronunciado públicamente a favor de la redefinición de la Argentina como estado plurinacional y convocado a otras bandas de mujeres y mixtas a unirse por causas comunes contra la opresión de género, racista y xenófoba.

Deviniendo en ser – ensamble – maquínico. Del deseo femenino a una ontología política

Las acciones performativas de género de ambas agrupaciones son diferenciales y tienen algunos rasgos distintivos en lo que respecta a sus constelaciones de significados. Partiendo de un análisis más pormenorizado, la experiencia corporizada entendida como *embodiment* (Csordas, 2010, p. 83) implica una dimensión sonoro-musical que interrelaciona de maneras insospechadas el deseo como goce estético encarnado con el mundo a través

de las acciones epistémico-políticas relevadas y los intensos niveles de afectación de los repertorios sonoro-musicales. En este *devenir-mujer* se performativizan reciprocidades y complementariedades que son propias de la música *sikuri* por el modo de ejecución instrumental y la conformación en ronda, en tanto ícono indexical-político del pensamiento cosmogónico andino (Podhajcer, 2012; 2015). Argumentamos que este devenir-mujer, tal como lo sostienen Guattari y Rolnik (2006, p. 91-92)¹¹ instala la economía del deseo entre medio de las relaciones de poder existentes entre el sujeto y los juegos de verdad, cuyos conjuntos de reglas y procedimientos dictan, a modo de un esquema cultural impuesto, las posibilidades de ser sujeto de derecho (Foucault, 1984). Este devenir rizomático, en cambio, construye prácticas estratégicas que pueden llevar a luchas políticas de gran intensidad. Así lo expresa una integrante de la agrupación.

Mama Quilla tiene como una especialidad que sobre todo tiene que ver con este posicionamiento político. Tocamos el *siku* y lo queremos hacer genialmente y queremos ser grandes sopladores y todo lo que vos quieras en cuanto a técnica y todo lo que vos quieras, en cuanto a eso sí aspiramos, pero no es lo único. Y hay todo un posicionamiento político que se tiene que expresar a través del *siku* (Cecilia, sopladora de *Comunidad Mama Quilla*, 2022)¹².

Uno de los tantos interrogantes que nos hacemos es qué deseo impulsa este devenir-mujer político. Cuando comenzamos a indagar, la *energía femenina* adquiere una potencialidad que se manifiesta en un estado corporal, un ser-en-el-*sikuri*, parafraseando el concepto merleauPontiano (Merleau-Ponty, 1945), componiendo una ontología *de liberación* que funde sus ramificaciones no sólo en la experiencia vivida del cuerpo situado, sino también en el propio instrumento musical,

Cuando vos convivís de una manera más comunitaria, te abris a los otros, mostrás como, claro, tus cosas más íntimas, tu vulnerabilidad, no sé las cosas que te pasaron, lo que te duele, lo que te hace feliz, no sé, todo, genera como esa complicidad, entonces el otro entiende por qué vos estás, no sé, soplando, no sé, el sentido de lo que vos estás poniendo en ese momento de ronda, entonces ahí para mí se genera como una magia que está bueno [...] (Aye, bombista de *Comunidad Mama Quilla*, 2022).

Desde una concepción ontológica de la corporalidad, el deseo vinculado a lo femenino y disidente, emerge en la performatividad de un sonido-movimiento orientado hacia una acción estético-política. Entendida como

acto realizativo en tanto acción reiterada de la palabra (Austin, 1998), la performatividad expresa la capacidad de convertir las expresiones en acciones y, en esa reiteración, transformarlas. A partir de los desarrollos de Derrida (1989) y luego con la performatividad del género de Butler (2002), la noción adquirió otro valor vinculada a la eficacia y los efectos sobre los cuerpos. Así, esta autora sostiene que nuestros comportamientos y acciones tienen el poder de construir la realidad de nuestros cuerpos sexo-genéricos, habilitando una rica discusión en torno a la construcción material de los significados y los modos de significados.

En este sentido, las máquinas deseantes son potenciadas por impulsos internos y externos que contribuyen a un devenir rizomático, decodificado y desterritorializado. Lejos de la lógica binaria de la estructura arborescente, que reproduce el *estado de facto*, es decir, una perspectiva que replica lo ya consolidado, constrictiva y represiva, los autores atribuyen los procesos creativos a la esfera de lo procesual, del diálogo, la multiplicidad y lo rizomático (Deleuze; Guattari, 1977) Como mencionan estos autores “Siempre que el deseo sigue un árbol se producen repercusiones internas que lo hacen fracasar y lo conducen a la muerte; pero el rizoma actúa sobre el deseo por impulsos externos y productivos” (Deleuze; Guattari, 2004, p. 19). Asimismo, según nuestras investigaciones etnográficas, este deseo en devenir se performativiza a través de la reiteración de la norma o el discurso social del sexo y el género, al tiempo que obstruye la regulación de la misma creando lo abyecto (Butler, 2002). La materialización del cuerpo a la cual referimos implica además la encarnación de nuevos modos sexo-genéricos, que particularmente incorpora reclamos de los feminismos disidentes y decoloniales¹³, vinculados a las desigualdades relativas a la heteronormatividad, de clase y raciales (Gargallo, 2014). Por otro lado, esta particularidad se hiperboliza incorporando de manera dialéctica las emociones del soplar y del escuchar a través de un cuerpo sensible en movimiento que, mediante gritos de algarbía y letras especialmente provocadoras de denuncia sobre violencia de género, entre otras, marcan un ritmo propio. En este sentido, uno de los recursos que contribuye al accionar conjunto y al relato reside en el poder que porta el instrumento musical, en tanto “fuerza activa” (Comaroff; Comaroff, 1992, p. 77) materializada en el cuerpo del *performer*, cuyo desplazamiento en la esfera pública adquiere relevancia en tanto metáforas de “lo au-

tóctono” en la ciudad como forma gestual, corporal, de apropiación estratégica por parte de los participantes, legitimando la eficacia y el poder de la práctica musical *performativa*.

