

LA PRESENCIA DEL SIKURI METROPOLITANO EN LAS PROTESTAS DE NOVIEMBRE DEL 2020 Y DOS DE SUS MELODÍAS

Francisco Javier Serrano Finetti

NOTA SOBRE EL AUTOR

<https://orcid.org/0000-0001-9431-2969>

Francisco Javier Serrano Finetti, Licenciado en Música por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Integrante del Centro de Música y Danzas de la Pontificia Universidad Católica del Perú Cemud.

Correo electrónico: fj.finetti@gmail.com

Recibido: 01/06/2022

Aceptado: 17/09/2022

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.005>

RESUMEN

El presente artículo elabora una breve descripción en torno a la práctica del *siku* y su “artivismo” durante las manifestaciones ocurridas en Lima durante el mes de noviembre del 2020. Se llevará a cabo la transcripción y análisis de dos productos de la actividad del colectivo sikuri metropolitano. Las partituras a continuación también permitirán apreciar el movimiento melódico de la voz (que es similar a lo ejecutado por los sikus) y los bombos. Las letras darán luces sobre los valores que transmiten en su discurso y el análisis musical podrá dar una noción sobre cómo logran mantener la atención del público oyente, si consideramos algunas características propias del instrumento.

Palabras clave: musicología, artes escénicas, cultura, manifestaciones culturales, acción cultural, sikuri

A PRESENÇA DO SIKURI METROPOLITANO NOS PROTESTOS DE NOVEMBRO DE 2020 E DUAS DE SUAS MELODIAS

RESUMO

Este artigo fornece uma breve descrição da prática do siku e seu “artivismo” durante as manifestações que ocorreram em Lima durante o mês de novembro de 2020. Será realizada a transcrição e análise de dois produtos da atividade do coletivo metropolitano sikuri. As partituras abaixo também permitirão que você aprecie o movimento melódico da voz (que é semelhante ao executado pelos sikus) e os tambores. A letra lançará luz sobre os valores que transmitem em sua fala e a análise musical poderá dar uma ideia de como conseguem manter a atenção do público ouvinte, se considerarmos algumas características do instrumento.

Palavras-chave: musicologia, artes cênicas, cultura, eventos culturais, ação cultural, Sikuri

THE PRESENCE OF THE METROPOLITAN SIKURI IN THE PROTESTS OF NOVEMBER 2020 AND TWO OF ITS MELODIES

ABSTRACT

This article provides a brief description of the practice of siku and its “artivism” during the demonstrations that occurred in Lima during the month of November 2020. The transcription and analysis of two musical products of their activity will be carried out. The scores below will also allow us to appreciate the melodic movement of the voice (similar to that performed by the sikus) and the bass drums. The lyrics will shed light on the values they transmit in their speech and the musical analysis will give an idea of how they manage to keep the attention of the listening public if we consider some characteristics of the instrument.

Keywords: musicology, performing arts, culture, cultural events, cultural actions, Sikuri

LA PRESENCIA DEL SIKURI METROPOLITANO EN LAS PROTESTAS DE NOVIEMBRE DEL 2020 Y DOS DE SUS MELODÍAS

La polarización que vivimos en los tiempos recientes desencadenados por la compleja situación que atravesamos como civilización (la crisis sanitaria, el cambio climático, la desigualdad) nos demanda soluciones conjuntas a nuestros problemas comunes. Los puentes de diálogo que las disciplinas artísticas nos enseñan son oportunidades para enfrentar nuestros problemas como sociedad o mantener nuestros logros. Estos puentes de comunicación adquieren un significado especial cuando nos referimos al arte de la ejecución del sikuri, el cual requiere dos ejecutantes que a través de la alternancia coordinada de soplos logran dar forma a numerosas melodías que siguen siendo oídas hasta el día de hoy. El presente artículo recopila 2 temas, se analizarán sus melodías y letras ejecutadas y cantadas durante las manifestaciones de noviembre del 2020 en Lima por parte del colectivo sikuri metropolitano, las cuales se recogieron a través de observación participante los días 12 y 14.

En ese sentido, se considera pertinente preceder la descripción de la actividad artística del sikuri en Lima¹ durante las marchas y el análisis musical, con una revisión bibliográfica acerca de la dualidad del instrumento que se verá apoyada en mi experiencia como músico sikuri en aquella oportunidad. Adicionalmente, el texto busca ser un aporte al conocimiento de esta dualidad musical traducida en el *arka e ira*; sus tamaños y timbres, entre otros aspectos musicales, serán mencionados para los interesados en aprender más acerca de la flauta de pan andina.

