UNIVERSIDAD DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE POST-GRADUACIÓN EN INTEGRACIÓN DE
AMÉRICA LATINA

MARIELA LORETO PIZARRO SIPPA

Mujeres en la Música Tradicional:
Inclusión y Participación en el contexto urbano
Lakitas Matriasaya, Ilú Obá de Min

Versión corregida

São Paulo

2019

UNIVERSIDAD DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE POST-GRADUACIÓN EN INTEGRACIÓN DE
AMÉRICA LATINA

MARIELA LORETO PIZARRO SIPPA

Mujeres en la Música Tradicional:
Inclusión y Participación en el contexto urbano
Lakitas Matriasaya, Ilú Obá de Min

Versión Corregida

São Paulo

2019

MARIELA LORETO PIZARRO SIPPA

Disertación presentada al Programa de Post-Graduación en Integración de América Latina de la Universidad de São Paulo para la obtención del Título de Magíster en Ciencias.

Línea de Investigación: Comunicación y Cultura

Orientadora: Prof (a). Dr (a). Dilma de Melo Silva

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S168m Sippa, Mariela Loreto Pizarro
Mujeres en la Música Tradicional: Inserción y Participación en el Contexto Urbano Lakitas
Matriasaya, Ilú Obá de Min / Mariela Loreto Pizarro
Sippa ; orientador Dilma de Melo Silva. - São Paulo, 2019.
110 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Integração da América Latina. Área
de concentração: Integração da América Latina.

1. Mujer Sikuri. 2. Mujer Percusionista. 3.
Contexto Urbano. 4. Música tradicional. I. Silva,
Dilma de Melo, orient. II. Título.

Nombre: PIZARRO SIPPA, Mariela Loreto

Título: Mujeres en la Música Tradicional: Lakitas Matriasaya, Ilú Obá de Min

Disertación presentada al Programa de
Post-Graduación en Integración de
América latina de la Universidad de São
Paulo para la Obtención del Título de
Mestre en Ciencias.

Aprovada em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof.(a)Dr(a):_____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura:_____

Prof.(a)Dr(a):_____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura:_____

Prof.(a)Dr(a):_____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura:_____

Agradecimientos

Quisiera agradecer a todas las personas que han participado y me han acompañado en esta experiencia

Al profesor Alberto Ikeda, por ser el primero en otorgarme la oportunidad de ingresar a este mundo del conocimiento, por su aliento y guía constante y sobre todo por la confianza y ayuda desinteresada, mi admiración y gratitud.

A mi querida orientadora, profesora Dilma de Melo Silva, quien confió en este proyecto y que me ha dado la libertad de seguir este camino, con todas las dificultades y aciertos que se han puesto en nuestros pasos, por su lucha constante y palabra certera mi admiración y cariño.

A la profesora Stella Maris y al Profesor Horacio Gutiérrez por haberme recibido y acoger mis ideas.

A mis amadas Matriasaya de ayer, hoy y siempre, compañeras de vida y lucha, con quienes aprendo cada día a pesar de la distancia, por acogerme cada vez que retorno, por la música, la amistad y el amor, mi gratitud infinita.

A Ilú Oba de Min, a toda esa agrupación poderosa, que emociona y vibra, gracias por la oportunidad de compartir y aceptarme en ese espacio, a Ana Célia por ayudarme a entrar y a todas quienes participaron y aceptaron mi presencia. A Beth, por impulsar ese bello trabajo. A Mazé, Luciana, Maíra, Adriana, Giovanna, Cinthia, Rita, mi eterna admiración.

A todas las Mujeres Sikuris y Mujeres percusionistas, fuente de inspiración que están abriendo caminos. A Ayelén y Diogo por el puente.

A mi padre por apoyarme incondicionalmente, por creer en mis sueños como si fueran suyos, por los eternos consejos y por nunca haber caído en los estereotipos ni prejuicios por tener una hija, por hacerme sentir capaz de todo en este mundo.

A mi madre, por darme ánimo siempre, por estar siempre atenta, por las conversaciones, por los apapachos y por la fuerza que me ha dado en este proceso

de migrar, por salirse de todos los cánones impuestos en nuestra sociedad, por su alma viajera.