Las *intervenciones* performativas se vuelven así estéticas micropolíticas y agenciamientos maquínicos que se autoregulan y entran en tensión con los espacios de enunciación, como las manifestaciones del Día de la Mujer Trabajadora (8M) o el Mathapi Aptapi Tinku¹⁴. A pesar de diferenciarse entre sí, las performatividades de la agrupación en ambos eventos se pueden comprender analógicamente a la luz de determinados símbolos distintivos que refieren a una densidad identitaria específica. En un contexto de revitalización étnica y revalorización cultural, las participantes optan por portar signos identificatorios propios, vistiendo enteramente de negro con el logo en sus espaldas. El mismo hace presente el símbolo del fuego como estructura formal, coronado por el *kintu* de hojas de coca¹⁵ y sobre un fondo escénico de luna llena. Sobre este plano, tres de sus participantes portan *sikus* en actitud de ejecutantes y en cuyo centro, la bombista porta en su falda el símbolo de la *chakana*¹⁶, mientras eleva el mazo con vehemencia y exhala un intenso grito que parece escucharse. La capucha de la bombista-guía y su penacho invocan al cóndor que también se representa en una de las máscaras opuesto complementariamente a través del par instrumental con el jaguar, ambos animales dominantes y sagrados del mundo andino (Figura 1).



Figura 1 – Logo actual de la *Comunidad Mama Quilla*.
Fuente: Acervo de las autoras.

A través de este logo, se deduce una posición estético-política que evoca un mundo orgánico, vital y potente traspasado a los cuerpos femeninos sopladores, cuya exhalación denuncia la violencia sistemática de género. El conjunto estético es significativo en cuanto se materializa en las performances recreadas cada año por la agrupación a través de un ritual micropolítico, espiritual y cosmogónico de entrega y transmisión del *siku*. Así lo expresaba una participante:

Las disidencias que participan [...] somos siempre puntos de todo, de todas las cosas malas, como es la muerte, como es la violencia [...] Nuestra intervención fue a través de antorchas, la máscara, y el fuego era eso, ¿no? Representa nuestros sentires, después se unieron todos en el medio y después nosotras nos agarramos de la mano y entramos sin tocar con un golpe que era como el latido del corazón. Empezamos a tocar *khantus* pero nos agarramos de las manos cuando llegamos al centro de la chakana y nos unimos así en un grito, no? En un grito visceral. Liberábamos todo [...] Liberábamos nuestros sentires, ¿esto no? El pasado de nuestras ancestas violentadas, asesinadas (Aymara, fundadora de *Comunidad Mama Quilla*).

Los emblemas, pancartas y significados representativos del mundo andino están presentes en las vestimentas artesanales y populares de las *sikuri* y, sobre todo en las bailarinas. De igual modo, el gesto propio del baile del *tinku*¹⁷ con el brazo horizontal y el codo inclinado hacia adelante encarna y corporiza una postura de autodefensa y avance *hacia el frente*, con el pie izquierdo hacia adelante, que está presente tanto aquí como en las performances del Mathapi Apthapi Tinku, con su referencia al EZLN¹⁸ (Figuras 2 y 3).



Figura 2 – *Comunidad Mama Quilla* en el Mathapi Aptapi Tinku (2019).

Fuente: Fotografías de la Agrupación.



Figura 3 – *Comunidad Mama Quilla* y Grupo de baile *Killapunchay* en la movilización por el 8M (2023).
Fuente: Fotografía de nuestra autoría.

Pero particularmente en esta movilización del 8M, el cuerpo acompaña un repertorio sonoro-corporal a través del propio género performático del *tinku* y la letra de su melodía, que canta

Desde el Oeste

Desde el Oeste vamos gritando
No tendrán ya más impunidad.

Ante el macho que viene violentando
Nuestra furia nos va convocando
Ante el macho que viene violentando
Mama Quilla se está organizando

No es delito defenderse de un chabón
Autodefensa y absolución

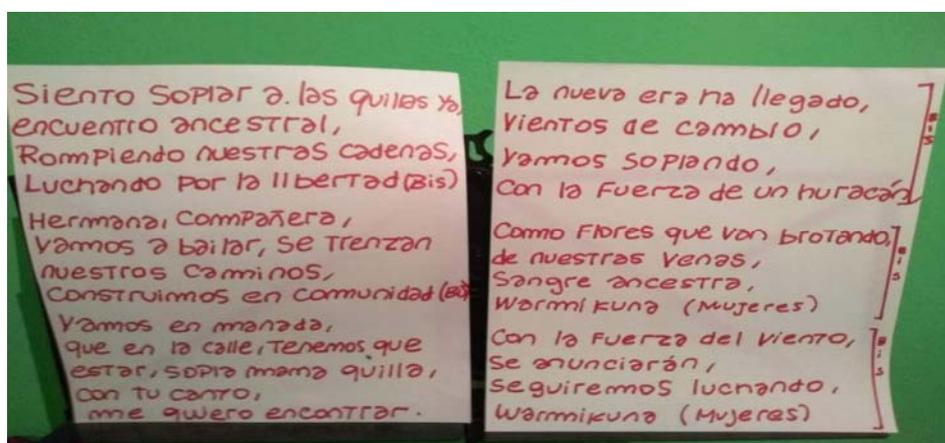


Figura 4 – Desde el Oeste. Fuente: Facilitada por Aymara, fundadora de *Comunidad Mama Quilla*.

En el propio repertorio elegido, generalmente compuesto por los géneros performáticos *italaque* y *tinku*, aunque también el *khantus*¹⁹, se elige una marca de identificación diferencial con otras agrupaciones y, del mismo modo, en sus letras creadas grupalmente. La composición grupal parte de la misma propuesta micropolítica colectiva de construir espacios de nivelación horizontal. De este modo, observamos que, entre sus rasgos estilísticos y significantes asociados, más allá de la búsqueda de la igualdad sexo-genérica priorizan su *fuerza interior*, que asocian con el *fuego* en términos de energía femenina. Por otra parte, están favor del aborto y denuncian a la Iglesia y el Estado argentino desde una posición antipatriarcal que se observa en el uso de pañuelos verdes y ropa violeta denotando una práctica de libertad corporal que, a través de la técnica del sonido, materializa la experiencia femenina. En este sentido, la firmeza rítmica implica sentidos comunitarios y emocionales vinculados al apañamiento y el cultivar el aprendizaje de las músicas andinas, que las revincula con otras dimensiones: la reciprocidad a través de las plantas medicinales y como modo esencialista de lo andino.