SOBRE EL SIKURI, CARACTERÍSTICAS Y PARTICULARIDADES

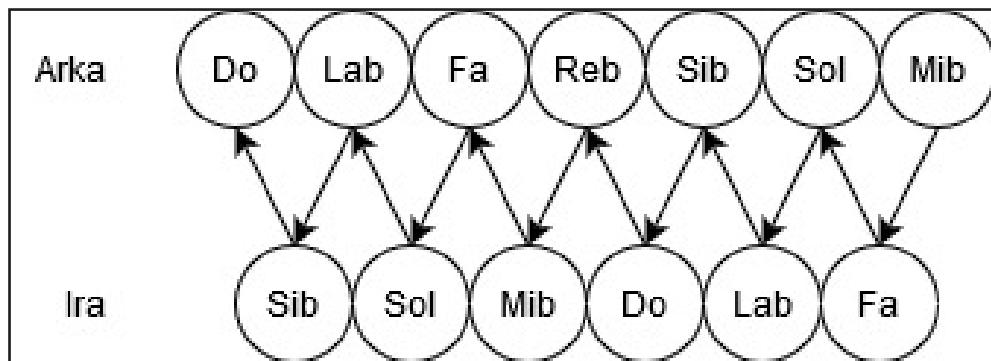
El siku o zampoña es un instrumento aerófono sin canal de insuflación que se puede tocar en conjunto o en solitario; sin embargo, su modo de ejecución dual es una característica que lo distingue. Américo Valencia (1982) define al siku como un instrumento que se divide en dos partes (*ira y arka*) con notas intercaladas entre sí y que comparten la responsabilidad de “dialogar” (o “acordar”) una melodía. El “siku bipolar”, como lo denomina el autor, posee en este caso un polo con 7 notas (*arka*) y otro con 6 notas (*ira*), donde una parte posee las notas que la otra carece:

*Una sola melodía tiene que ser construida con la intervención coordinada y alternada de dos músicos. Al ejecutarse, los instrumentos asumen las funciones de conductor (IRA) y seguidor (ARKA), de allí su relación con las palabras aymara: *ira – irpa – iripiri* que significan conductor y *arka – arkiri* que significan seguidor (Vásquez, Puertas, & Manga, 2009, pág. 5).*

En los conjuntos de sikuri se acostumbra a tener como base sonora a las maltas, divididas en *arka e ira*. Otros dos cortes o tamaños de siku son los *chillis* que emiten el sonido más agudo y las *sanka* o *tayka* corresponden a los sonidos más graves (Vásquez, Puertas, & Manga, 2009, pág. 6). Estos tres cortes (*chilli, malta* y *sanka*) están afinados por octavas, las cuales a menudo “son embellecidas con sonidos paralelos de quintas y/o cuartas” (Baumann, 2006, pág. 43) a través de otros cortes de sikus².

1 El colectivo sikuri metropolitano está involucrado en distintas acciones culturales y solidarias de la capital. El presente texto solo abordará sus actividades durante las protestas en Lima en noviembre del 2020 en sus dos primeras convocatorias.
2 El caso de los intervalos de quintas paralelas es ejecutado por las *Contras* según Acevedo (2003), quien profundiza un poco más en la afinación del resto de cortes o tamaños de sikus.

La ejecución dual del sikuri “tiene coherencia con el pensamiento dual andino” que está reflejado en el *ira* y el *arka*. (Vásquez, Puertas, & Manga, 2009, pág. 5). La práctica sikuri posee un carácter colectivo, bipersonal e individual también en su accionar (Gómez García, 2007), es un arte comunitario donde las individualidades en el escenario pasan a segundo plano y el trabajo en equipo (traducido en el *simp'a* o “trenzado”) se manifiestan en una textura sonora característica que es acompañada por la respiración de sus ejecutantes.