A mi hermana, por todos sus cuidados, consejos, ayuda, por poner sus conocimientos a disposición, por su cariño infinito, muchísimas gracias.

Al Sebita, por iniciar y ser precursor de este sueño, de este viaje, por ser compañero en los momentos dulces y amargos, por nuestro amor.

A todas las mujeres de mi vida, por el cuidado y amor, a mi tía Tere, a mi abuela, a la Any, a mi tía Gladys, tía Carmen, Ximenita, Pati, esas matrias queridas.

A mi hermano, Cathi, Maryna y Amaya.

A mi Tata

A mis compañeras y compañeros de Prolam, que me ayudaron en la adversidad y que me hicieron sentir parte de su mundo, a Mayte por su presencia, aliento y cariño, a Matheus, a Juliana y Carlos.

A Paulita, por el apoyo en los primeros pasos y por su amistad.

A mis queridas Warmis, a todas y cada una, gracias por la escucha por la confianza por ayudarnos a crecer y fortalecernos, por todo el cariño. Elvira, Jobana, Andrea, Cori, Elizabeth, Eli, Bea, Sam, Katlheen, Lida, Maria Paula, Rocío, Pati, Caio, les admiro. Y a mis Lakitas Sinchi Warmis, por la perseverancia, amistad y compromiso, por todo el cariño: Leidy, Pata, Mile, Fran, Luciane, Pao, Sandra, Cristina, Cecilia.

A Pame, Anita, Ale, Valentina, Roselen, Cata, Tamara, Mapa, Cristi, Paula, Ela, Pame Chica, Jin, Bárbara, Nati, Pati, Pauli, Angelita, Marcia, Andi, Miguelito, Claudio (gato), Amanda, Pato, Marcela, Panchito y Sra. Ana. Mi gran familia porteña. A mi Plantita.

A mis queridos amigos y amigas de infancia de toda la vida, Eve, Claudia, Pamelita, Mario, Hori, Carola, Palomita, Pedro. Y a todos y todas los que no nombré pero que siempre estuvieron brindando su apoyo y cariño.

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo visualizar como ha sido proceso de inserción y aprendizaje de dos grupos musicales formados por mujeres que han actuado en espacios antes considerados del dominio masculino. Interesará conocer el origen y desarrollo de los dos grupos: Lakitas Matriasaya en Chile e Ilú Obá de Min en Brasil, en sus respectivos contextos, y principalmente en relación a la transformación de estos espacios como medio de fortalecimiento femenino a través de la creación de un nuevo concepto sobre estas tradiciones musicales. Para ese fin se propone una investigación de carácter cualitativo y descriptivo con foco en metodología comparativa para identificar semejanzas y diferencias de estas agrupaciones en el contexto urbano, como también confluencias y divergencias. Por lo tanto, para obtener las informaciones, la fuente principal son las entrevistas etnográficas. Además, la observación participante y los diarios de campo, complementan el carácter reflexivo de éste, siendo fundamental para permitir comprender los actores sociales, en este caso se trata de mujeres sopladoras y percussionistas, así como también la significación de la música y la desconstrucción de algunas dicotomías no sólo en el mundo social. Esta pesquisa pretende develar nuestra mirada, para comprender las motivaciones y mecanismos que utilizan las mujeres para incluirse en estos espacios musicales, y como estos sirven como herramienta de fortalecimiento de las mujeres e la solidaridad femenina, así como también un medio de difundir la cultura en el contexto urbano.