Desde las teorías de la performance, varios/as autores/as ya han señalado la importancia de comprender los vínculos entre los distintos lenguajes estéticos y los modos en que éstos favorecen la construcción de identidades sociales, así como la transformación de los sujetos que los practican (Turner, 2002; Schechner, 2000; Taylor, 2011, entre otras autorías). Esto puede ser comprendido a partir de la multisensorialidad implicada en las performances de género que, a modo de escenas estratégicas en los espacios de acción, actualizan y corporizan un pasado identitario. En este entorno multidimensional, así como el cuerpo se activa ante distintos estímulos, el sonido puede ser una realidad vivida con todo el cuerpo, como si lo penetrase. Tempranamente, Steven Feld (1996, p. 93) consideraba que, además del *embodiment* la experiencia del propio cuerpo presenta una dimensión sensorial y sensual de la presencia aún más intensa, que puede sintetizar mejor aquel pasaje del cuerpo activo al proceso de hacer memoria. Para el autor, los mecanismos que pone en funcionamiento el cuerpo para generar sonidos, implican nexos emotivos derivados de las tensiones musculares, la respiración, el aliento y otros, que potencian las sensaciones físicas y fisiológicas, luego exhaladas en sonidos. Pero cuando el espacio es interpretado mediante estos sonidos, también es corporizado y significado desde múltiples maneras.

Desde estos abordajes teórico-metodológicos, la *Comunidad Mama Quilla* puede ser reflexionada a priori de estamentos y clasificaciones racionales, para comprender este devenir desde una molecularidad en lo molar, siendo *semillera* de nuevas agrupaciones que a través de una transmisión matrilineal instauran una filogenética de saberes comunes vinculados al pensamiento filosófico *sikuri* y una ancestralidad cultural adquirida por identificación (intercultural) y no únicamente por transmisión étnico-cultural. A su vez, estos rizomas adquieren una relevancia en el campo de la creatividad cultural para pensar el llamado a construir una nueva relación entre los hombres y las mujeres, desde la complementariedad, la no violencia, la afectividad y la simetría sine qua non las relaciones igualmente cuidadas con las materialidades del mundo serían sólo discursos, y no horizontes utópicos para construir nuevas realidades, como la agrupación lo enuncia.

Contrariamente al caso de la *Comunidad Mama Quilla*, y sin ningún antecedente de ensambles de mujeres *sikuri*, las integrantes de la banda Nuestra Señora de Fátima eligieron, desde un primer momento, disputar un espacio masculino siguiendo los mismos modelos que codificaban los aspectos musicales y extramusicales de los ensambles de *sikuri* quebradeños. Estas circunstancias explican por qué no hubo cambios con respecto a la estructura de la banda, los instrumentos o a los roles de sus integrantes – en los que se manifiesta una fuerte influencia de las bandas militares (Machaca, 2011) –, al repertorio elegido, al tipo de nombre que identifica a la banda, a los emblemas que representan a la agrupación, a su vestimenta, ni al contexto religioso en el que los ensambles quebradeños realizan sus performances. Del mismo modo, la apreciación de la calidad sonora de sus performances sigue los mismos criterios que rigen para evaluar las de las bandas de hombres.

Las características de la vestimenta comparten las mismas características generales de las bandas masculinas: gorra con visera con el emblema de la banda al frente – la imagen de Nuestra Señora de Fátima y los tres pastorcitos a sus pies y el nombre de la banda –, campera con el mismo emblema en la espalda y camiseta con la estampa al frente. La figura de la Virgen de Fátima y los pastorcitos se repiten en el estandarte de la banda, que se coloca al frente de la banda cuando ésta marcha tocando en peregrinaciones y procesiones para que el público pueda identificarla y se repite en el

parche de los bombos. Los colores que distinguen a la banda combinan tonalidades terrosas del beige al marrón oscuro (Figura 5).



Figura 5 – Banda feminina *Nuestra Señora de Fátima* (2022). Fuente: Fotografía de nuestra autoría.

En el caso de los parches, la figura de la Virgen aparece en una escena que replica el paisaje de la Quebrada y acaso de la Puna jujeña (Figura 6). Estas estrategias de relocalización de santos, advocaciones de la Virgen y Jesús en el entorno local constituyen estrategias de apropiación ampliamente difundidas en la región son un tópico común en las ermitas que enmarcan el Via Crucis tilcareño, las cuales son realizadas colectivamente por familias y vecinos de la comunidad (Figura 7)²⁰.



Figura 6 – Imagen del frente de un bombo de la Banda feminina *Nuestra Señora de Fátima* (2013). Fuente: Fotografía de nuestra autoría.

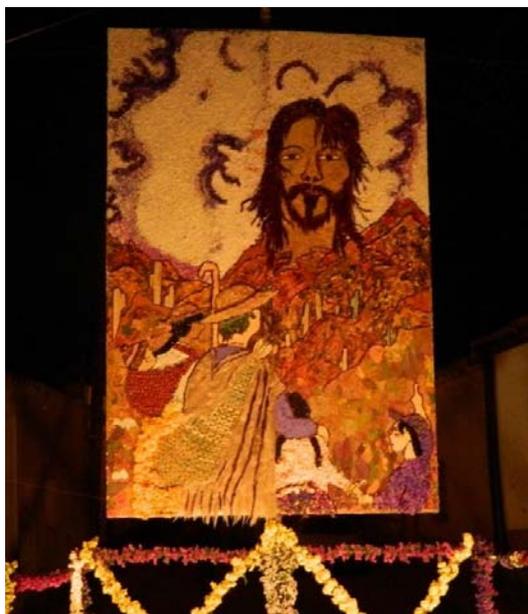


Figura 7 – Imagen de una ermita del Vía Crucis tilcareño (2012).
Fuente: Fotografía de nuestra autoría.

Este tipo de vestimentas, además de la practicidad para el ascenso al cerro y las largas peregrinaciones, recuerda el atuendo usado por obreros y a la ropa de trabajo masculina en general. Pocas bandas se apartan de estas normas para incorporar algún elemento asociado con lo indígena-andino, como los aguayos provenientes de Bolivia o la *wiphala* que responden a nuevas estéticas en esta región. Contrastando con la tendencia general, el atuendo de la banda de mujeres María Rosa Mística se distingue por un poncho corto de color violeta y flecos en rosa; el violeta y el rosa distinguen el resto de su vestimenta. El comentario de una integrante extranjera de la banda María Rosa Mística, que resaltó la femineidad del vestuario de su banda exhibiendo con orgullo sus polainas rosadas, fue un posterior motivo de chanzas y *sarcasmo* por parte de la banda de las *Fátimas*²¹, que no tardaron en sacar conclusiones sobre la sumisión a los roles de género que se evidencian también a través de la vestimenta y a resaltar el carácter contestatario y rebelde de la agrupación, la excesiva preocupación de las *Rositas*²² por los aspectos estético-visuales en detrimento de lo sonoro y a resaltar la calidad musical de las *Fátimas*, especialmente asociada a la potencia sonora.