▲ Figura 1: Afinación de los sikus (maltas) de 27,5 cm, utilizados en noviembre del 2020

Como se puede apreciar en la figura 1, el *siku arka* y el *siku ira* se encuentran afinados por terceras mayores y menores. Forman en conjunto la escala mixolidia de mi bemol³, relativa a las tonalidades de la bemol mayor o su relativa fa menor. Por otro lado, el sentido ascendente del instrumento (del sonido más grave al más agudo) es de derecha a izquierda. Al respecto de esta particularidad, Bellenger escribe:

Una de las características fundamentales de la ejecución de las flautas de Pan andinas [...] reside en la orientación de estos instrumentos cuyos tubos más grandes están siempre situados a la derecha de la boca de quien las toca, asociando de esta forma los sonidos más graves a la derecha, [...] el espacio sonoro del tocador de flauta de Pan andino se percibe entonces como diametralmente opuesto al de un tocador de flauta de Pan occidental pues los tubos más grandes de su flauta están siempre orientados al a izquierda de su boca (Bellenger, 2007, págs. 138-139).

Sobre la ejecución de melodías, gracias a la atenta repetición y el uso de tablaturas es que se logra el aprendizaje de las distintas melodías. La coordinación y alternancia de soplos crea dinámicas peculiares en la pareja, “[...] *arka* e *ira* combinan sus notas para crear una melodía particular que resulta de una interacción e interconexión complementaria” (Baumann, 2006, pág. 56). De este modo, todos los sopladoreos están involucrados en seguir una misma intención:

[...] somos sikuri. Perseguimos un objetivo, un sueño, una melodía final que no logramos alcanzar [...]. La creación musical sikuri es una obra original importante. Nadie debe sentir más que el otro, ni siquiera el autor: es de todos (Curazzi, 2007, págs. 71-75).

3 La tesitura del siku malta de 27,5 cm inicia Eb⁴ a C⁵

Observamos en la figura 1 que los tres tubos más agudos del *arka* coinciden en notas con los tres tubos más graves del *ira* y viceversa. Esto ofrece posibilidades de variación de la melodía en la pareja, cualidad que explotan los más veteranos. Turino menciona que esta técnica es utilizada durante cortos lapsos de tiempo y se llama “requinteando”, lo que sería un símil a la improvisación (Turino, 2008, págs. 184-185).

A partir de lo observado en campo, cuando el conjunto domina la melodía, cada uno enriquece el sonido a través de los armónicos mientras el bombo acompaña rítmicamente. Durante la ejecución (o práctica) del repertorio, los músicos encargados de llevar el ritmo suelen liderar al grupo entre tanto los guías se sirven de sus manos o su cuerpo para definir si se cambia al siguiente tema o se da por finalizada la música.

El ensayo sikuri se desarrolla con todos formando un círculo. Durante las indicaciones, los guías del conjunto cumplen su papel de conductores y los menos experimentados su rol de seguidores (Acevedo, 2007; Vásquez, Puertas, & Manga, 2009, pág. 5). Para Baumann “la figura más elemental de los conjuntos de baile⁴ (*tropas*) es la formación circular en la que los participantes bailan en fila de uno” (2006, pág. 45), esto no es excepción en las tropas de sikuri. En mi experiencia como músico de este género, todos los conjuntos forman círculos para ordenarse en los ensayos y también en el transcurso de las presentaciones.

En el caso de las marchas, los ensayos suceden hasta dos horas antes al inicio del recorrido de la protesta. Los sikuris metropolitanos se reúnen previamente para repasar y definir la música por tocar, se reconocen entre sí mientras forman el círculo y se reparten las cañas a quienes desean participar. Es un buen ejemplo de cómo la música también surge en espacios donde el fin no es la música en sí, sino socializar alrededor de este punto de encuentro que es la música (Turino, 2008, págs. 34-35). Las circunstancias que propiciaron esta comunión fueron las multitudinarias marchas en Lima durante noviembre del 2020 y la música que se ejecutó en esa oportunidad fue un punto de confluencia para muchos, ya sea para oírla, apreciarla o ejecutarla durante el ejercicio de su ciudadanía.

EL ARTIVISMO SIKURI

En la urbe, el arte activista ha ido reflejando dinámicas socioeconómicas que provocan distintos conflictos, cuestionamientos o intensidades que hacen del artista un agente político, “generando formas poéticas y al tiempo literales modalidades de alteración del orden público” (Delgado, 2013, pág. 70); el solo hecho de tocar zampoña en un espacio público se consideraría una forma de alteración del orden público sobre todo a finales del 2020. Si revisamos su origen y desarrollo, el sikuri metropolitano ha sido también sujeto de crítica, prejuicio y hasta antipatía por parte de sus colegas músicos y el público en general, sin embargo, su identidad se ha fortalecido en los últimos años (Sánchez, 2014)⁵.

4 “El término Quechua *taki* (canción) no solo contiene la idea del lenguaje que es cantado, sino también la melodía rítmica y baile. Cada uno de los tres términos clave *takiy* (“cantar”), *tukay* (“tocar”) y *tusuy* (“bailar”), enfatiza solo un aspecto de la conducta musical como un todo” (Baumann, 2006, pág. 45).

5 La validación progresiva de las prácticas e identidades andinas coincidió con la profunda reforma política y económica que promovió el gobierno de Velasco Alvarado. En sincronía, la labor de organizaciones regionales, en específico de la Asociación Juvenil Puno, permitieron la popularización del sikuri en Lima (Turino, 1993, págs. 139-145).

El artivismo es “una expresión activista de contestación social” (Rodriguez Gómez, 2019, pág. 34) y que tiene como base la “recuperación de la acción artística con fines de inmediata intervención social” (Expósito citado por Aladra Vico, Jivkova-Smova, & Bailey, 2018, pág. 10), el artivismo sikuri, entonces, cumple y aporta desde sus cualidades propias. Poder “trenzar” nuestros soplos es un acto de confianza que ha adquirido una nueva dimensión debido a la pandemia.

El artivismo no es un arte que se opone sistemáticamente a algo (Lippard citado por Aladra Vico, Jivkova-Smova, & Bailey, 2018, pág. 10), sino que posee un carácter progresivo que lo involucra directamente con el espacio social público donde se desenvuelve (Gianetti citado por Aladra Vico, Jivkova-Smova, & Bailey, 2018, pág. 10). La integración del sikuri metropolitano a la vida cultural de Lima es producto de su incansable labor activista. Sánchez, por ejemplo, realiza un recuento de los distintos procesos en los que se ha involucrado la juventud sikuri para formar un movimiento artístico organizado con identidad propia y cómo este movimiento se ha relacionado con la comunidad migrante para que juntos den forma a la práctica musical metropolitana a pesar de la discriminación, entre otros obstáculos (2014). La construcción de esta identidad propia ha ido fortaleciéndose en los últimos años y se sostiene a sí misma; la integración del sikuri metropolitano a la vida cultural de Lima es producto de esta ardua labor de difusión. La desacralización de la expresión sikuri y el uso dual del instrumento la ha llevado a nuevos horizontes (Acevedo, 2007, pág. 12) y, junto con esta convivencia, “se inicia una diáspora artística de esta expresión que marcaría el derrotero de la misma hasta la actualidad” (Valverde, 2007, pág. 319). Queda claro que la presencia del sikuri en Lima es real y está en constante adaptación, a veces incluso confrontando a las propias autoridades (Ñíquen, 2015). El activismo del sikuri nos demuestra su presencia en distintos espacios de la capital y en diferentes momentos de la historia, lo cual no fue excepción durante noviembre del 2020⁶.

Finalmente, el artivismo busca propiciar el despertar no solo de la conciencia, sino también de los cuerpos a la acción política (Delgado, 2013, pág. 69). Después de todo lo mencionado, resulta poética la forma como escribe la autora Chalena Vásquez sobre el sikuri:

Cada hombre o mujer sikuri, en ejercicio de su propia libertad, se compromete con un colectivo que le permite ser de manera personal y también ser en esa otra dimensión que enlaza a lo colectivo. Al trenzar los sonidos en el aire no solamente se enlazan se traman y tejen sonidos sino la energía vital de las personas desde su ser íntimo/personal (Vásquez, 2014, pág. 3).

“ABRAN PASO COMPAÑEROS A LOS ZAMPOÑEROS...”⁷

Durante estas manifestaciones, varios músicos asistentes expresaron que era la primera vez que tocaban de manera presencial en Lima Metropolitana, puesto que la virtualización de la práctica fue necesaria y hubo que adaptarse a la “nueva normalidad”. Salir a tomar la calle a pesar del miedo por la salud, enfrentar la injusticia con zampoñas y sin mascarilla

⁶ Hay videos colgados en internet como el de Luisito Vallejo C. (2020) o Peter Salguero (2020) donde se evidencia la presencia sikuri en las marchas del 2020.

⁷ La cita proviene de una danza Santiago (“Limoncito, limón verde no me amargues tanto...”) adaptada por el colectivo sikuri. La letra completa es la siguiente: “Abran paso compañeros a los zampoñeros //, que han venido desde lejos para ayudarles”.

fue un acto valiente y arriesgado, pero necesario para muchos de los presentes en estas protestas. La música ejecutada en aquellas oportunidades logró alimentar el espíritu de lucha y resistencia de la población en un ambiente confuso y crispado, el arte encontró una forma de seguir generando un espacio de comunidad para todos los presentes.