Es habitual que los ensambles quebradeños y del interior jujeño tengan nombres que hagan alusión a figuras religiosas del catolicismo, como santos o advocaciones de la Virgen María, a la vida militar y al patriotismo, al lugar de origen de sus integrantes, y más raramente a su lugar de trabajo o

profesión. La banda Nuestra Señora de Fátima lleva ese nombre por un sueño que tuvo Juliana, una de sus fundadoras, en los primeros tiempos de vida de la agrupación. Sus compañeras encontraron en esta advocación mariana un complemento a su identidad quebradeña al asociar a los pastorcitos que tuvieron la visión de la Virgen en Portugal a la cría de ganado, actividad productiva tradicional que en Jujuy también llevan a cabo los niños. Los colores de la paleta de los marrones, aunque elegidos posteriormente, también actuaban como aditamento a la armonía de la escena pastoril, constituyendo otro aspecto que refuerza la identidad quebradeña, así como la identidad de clase vinculada a las camperas y las gorras con visera.

Otro aspecto que pone en evidencia una continuidad con los ensambles de hombres que precedieron la formación de la banda es el repertorio: el repertorio de la primera banda de mujeres de la Argentina es el mismo de los *sikus* quebradeños. Consiste fundamentalmente en la adaptación estilística de melodías populares de diversos géneros para ser interpretadas por las bandas de acuerdo a una serie de características musicales (Vega, 2012) que no describiremos en este artículo. Entre los diversos géneros, las adoraciones poseen un ritmo más lento y se interpretan en el interior de la iglesia, algunas son melodías tradicionales mientras otras se toman del repertorio que se entona en las iglesias.

Es muy inusual que los *sikuri* compongan las piezas que tocan, sin embargo, para celebrar los 25 años de la formación de la banda, dos de sus capitanas (María Luz y Jéssica Cruz) compusieron una adoración. Su temática refleja la devoción religiosa que despierta la *Mamita del Cerro*, el esfuerzo de la peregrinación y celebra la identidad colectiva de las integrantes de la agrupación:

A las alturas voy,
llevando mi caña, mi carga y mi fe.
Ni las piedras ni el frío,
ni las espinas acusan dolor.
Al cerro me voy,
de Fátimas soy.

Hermana del viento soy
por largos caminos sin pena andaré.
A tu encuentro voy Madre,
Virgen del Cerro, espérame.
Con fe y devoción,
de Fátimas soy.

Que suene fuerte este canto
que sale del corazón.
A las alturas voy llegando,
Mamita del Cerro, bendíceme.
Al cerro me voy,
de Fátimas soy.

La composición reúne las características musicales del género y su temática también se integra completamente al entorno de religiosidad que se despliega en la Semana Santa tilcareña, en concordancia con las otras particularidades previamente descritas de la banda. En cuanto al aspecto identitario, el verso *de Fátimas soy* tomó un vuelo propio, y las integrantes de la banda lo utilizan en los contextos más inesperados: como remate humorístico de algún diálogo, intercambio de ideas o reflexión o simplemente como expresión de alegría, despojado de su melodía o con melodías alternativas.

En cuanto a las valoraciones estéticas de la calidad sonora, la identidad de la banda está asociada a la potencia. La *fuerza* que caracteriza la ejecución de la banda – atributo sustancial que deben tener las performances de todos los *sikuri* quebradeños – se tiene que demostrar en cada presentación, junto a la cohesión y unidad de la música interpretada: “No importa que seamos 6 cañeras, la banda va a sonar con fuerza, chicas... ¿somos las Fátimas, o no?” (Susi, integrante cañera de la banda, 2022).

La capacidad de ejecutar el instrumento con determinación y potencia, atributos que en el pasado pretendían fundamentar la ausencia de mujeres en las bandas en el marco de las diferencias biológicas sexuales, se volvió una evidencia del doble sentido – como derecho y como capacidad – que las fundadoras de *las Fátimas* le atribuyen a una frase que repiten sus integrantes casi como un lema de la banda: “¡Nosotras también podemos!”. Sin embargo, a diferencia de la Comunidad Mama Quilla, esta *fuerza* no está asociada a lo femenino, sino que es una característica estética común a todas las bandas de *sikuri*.

Puesto que los integrantes de las bandas les habían negado la posibilidad de incorporarse como *sikuri*, las jóvenes armaron su propia agrupación con las mismas exigencias (y características) de las bandas preexistentes. En este sentido, colocarse en pie de igualdad implicaba asumir el reto de interpretar adecuadamente un repertorio musical conocido por toda la comunidad tilcareña y quebradeña, con sus características asociadas a la potencia

sonora y a la precisión rítmica y melódica, estando la intensidad sonora más estrechamente vinculada a lo masculino. Y es este aspecto el que las *sikuri* de la banda resaltan en el momento de hacer referencia a su experticia como instrumentistas: “Nosotras también podemos”, repiten cuando rememoran el desafío primordial que enfrentaron exitosamente cuando realizaron su primer ascenso al Abra de Punta Corral como banda. Allí, aunque apoyadas por otros peregrinos, se enfrentaron a un recibimiento especial de muchos *sikuri* hombres que intentaban *hacerlas perder* tocando a un mayor volumen para que ellas no pudieran escucharse las unas a las otras cuando marchaban frente a la concurrencia, para que los errores cometidos fueran un motivo de vergüenza debido a su pobre performance: la osadía de las mujeres merecía su escarmiento. Algunas integrantes interpretaron que este encono superaba ostensiblemente la rivalidad de las bandas de hombres que demuestran su superioridad frente a otras bandas cuando su flujo sonoro irrumpe eclipsando el de las bandas que se encuentran en su proximidad. El fin subyacente de esos *sikuri* varones sería entonces reafirmar la superioridad masculina asociada a la fuerza, símbolo de una hombría que muchos veían amenazada por estas mujeres que se atrevían a usurpar un rol ajeno.

Desde la banda Nuestra Señora de Fátima, haber alcanzado los estándares exigidos a cualquier banda de *sikuri* les confirió un prestigio que permitió que la sociedad tilcareña deconstruya el rol de género en las agrupaciones. Una meta que se expresa en términos de *llegar* a que los hombres las respeten como instrumentistas luego de demostrar que podían competir musicalmente como pares:

Creo que se mide cuánto llevamos y a cuánto llegamos [...] todas con respeto, siempre. [...] Eso nos llevó a que Tilcara tenga tantas bandas de mujeres también bajando. Porque una cosa fue que nosotras salimos como banda de *sikuri* porque queríamos ser incluidas. Y a partir de ahí, la inclusión de las mujeres en [el resto de] las bandas de *Sikuri* (Amancay, integrante y fundadora de la banda).

Las fundadoras de la banda coinciden en la centralidad del deseo como elemento clave en la génesis de la banda. El deseo produjo una nueva realidad, disruptiva en su momento, que, extendiéndose como un rizoma (Deleuze; Guattari, 2004) posibilitó el surgimiento de nuevas bandas de mujeres, así como la incorporación de mujeres y niñas a los espacios a los que no habían podido acceder.

El peregrino puede salir solo [...] y en este caso nosotras lo hicimos como mujeres, solas, tocando, y sin pensarlo [...] Cuando nosotras salimos fue solamente para ir a la Virgen y a tocar, estar en una banda de *sikuri*. [...] Jamás me hubiera imaginado que después de 20 años iba a estar hablando de esto. Me parece hasta gracioso que digan: ‘chicas que estaban creando el feminismo en la Quebrada’... humm, y que otros digan: ‘chicas revolucionarias’... no fue así. [...] Estábamos más bien ocupadas en esos años en aprender a tocar el *siku* y aprender todas las melodías para estar en ese mundo del *sikurero* [...] Y era aprender todos los géneros musicales de la banda de *sikuri*... (Julia, integrante, pionera y ex-capitana de la banda).

El deseo irrumpió con su potencial irrefrenable para provocar una ruptura en la tradición patriarcal, sin ninguna propuesta programática generada desde lo ideológico.

Nosotros no pedimos permiso. Nosotras salimos. Y no era porque había una ‘prohibición’ [explícita] que la mujer no podía salir. Era porque no había habido mujeres que dijeran: ‘che, salgamos’ (Amancay).

Hoy tenemos muchas bandas mixtas, una gran cantidad, pero también tenemos bandas de *sikuri* puramente femeninas. [...]. Y eso, que uno pueda elegir (Amancay).

A pesar de no haber planificado todo lo que sucedió después de la irrupción de las *Fátimas*, en la escena *sikuri*, se reconoce el arribo a una nueva normalidad:

En este momento, que también estamos tan fuertes las mujeres, yo creo que la *mirada* tiene que pasar, más allá de ganar derechos, el tema de poder romper estructuras, sin dañar nada. Que yo sé que es difícil. [...] Ya no necesitamos ser incluidas. Se tiene que formar [...] donde estemos los géneros, que son varios, digamos, en todas las estructuras posibles. [...] Un cambio de visión, un cambio de *miradas*, y creo que un cambio social muy grande. Y yo creo que fue un cambio social lo que hicimos nosotros. [...] Un cambio social en las bandas de *sikuri* (Amancay).

Como en un rizoma, este nuevo punto que se ha convertido en la nueva norma, debe ser el lugar de partida de nuevas “líneas de fuga” (Deleuze; Guattari, 2004, p. 14), que rompan con la heteronormatividad. Se destaca también la necesidad de cultivar actitudes antisistema permanentemente.

Romper las estructuras que existen, sí, creo que *Fátimas* hizo esos cambios [...] El tema de si somos feministas o no, yo creo que lo que fuimos siempre fue que fuimos mujeres libres. Y eso creo que es lo más importante. El tener el pensamiento, el poder llevarlo a cabo, sin tener una *mirada* de un superior arriba nuestro. Simplemente sentir que en este mundo somos todos iguales, con los mismos derechos,

y con las mismas posibilidades. [...] Y me parece que si eso significa ser feminista... pues... ¡somos feministas! (Amancay)²³.

Las reflexiones de esta y otras integrantes de la banda permiten darle un sentido a la resistencia a alinearse con la agenda del feminismo *blanco* que se asocia a sectores hegemónicos quienes, a partir de la patrimonialización de la Quebrada de Humahuaca (Bercetche, 2010), han continuado con el despojo y explotación de la población local desde tiempos coloniales. Estas tensiones, surgidas de la intersección entre las desigualdades de género, de clase y étnicas, conducen a un cuestionamiento permanente de las propuestas de la agenda de género globalizante de los gobiernos (Álvarez, 1998). Las mismas son habituales en las comunidades indígenas y rurales de América Latina, y han impulsado prácticas y teorías generadas territorialmente (Gargallo, 2012; 2014). En la provincia con mayor cantidad de episodios de violencia de género²⁴ y la quinta en feminicidios por habitantes²⁵, las mujeres sitúan a la opresión de género como una más de las múltiples violencias a las que se enfrentan en su vida cotidiana.

Lo novedoso en el análisis dialógico sobre el feminismo es la conciencia de haber generado una nueva norma, una nueva estructura que habrá que superar. Un agenciamiento maquínico que partió desde el deseo de unas jóvenes de espíritu libre hace 26 años y lograron lo que buscaban, y que hoy, contrariamente al horizonte utópico que postulan los feminismos del Buen Vivir, es consciente de la necesidad de buscar nuevas líneas de fuga para superar las diferentes formas que toma la opresión.

Reflexiones finales

¿Es posible pensar las máquinas deseantes como materializaciones corporales infinitas en flujo y reflujo constante? ¿Acaso podemos reflexionar desde los feminismos disidentes y decoloniales un nuevo rizoma del deseo utópico *sikuri*? A lo largo de este trabajo, hemos destacado la relevancia del estudio de las performatividades de género para conocer y comprender las particularidades de dos agrupaciones musicales de raíz andina, y del instrumento y el tipo de ensambles que tienen lugar a partir de la elección del *siku*. Las agrupaciones que se forman en torno a la ejecución comunitaria y a la vez complementaria del instrumento conjugan, mediante un cruce simbólico, el pen-

samiento filosófico de una ancestría cultural, de lo femenino y disidente y un *embodiment* como pulsión de vida orientada hacia la creatividad cultural.