Las drásticas medidas sanitarias dictadas por la pandemia impidieron la práctica sikuri en espacios urbanos, especialmente en Lima. Eso devino en una capacidad de convocatoria limitada para los conjuntos de sikuri. Asimismo, quienes desearon tocar en algún evento social, lo hicieron de manera clandestina, lo que los expuso a potenciales contagios, además del acceso al instrumento, entre otros factores. A pesar de ello, las protestas ya mencionadas fueron escenario y motivo para que los distintos colectivos sikuris de la ciudad se unieran al descontento social general⁸. En el trabajo de observación de la presente investigación, pude ser testigo de una movilización social de considerables proporciones, mientras que el arte cobró relevancia para generar cohesión en medio de la multitud, en este caso, gracias a la música sikuri⁹.

El jueves 12 aconteció la primera convocatoria espontánea por parte del colectivo Ch'amampi Sikuris (2020a). El punto de encuentro en esa oportunidad fue plaza Francia y el recorrido abarcó el jirón Quilca, la avenida Nicolás de Piérola, la avenida Inca Garcilaso de la Vega, la avenida Miguel Grau y, finalmente, la avenida Abancay, donde la presencia de efectivos policiales dispersó a los manifestantes.

El sábado 14 tuvo lugar la siguiente convocatoria (2020b), la represión fue igual de intensa pero la organización de los ciudadanos pudo hacerle frente¹⁰. Durante el pánico ocasionado por las lacrimógenas y las estampidas repentina, la música sikuri pudo mantenerse firme en más de una ocasión para mantener la unión entre los manifestantes.

Durante la manifestación, se reservó un espacio para también arengar y presentar al grupo (en este caso, al colectivo metropolitano Ch'amampi Sikuris). De este modo, se identificaron hacia el público y aprovecharon el espacio para reflexionar sobre lo que se vivía y los motivos para salir a la calle tocando sus zampoñas. Una vez finalizado el comunicado, se retomó la música. Como veremos más adelante, el repertorio seleccionado tiene características que causan interés en el oyente, no solo en el plano melódico sino también lírico: el llamado a unirse frente a la injusticia.

El sikuri urbano pareciera reforzar la naturaleza social del ser humano que contrasta con el modo de vida de la urbe “donde todo el sistema socio urbano y productivo establecido, aleja a las personas de formas comunales, del cariño y de la solidaridad” (Vásquez, 2014, pág. 3). Este reforzamiento parte de la idea de que, en un mundo donde se profundiza la contradicción entre el proceso de producción social del espacio y su apropiación privada (Alessandri, 2014), hacer sikuri en pandemia llega a ser un acto revolucionario, que nace del amor hacia la música, hacia el colectivo y lo que nos une.

8 Se recomienda la lectura de Ana Fani Alessandri Carlos (2014) “La ciudad como privación y la reapropiación de lo urbano como ejercicio de la ciudadanía”, pues nos permite reflexionar sobre la complejidad que abarca la reapropiación del espacio urbano y público.

9 Cabe aclarar que la presencia de artistas escénicos no fue exclusiva del movimiento sikuri y se extendió a otros géneros como la batucada y otras expresiones.

10 Los desenlaces trágicos, la muerte de dos jóvenes, aquella noche del 14, tuvo y sigue teniendo impacto en la memoria colectiva de quienes alzamos nuestra voz en protesta de la crisis; médicos, desactivadores, artistas y público en general.

“... QUE HAN VENIDO DESDE LEJOS PARA AYUDARLES”

Uno de los géneros protagonistas de ambas noches fue el huayno. No es casualidad que los sikuris ejecutaran este género pues “[es] un instrumento dinamizador que crea lazos afectivos y de cooperación, lo que conlleva a una integración tanto al nivel de individuos, como de grupos y comunidades” (Tito Ancalle, 2010, pág. 94). La comunión se vio potenciada por la música que movieron los soplos, el huayno sikuri se volvió un punto de encuentro para aficionados y oyentes en general durante las manifestaciones.