Las líneas de fuga o desterritorializaciones que hemos ido destacando se presentan como prácticas de libertad en un contexto especialmente reticente a la emergencia de identidades indígenas y mestizas, cuya particularidad rizomática impide constantemente el riesgo de la cosificación y la asimilación cultural que parte de políticas provenientes de sectores hegemónicos. Asimismo, nos interesa destacar que el uso estratégico de lo indígena-mestizo por parte de estas agrupaciones, así como de lo andino, inhibe el esencialismo cultural que, a través del multiculturalismo, pondera las jerarquizaciones y las asimetrías socioculturales a través de una exotización de la diferencia. El multiculturalismo, a diferencia de la interculturalidad crítica previamente descrita, prioriza un proyecto de poder estructural cuyos factores sostienen, desde una posición universal privilegiada, patrones culturales imaginarios y cerrados, que distan mucho de la realidad sociocultural cambiante, atravesada por conflictos, disensos y negociaciones (Žižek, 1998; Segato, 1999, entre otros).

Encontramos que ambos ensambles han hallado caminos para interpellar a los feminismos hegemónicos a partir de su experiencia territorializada. Este tipo de cuestionamientos ante los diversos modos de opresión patriarcal y heteronormativa, se expresa constituyendo ideologías vinculadas a los feminismos decoloniales. En el caso de la banda *Nuestra Señora de Fátima*, la resistencia a autodenominarse *feministas* responde a una decisión de no alinearse con la agenda del feminismo *blanco*, que homogeneiza al sujeto mujer invisibilizando las diferencias de clase y etnicidad. La violencia que experimentan las mujeres jujeñas junto a sus compañeros de vida, frente a sectores que se han favorecido con la patrimonialización de la Quebrada de Humahuaca, no pueden ser soslayadas. Frente a estas desigualdades, el camino que proponen es el de la generación de nuevas líneas de fuga que les permitan acceder un mundo en el que sea posible una equidad más allá de los reclamos sexo-genéricos. La lectura del feminismo de la Comunidad Mama Quilla, en cambio, forma parte de lo que puede denominarse la Cuarta Ola del feminismo, que reúne entre sus características la performance como manera de interpelar al patriarcado y construir modos alternativos de relacionamiento en el marco de la diversidad sexual. Este tipo de performatividad epistémico-política concibe la complementariedad y la reciproci-

dad como principios y valores andinos, pero también ideológicos, otorgándoles una relevancia para su proyecto de vida. Estas propuestas son habituales en las comunidades indígenas y rurales de América Latina, y han impulsado prácticas y teorías generadas territorialmente (Gargallo, 2012; 2014).

En el caso de la Comunidad Mama Quilla, esta interpelación a los feminismos hegemónicos parte de una interpretación políticamente orientada a las desigualdades sexo-genéricas que tienen lugar en el seno de los ensambles de *sikuri* mixtos, que a pesar de sostener las narrativas relacionadas con el *Sumaj Causay*, en tanto discurso del Buen Vivir, la complementariedad y la reciprocidad, crean una realidad en la cual se instalan nuevamente las jerarquizaciones que oprimen a otros devenires; devenir-mujer, devenir-lesbiana, devenir-trans y travesti. Encontramos que estas máquinas deseantes pusieron en marcha, a partir de la apropiación del *siku* como herramienta de creación y expresión, nuevas realidades desde donde pueden proyectarse otras líneas de fuga para seguir oponiéndose a la opresión que generan las estructuras de poder. En el caso de Nuestra Señora de Fátima, estos cambios que posibilitaron el acceso a roles de género que eran parte del privilegio masculino, deben convertirse en nuevos puntos de partida.

Estas tensiones, surgidas de la intersección entre las desigualdades de género, de clase y étnicas, se manifiestan en las performatividades como máquinas deseantes en donde lo político y lo religioso-ceremonial no son solo el medio y motor para los agenciamientos, sino también la meta final. De allí que estas constelaciones de significados apelen indexicalmente a una memoria comunitaria y *tradicional*, al tiempo que intenten subvertir las desigualdades sexo-genéricas y posicionarse, no solo desde los sectores populares, sino también como mujeres, lesbianas y travestis, entre otras, legitimando un lugar en la sociedad argentina, históricamente negado.

Notas

- ¹ Actualmente, las autoras participan activamente generando conversatorios, congresos, encuentros y escrituras conjuntas vinculados a las músicas *andinas* y los feminismos, a través de etnografías colaborativas y comprometidas, y continúan con sus actividades como intérpretes en diferentes bandas y ensambles de *siku*.

- ² Estas investigaciones, para el caso de Adil Podhajcer, fueron realizadas gracias a una beca doctoral de la Universidad de Buenos Aires (2006-2009), una beca posdoctoral de Conicet (2010-2013) y las investigaciones en el marco del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance (EACyP) de la Universidad de Buenos Aires. Finalmente, este artículo es resultado de las investigaciones de Alejandra Vega y Adil Podhajcer en el marco del Proyecto de Investigación en Género y Artes Música comunitaria y feminismos contrahegemónicos: los movimientos de mujeres y disidencias sikuri en Argentina y Latinoamérica (2022-2023) de la Universidad Nacional de las Artes.
- ³ La noción nativa *chacha-warmi* hace alusión a la dualidad masculino-femenina y suele traducirse como *hombre-mujer*.
- ⁴ Deleuze y Guattari utilizan los términos “molar” y “molecular” tomados de la física para referirse a dos modos de organización de los social vinculados a la verticalidad y la horizontalidad, la autoridad y el consenso, lo arborescente y lo rizomático, respectivamente. Lo molar está relacionado con la razón y con una organización más rígida y jerárquica, normalizadora, mientras que lo molecular se expresa a través del deseo y la emoción.
- ⁵ Según los autores, ambos agenciamientos a través de su multiplicidad rizomática fluyen sobre flujos semióticos, materiales y sociales, entendidos como “enunciados-actos” (Deleuze; Guattari. 2004, p. 83) componiendo y decodificando la micropolítica del campo social.
- ⁶ En quechua, *Madre luna*.
- ⁷ Un mayor detalle sobre la genealogía de las bandas de mujeres y disidencias *sikuri* puede consultarse en Podhajcer y Vega (2021).
- ⁸ En la actualidad (2020), se dedican al crecimiento y el uso de plantas nativas.
- ⁹ De La Cadena (2020), “Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la ‘política’”.
- ¹⁰ El Kallawaya es un especialista médico-religioso tradicional de la región de Charazani, a quien se acude para que restaure la salud con hierbas y/o con rituales. En 2003, la UNESCO proclamó la cosmovisión andina de los Kallawayas *Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad*.
- ¹¹ El *devenir-femenino* (como el devenir-homosexual, devenir-negro y devenir minoritario, entre otros) entendido como un proceso de singularización de la identidad, es definido por Guattari y Rolnik (2006) como una ontologización de lo subalter-

no, de las minorías, a través de los cuales se produce una ruptura con las estratificaciones dominantes y la posibilidad de producir otros procesos de subjetivación.

- ¹² Cecilia es integrante fundadora de la agrupación.
- ¹³ Los feminismos decoloniales son expresiones de los feminismos contrahegemónicos y surgen en América Latina como intersección entre el feminismo y la crítica decolonial, otorgando una importancia fundamental a las desigualdades étnicas y de clase. Este análisis crítico fue realizado por María Lugones (2008; 2011), quien introdujo el término en 2011.
- ¹⁴ Encuentro anual regional de ensambles de *sikuri* que se realiza desde 2005 en Buenos Aires.
- ¹⁵ Ofrenda o pukuy utilizada ritualmente en todo el mundo andino, dirigido a entidades casi-humanas o no humanas, así como materialidades existentes del viento, los ríos, y otras formas de la naturaleza.
- ¹⁶ Uno de los símbolos más antiguos de las culturas quechua-aymara, simboliza la relación entre mundos (Hanan-Hunin), los humanos y otras entidades. Así como las hojas de coca, son especialmente utilizados en Bolivia, Perú y Ecuador y también tienen cierta popularidad en la Argentina.
- ¹⁷ Baile propio de Macha, pueblo ubicado al Norte de Potosí. El término *tinku* se traduce como *encuentro*.
- ¹⁸ Ejército Zapatista de Liberación Nacional.
- ¹⁹ Los tres géneros performáticos aquí mencionados son actualmente ejecutados en el Departamento de la Paz y Potosí, ambos pertenecientes al Estado Plurinacional de Bolivia.
- ²⁰ En la Figura 7, una de las ermitas expuestas en el Via Crucis 2012, puede observarse el rostro de Cristo en el cielo quebradeño con una familia de pastores que contemplan y señalan su imagen.
- ²¹ *Las Fátimas* es el apelativo que las integrantes de la banda Nuestra Señora de Fátima se dan a sí mismas, y que también usa la comunidad tilcareña para referirse a ellas.
- ²² *Las Rositas* es el modo informal de referirse a las integrantes de la banda María Rosa Mística, la segunda banda de mujeres *sikuri* de Tilcara.
- ²³ Todas las citas pertenecen a entrevistas realizadas en 2023.
- ²⁴ Dato tomado de la Encuesta de prevalencia de violencia contra las mujeres (2022).
- ²⁵ Observatorio de femicidios en Argentina *Adriana Marisel Zambrano* (2022).

Referencias

- ÁLVAREZ, Sonia. Los feminismos latinoamericanos se globalizan: tendencias de los años 90 y retos para el último milenio. In: TARRÉS BARRAZA, María. **Género y cultura en América Latina**. v. 1. México: El Colegio de México, 1998. P. 89-134.
- ANSALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera**. La nueva mestiza. Madrid: Capitán Swing, 2016.
- AUSTIN, John Langshaw. **Cómo hacer cosas con las palabras**. Barcelona: Paidós, 1998.
- BELLENGER, Xavier. **El espacio musical andino**: Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Titicaca. Perú: Institut français d'études andines, 2007.
- BERCETCHE, María. **Las paradojas de la patrimonialización de la Quebrada de Humahuaca**: un estudio de la reconfiguración del territorio desde una perspectiva geocultural. 2010. Tesis (Maestría en Diseño y Gestión de Políticas y Programas Sociales) – Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2010.
- BUTLER, Judith. El género en llamas: cuestiones de apropiación y subversión. In: BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Barcelona: Paidós, 2002. P. 179-203.
- CHAMBERLAIN, Prudence. **The Feminist Fourth Wave**. London: Springer International Publishing, 2017.
- CITRO, Silvia; PODHAJECER, Adil; ROA, María; RODRÍGUEZ, Manuela. Investigar desde la performance: Un abordaje comparativo del teatro etnográfico y las intervenciones performáticas participativas. **Antropología Experimental**, v. 20, p. 13-24, 2020.
- COMAROFF, John; COMAROFF, Jane. **Ethnography and the Historical Imagination**. New York: Routledge, 1992.
- CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. **University of Chicago Legal Forum**, Chicago, n. 8, p. 139-167, 1989.
- CSORDAS, Thomas. Modos Somáticos de Atención. In: CITRO, Silvia. **Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010. P. 83-104.



DE LA CADENA, Marisol. Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la 'política'. **Tabula Rasa**, n. 33, p. 273-311, enero-marzo 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Anti-Oedipus**: capitalism and schizophrenia. New York: Penguin Group, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil mesetas**. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos, 2004.

DERRIDA, Jacques. Firma, acontecimiento, contexto. In: DERRIDA, Jacques. **Márgenes de la filosofía**. Madrid: Cátedra, 1989.

FELD, Steven. Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: FELD, Steven; BASSO, Keith. **Senses of place**. Santa Fe: School of American Research Press, 1996. P. 91-136.

FOUCAULT, Michel. La ética del cuidado de uno mismo como práctica de la libertad. **Revista Concordia**, Italia, v. 6, p. 99-116, 1984.

GARGALLO, Francesca. Las diversas teorías y prácticas feministas de mujeres indígenas. **Francesca Gargallo**: La calle es de quien la camina, las fronteras son asesinas, 5 de septiembre de 2012. Disponible en: <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/feminismo/no-occidental/las-diversas-teorias/>. Fecha de consulta: 30 de abril 2023.

GARGALLO, Francesca. **Feminismos desde Abya Yala**. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América. Ciudad de México: Corte y Confección, 2014.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. Cartografías del deseo. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

KUBISSA, Luisa. Las mujeres y el sujeto político feminista en la cuarta ola. **Igualdades**, v. 2, n. 2, p. 11-28, 2020.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**, Colombia, v. 9, p. 73-101, 2008.

LUGONES, María. Hacia un feminismo descolonial. **Biblioteca Digital Feminista Ofelia Uribe de Acosta BDF**, Teoría y pensamiento feminista, Universidad del Valle, Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad, 2011 Disponible en: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/53791>. Fecha de consulta: 30 de abril 2023.