Es probable que muchos músicos no desearan participar por el peligro que significaba estar desprotegidos en medio de la multitud¹¹, exponerse y arriesgar su salud y la de sus cercanos. A pesar de las adversidades, otro grupo salió a demostrar su rechazo en el espacio público. La convicción con la que muchos empuñaron sus sikus e hicieron sikuri en la ciudad no deja de sorprender. En ese contexto, los huaynos sikuris “Caballero” y “Mariátegui” fueron cantados y transcritos¹² a continuación:

MARIÁTEGUI
Mariátegui, maestro inmortal
Con tu pensamiento
Todos los pueblos de mi país
Estamos luchando (bis)

El tiempo ha pasado
No pueden borrarte
Eso es imposible
Vives en el pueblo (bis)

Mariátegui, vives en el pueblo (bis)

11 Durante la observación participante realizada, pude comprobar que al menos una persona usaba un protector facial mientras ejecutaba el instrumento y algunos, en los espacios que no había música, aprovechábamos para colocarnos correctamente la mascarilla.

12 Una de las controversias que ha enfrentado durante años a los sikuris metropolitanos de sus pares regionales es el uso político de melodías locales. La disidencia ocasionada supone debates que nos siguen hasta el día de hoy, como recogen Timaná (1992) y Sánchez (2014), quienes han escrito sobre la materia.

En la letra podemos reconocer el nombre del periodista y ensayista José Carlos Mariátegui como símbolo de unión, resistencia y lucha. Escritor que, según Schiappa y Cubas, no desmerecen la admiración por su obra, pero recomiendan “eliminar interpretaciones dogmáticas y tergiversaciones de su imagen” (1984, pág. 168).

Mariátegui
Sikuris metropolitanos de Lima

♩ = 70

4

Repique

7

10

12

▲ Figura 2: Partitura del huayno sikuri
“Mariátegui”

Musicalmente, las maltas se desenvuelven en la tonalidad de fa menor, aunque no está presente el re. El uso de síncopas, junto con la percusión, da dirección al tema y los silencios

ayudan a resaltar el nombre del pensador peruano antes de volver a iniciar la canción. Generalmente, los músicos alternan el canto con el repique y al término de la forma vuelven con los sikus. Los bombos siguen sonando igual durante el canto.

CABALLERO

Vamos muchachos con el pueblo
No perdamos tiempo
Hombres, mujeres trabajando
Por un mundo nuevo (bis)
Nuevas mañanas florecerán
Con sus rojas flores
Y dorado será el camino
Camino del pueblo (bis)
Compañeros, camino del pueblo (bis)



Caballero
Sikuris Metropolitanos de Lima

$\text{♩} = 61$

Bombo

Va mos mu cha chos con el pue blo
No per da mos tiem po

Hom bres, mu je res tra ba jan do
Por un mun do nue vo

Nue vas ma ña nas flo re ce ran
Con sus ro jas flo res

Y do ra do sera el ca mi no
Ca mi no del pue blo

Ca mi no del pue blo Com pa ñe ros
Ca mi no del pue blo Com pa ñe ros

— pa ñe ros Ca mi no del pue blo

▲ Figura 3: Partitura del huayno sikuri
“Caballero”

Como vemos en el huayno ‘Caballero’, de su letra podemos tomar nota de la invitación al público a una toma de acción, acompañar al “pueblo”; la esperanza por un mundo nuevo donde se sigue el “camino del pueblo”. El mensaje coincide con lo mencionado anteriormente, la igualdad entre hombres y mujeres en los distintos procesos donde se involucre el sikuri (Castelblanco, 2014, pág. 272), para juntos construir un mundo distinto.

Hay aspectos musicales para mencionar: en los sikus persiste en el uso las síncopas que dan potencia y resaltan la letra cantada gracias al complemento de la percusión¹³ y los silencios. Ambos temas transcritos están en la tonalidad de fa menor, inician con una cuarta justa ascendente, lo cual sugiere un movimiento de dominante – tónica. El uso de las síncopas y las acentuaciones del bombo terminan de pulir la organicidad de lo ejecutado. Una distinción particular de estas melodías es la aparición de compases de 3/4 o 2/4 (e incluso de 1/4 para el caso de “Mariátegui”), una característica que puede pasar inadvertida al escucharlos por primera vez, pero es necesario tenerlos presentes cuando se acompañan desde el bombo, además de que ofrecen un espacio de respiro para los sopladores y cantantes. Son características que brindan personalidad y autenticidad a una expresión cultural que sigue haciendo historia en la capital.