MACHACA, Antonio. **Los sikuri y la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral**. Tilcara: Ed. Del Autor, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenología de la percepción**. Buenos Aires: Planeta Agostini, 1945.

PÉREZ DE ARCE, José. Una breve historia del siku. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE *SIKURI*, 2019, Buenos Aires. **Actas [...]**. Buenos Aires, 15 agosto 2019. Disponible en: https://www.academia.edu/40256644/UNA_BREVE_HISTORIA_DEL_SIKU. Fecha de consulta: 30 de abril 2023.

PODHAJECER, Adil. **Sonoridades en movimiento**: Las performances de “música andina” en Buenos Aires. 2012. Tesis (Doctorado en Antropología Social) – Programa de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 2012.

PODHAJECER, Adil. Sembrando un cuerpo nuevo. Performance e interconexión en prácticas musicales *andinas* de Buenos Aires. **Revista Musical Chilena**, v. 69, n. 223, p. 47-65, enero/junio 2015.

PODHAJECER, Adil; VEGA, Alejandra. Entre el Buen Vivir y los feminismos. Agencia y pensamiento comunitario en los grupos femeninos de música *sikuri* en Argentina. **Revista Argentina de Musicología (RAM)**, v. 22, n. 2, p. 189-217, 2021.

SÁNCHEZ HUARINGA, Carlos. Los primeros instrumentos musicales precolombinos: la flauta de pan andina o la ‘antara’. **Arqueología y sociedad**, v. 29, p. 461-494, 2015.

SCHECHNER, Richard. **Performance**. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

SEGATO, Rita. Identidades políticas/alteridades históricas: Una crítica a las certezas del pluralismo global. **Anuario Antropológico**, n. 97, p. 161-196, 1999.

TAYLOR, Diana. Introducción. Performance, teoría y práctica. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. **Estudios avanzados de performance**. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. P. 7-30.

TURNER, Victor. La antropología de la performance. In: TURNER, Víctor. **Antropología del Ritual**. México D.F: I.N.A.H., 2002.

VALENCIA CHACÓN, Américo. El *Siku* Bipolar en el Antiguo Perú. **Boletín de Lima**, v. 23, 1982. Disponible en: http://materiales.untrefvirtual.edu.ar/documentos_extras/1464_Culturas_originarias_americanas/Unidad2Modulo6/Valencia_Chacón_A_El_Siku_bipolar_en_el_Antiguo_Peru.pdf. Fecha de consulta: 30 de abril 2023.

VARELA, Nuria. **Feminismo 4.0. La cuarta ola**. New York: Penguin Random House Grup Editorial. 2019. Disponible en: <https://unidaddegenerosgg.edomex.gob.mx/sites/unidaddegenerosgg.edomex.gob.mx/files/files/Biblioteca%202022/Feminismo/F-20%20Feminismo%204.0.%20La%20cuarta%20ola.%20Nuria%20Varela.pdf>. Fecha de consulta: 30 de abril 2023.

VEGA, María Alejandra. Una aproximación a la música de las bandas de *sikus* en Tilcara y Buenos Aires. In: JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS DE INVESTIGACIÓN, 9., 2012, Buenos Aires. **Actas [...]**. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina; Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación, 9-11 octubre 2012. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1136>. Fecha de consulta: 30 de abril de 2023.

VEGA, María Alejandra. Construyendo el Sumaj Causay: discursos y performances en las bandas de sikus de la Ciudad de Buenos Aires. In: REUNIÓN DE ANTROPOLOGÍA DEL MERCOSUR, 10., 2013, Córdoba. **Actas [...]**. Córdoba, RAM, 2013.

VEGA, María Alejandra. **El camino ascendente y pedregoso de las sikuri peregrinas**: a casi 20 años de la fundación de la banda femenina Nuestra Señora de Fátima. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2014. Disponible en: https://www.trabajosocial.unlp.edu.ar/uploads/docs/vega_gedis.pdf. Fecha de consulta: 30 de abril de 2023.

WALSH, Catherine. Reflexiones en torno a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder en América Latina hoy. In: QUIJANO, Aníbal. **Ensayos en torno a la colonialidad del poder**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2019. P. 89-99.

ŽIŽEK, Slavoj. Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional. In: JAMESON, Fredric; ŽIŽEK, Slavoj (Ed.). **Estudios Culturales**. Reflexiones sobre el multiculturalismo. Buenos Aires, Paidós, 1998. P. 137-188.

Adil Podhajcer es Profesora, Licenciada y Doctora en Ciencias Antropológicas por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Especializada en antropología de la música, la religión y lenguajes visuales, su tesis de doctorado consistió en analizar las prácticas socio-religiosas y comunitarias de *música andina* en la ciudad de Buenos Aires. Actualmente, es investigadora del *Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance* y de la Red de Investigación de y desde los cuerpos, donde trabaja en nuevas metodologías de performance-investigación/creación, incorporando la dimensión ritual y política propia de sus etnografías colaborativas, en vínculo con las materialidades sagradas, sonoras y vi-



suales. En este sentido, co-coordina redes de vinculación con comunidades indígenas, migrantes e instituciones gubernamentales. Es profesora regular en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de Avellaneda.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-7144-5293>

E-mail: adil.po@gmail.com

Alejandra Vega es Licenciada en Folklore con especialidad en Instrumentos Criollos por la Universidad Nacional de las Artes y Magíster en Cultura y Sociedad y docente en el Departamento de Folklore de la UNA. Directora del proyecto PIACyT *Las prácticas de canto colectivo tradicional en la construcción de identidades y redes de reciprocidad entre mujeres del NOA. Los Jueves de comadres* desde 2020 hasta la fecha. En el área de la etnomusicología, investiga la música de migrantes bolivianos y de bandas de sikus de Buenos Aires desde 2003 con especial interés en y las narrativas de mujeres sikuris. En 2011 comenzó su etnografía con las bandas de sikus en la peregrinación de la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral, enfocándose principalmente en las bandas de mujeres.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-0534-3916>

E-mail: alevegac@gmail.com

Disponibilidad de datos de investigación: el conjunto de datos que respaldan los resultados de este estudio se publica en el propio artículo.

Este texto inédito también se publica en inglés en este número de la revista.

Recibido en 01 de mayo de 2023

Aceptado en 27 de septiembre de 2023

Editora responsable: Ana Sabrina Mora