CONCLUSIONES Y COMENTARIOS FINALES

Hemos podido apreciar que el siku como instrumento musical posee rasgos propios en su construcción, como el sentido ascendente de derecha a izquierda, y la ejecución dual expresada en *arka* e *ira*. Además, también se revisó cómo el colectivo sikuri metropolitano ha enfrentado múltiples dificultades, tales como la discriminación; sin embargo, los zampoñistas han crecido como un movimiento cultural que se involucra con la sociedad en la que se desarrolla. Las manifestaciones de noviembre del 2020 son prueba de ello.

Luego de revisar la bibliografía e historia del sikuri urbano, esta práctica pareciera sugerir una actitud artivista desde su concepción. Además, su música y letras llaman la atención de los oyentes durante las manifestaciones, su mística atrae a las masas e invita a la comunión. Los sikuris con su artivismo transmitieron seguridad a los presentes, a pesar de las detonaciones que se oían cerca al cruce de las avenidas Nicolás de Piérola con Abancay. Inspiraron a los ciudadanos a unirse y reclamar por un espacio mejor al que se vivía en ese momento.

En cuanto a lo musical, hemos encontrado similitudes e intenciones idénticas en sus canciones. Ambas melodías son de corta duración y se repiten constantemente. Además, el carácter binario “está relacionado a las ilimitadas formas de la danza del *wayñu* (en español: huayno)” (Baumann, 2006, pág. 44); todo sostenido por la sincronía entre las cañas y los bombos, lo que impresiona al público. La concentración y dirección de los guías hace que mantengan la fluidez de la música entre tanto los menos experimentados imitan y aprenden en simultáneo. En un contexto de pandemia como el que vivimos, el desuso de mascarillas denota también la actitud artivista de esta práctica musical.

Finalmente, los distintos colectivos que existen en la actualidad en la ciudad de Lima están volviendo a articular cultura en los barrios, fiestas y otros eventos sociales de la capital. La compilación de más temas que toquen los sikuris metropolitanos, no solo en protestas, sino también en otros espacios, es una tarea que sigue pendiente. Para la fecha de publicación del presente artículo, ya se habrá realizado el “XVI Encuentro de Sikuris y Sikumoreños ‘Inkarí’”, que se celebrará el 12 de junio del 2022. Este será el primer encuentro metropolitano desde el inicio de la pandemia. Después de todo lo que hemos vivido, queda soplar más fuerte y salir adelante: *;Ch'amampi!*, fuerza sikuri.

¹³ En esta oportunidad, los “bomberos” no tocan siempre las corcheas que están indicadas, pero sí las marcan sobre el cuero del tambor, sin emitir sonido. De esa forma, durante la ejecución, se facilita el aprendizaje entre individuos.

REFERENCIAS

- Acevedo, S. (2003). *Los sikuris de San Marcos. Historia del conjunto de Zampoñas de San Marcos*. Editorial Alter-Nativa.
- Acevedo, S. (2007). En torno a los nuevos sikuris. *Revista de Folklore: Arte, Cultura y Sociedad*, 11-30.
- Aladro Vico, E., Jivkova-Smova, D. y Bailey, O. (2018). Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. *Comunicar: Revista científica Iberoamericana de comunicación y educación*, 9-18.
- Alessandri, A. F. (2014). La ciudad como privación y la reappropriación de lo urbano como ejercicio de la ciudadanía. *Scripta nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, XVIII (493 [08]), 14. <https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/14979/18347>
- Baumann, M. P. (Diciembre de 2006). Música andina, dualismo simbólico y cosmología. *Revista de Antropología*, (4), 41-87.
- Bellenger, X. (2007). *El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y la región del lago Titicaca*. (S. Recarte, Trad.) Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Castelblanco, D. (2014). Soplando sikus más allá del Titicaca: conjuntos de sikuris como islas del archipiélago cultural transandino en Buenos Aires, Santiago y Bogotá. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 265-282. <https://www.jstor.org/stable/i40158288>
- Curazzi, A. (2007). Sobre sikuri y aimara: El ejecutante de siku o zampoña. *Revista de Folklore: Arte, Cultura y Sociedad*, 71-75.
- Delgado, M. (2013). Activismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e de L'Institut Català d'Antropologia*, 18(2), 68-80. <http://deposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/169557/1/642144.pdf>
- Gómez García, J. (2007). El siku o zampoña en la ciudad. *Revista de Folklore: Arte, Cultura y Sociedad*, 85-105.
- Ñíquen, A. (29 de marzo de 2015). A Castañeda tampoco le gustan los sikuris. Con prepotencia, serenos de la Municipalidad de Lima quisieron evitar ensayo del grupo 12 de Mayo en el Parque Washington. *La Mula*. <https://redaccion.lamula.pe/2015/03/29/a-castaneda-le-jode-la-cultura-popular/albertoniquen/>
- Ortiz Martínez, S. (25 de octubre de 2020). El 78% cree que presidente Martín Vizcarra debe continuar en el cargo. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/politica/encuesta-ipso-peru-el-78-cree-que-presidente-martin-vizcarra-debe-continuar-en-el-cargo-micion-de-vacancia-presidencial-noticia/>
- Rodriguez Gómez, J. C. (2019). *Narrativas y Conflictividades alrededor de los murales en zonas turísticas de Lima. El caso de Barranco*. [Tesis de maestría, Facultad de Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú]. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/14225/RODR%c3%8dguez_G%c3%93mez_JOAN_CAMPIO_NARRATIVAS_CONFLICTIVIDADES.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Salguero, P. (19 de noviembre de 2020). Sikuris en la 3era Marcha Nacional - 17/11/2020. Afueras del Congreso del Perú. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AtXaRa813I4>

Sánchez, C. (2014). *Organización, arte, identidad e ideología en los grupos de sikuris metropolitanos: Procesos sociales y de cultura juvenil en Lima (1980-2000)*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. http://cybertesis.unmsm.edu.pe/xmlui/bitstream/handle/cybertesis/4120/Sanchez_hc.pdf?sequence=1

Schiappa, O. y Cubas, P. (1984). CHANG-RODRIGUEZ, Eugenio. 1983. Poética e ideología de Jose Carlos Mariátegui, Editorial José Porrua Turanzas, Madrid, 238 pp. Apuntes. *Revista de Ciencias Sociales*, (14), 168-170. <https://revistas.up.edu.pe/index.php/apuntes/article/view/199/201>

Sikuris, C. C. (12 de noviembre de 2020a). *Ante la agudización de la crisis en el país, producto de la pugna de poderes, el Colectivo Ch'amampi Sikuris se suma a esta protesta de indignación*. Facebook. <https://www.facebook.com/Colectivo-Chamampi-Sikuris-1541200366101117/photos/2905938406293966>

Sikuris, C. C. (13 de noviembre de 2020b). *El día de mañana nos volvemos a manifestar contra todo el andamiaje de corrupción y la mercantilización de la educación. Convocamos a todos nuestros hermanos sikuris que puedan sumarse*. Facebook. <https://www.facebook.com/Colectivo-Chamampi-Sikuris-1541200366101117/photos/2907236869497453>

Timaná, R. (1992). *Hasta podría decir que todo lo que sé, se lo debo a la zampoña: arte e identificación en los grupos de sikuris en Lima*. [Tesis de bachiller en Sociología, Pontificia Universidad Católica del Perú].

Tito Ancalle, F. (2010). *Sunchu. El huayno en la formación de la identidad*. Bellido Ediciones E.I.R.L.

Turino, T. (1993). *Moving Away From Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. The University of Chicago Press.

Turino, T. (2008). *Music as social Life. The politics of participation*. The University of Chicago Press.

Valencia, A. (1982). *Jjaktasiña irampi arkampi: El diálogo musical*. Boletín de Lima, IV(23), 29-48. https://www.academia.edu/16926219/JJAKTASI%C3%91A_IRAMPI_ARCAMPI_LA_T%C_DUAL_DEL_SI

Vallejo, L. (21 de noviembre de 2020). *MARIÁTEGUI EL PUEBLO - SIKURIS | #MarchaNacional del día 15 de noviembre 2020* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8H8BylHkVbA>

Valverde, L. (2007). La danza de los Sicuris. Creación y recreación de una danza ancestral andina. *Revista de Folklore: Arte, Cultura y Sociedad*, 315-347.

Vásquez, C. (14 de noviembre de 2014). *Chalena Vásquez*. <http://www.chalenavasquez.com/almacen/ponencias/presentacionrevistasikuri.pdf>

Vásquez, C., Puertas, H. y Manga, D. (2009). *¡Ch'amampi!: Vientos del Altiplano* [Grabado por Centro de Música y Danzas peruanas de la Universidad Católica]. [CD]. Pontificia Universidad Católica del Perú.



Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