Palabras claves: Mujer Sikuri, Mujer Percusionista, Música tradicional, Contexto urbano.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo visualizar como foi o processo de inserção e aprendizado de dois grupos musicais formados por mulheres que tem atuado em espaços antes considerados do domínio masculino. Interessará conhecer a origem e desenvolvimento dos dois grupos: Lakitas Matriasaya no Chile e Ilú Obá de Min no Brasil, em seus respectivos contextos, e em sobretudo no que diz respeito à transformação destes espaços como meio de fortalecimento feminino e através da criação de um novo conceito sobre estas tradições musicais. Este estudo busca definir quais seriam os principais motivos para a criação de espaços femininos, identificar as práticas dentro do contexto urbano, e o nexos com a comunidade, bem como sua permanência e continuidade no tempo, na medida que são fortalecidos do individual para o coletivo e como transformam sua realidade e práticas musicais. Para esse fim propõe-se uma pesquisa de caráter qualitativo e descritivo com foco na metodologia comparativa para identificar semelhanças e diferenças destas agrupações no contexto urbano, bem confluências e divergências. Portanto, para obter as informações, a entrada principal, foram entrevistas etnográficas. Além disso, a observação participante e os diários de campo complementam o caráter reflexivo deste, para permitir compreender as sujeitas sociais, neste caso trata-se das mulheres sopradoras e ritmistas, bem como; a significação da música e a desconstrução de algumas dicotomias, não somente no mundo social. Esta pesquisa pretende desvelar nosso olhar para compreender as motivações e mecanismos que utilizam as mulheres para se inserir justamente nestes espaços musicais e como eles podem servir de ferramenta para o fortalecimento das mulheres e a solidariedade feminina, assim como meio de divulgação cultural no contexto urbano.

Palavras-chave: Mulher Sikuri, Mulher Percussionista, Música Tradicional, Contexto Urbano.

ABSTRACT

The objective of this research project is to document the insertion and learning processes of two music groups formed by women acting in spaces that were formerly considered male dominated. The aim is to present the origin and development of two groups: Lakitas Matriasaya in Chile and Ilú Obá de Min in Brazil in their respective contexts and, in particular, what pertains to the transformation of those spaces as a form of female empowerment through the creation of a new conception of their musical traditions. This study seeks to define the principal motives for the creation of said women's spaces, identify their practices in the urban context, their relationship with their communities, as well as their permanence and continuity over time, as they are strengthened from the individual to the collective levels and how they transform their reality and musical practices. For this purpose, a qualitative and descriptive investigation was executed focusing on comparative methodology to identify the similarities and differences between these groups in the urban context, both confluences and divergences. Therefore, to obtain data, the main point of entry was ethnographic interviews. In addition, participant observation and field diaries compliment the reflective character of the study, to facilitate the understanding of the social subjects, in this case, the women flautists and percussionists, as well as; the meaning of the music and the deconstruction of some dichotomies, not only in the social realm. This investigation seeks to reveal the researcher's perspective to understand the motivations and mechanisms that women use to insert themselves specifically in these musical spaces and how they can serve as tools for strengthening women and women's solidarity, as well as a means of cultural dissemination in the urban context.

Key words: Woman Sikuri, Percussionist Woman, Urban Context, Traditional Music.

SUMARIO

	Pág.
Introducción	13.
I. Mujeres en la Música	20.
1.1. Lakitas, Contexto Chile.....	23.
1.2 Lakitas Matriasaya.....	28.
1.3 Percusionistas: Contexto Brasil.....	32.
1.4 Ilú Oba.....	34.
II. Metodología de la Investigación	44.
2.1. Elaboración de guías temáticas para entrevistas etnográficas, trabajo de campo y observación participante.....	46.
2.2 Obtención de la información.....	48.
2.3 Transcripción de la información.....	50.
2.4 Organización.....	50.
2.5 Asociación y análisis.....	51.
III. Proceso de Transformación	52.
3.1 Relaciones de género.....	53.
3.2 Dominación y Colonialismo.....	56.
3.3 Impacto para la comunidad y nuevas generaciones.....	66.
3.4 La importancia de la transmisión oral.....	71.
IV. Acción colectiva	82.
4.1 Inclusión y Permanencia.....	87.
4.2 Participantes identidades y resistencias.....	90.
4.3 Cómo se sustentan económicamente.....	97.
Conclusiones	99.
Bibliografía	104.

Lista de figuras

	Pág
Figura 1. Tropa de Lakitas.....	24.
Figura 2. Convite para la cerimonia Medalha Teresinha Ribeiro.....	36.
Figura 3. Folleto Invitación Carnaval.....	40.
Figura 4. Imagen Primera tabla guía para las entrevistas.....	47.
Figura 5. Diagrama con nombres de notas.....	75.
Figura 6. Versión en partitura.....	76.
Figura 7. Diagrama con números.....	76.
Figura 8. Marcación Básica Atabaque Agogó.....	80.
Figura 9. Foto Lakitas Matriasaya, Plaza Victoria, Valparaíso.....	83.
Figura 10. Foto Ilú Obá de Min ensayo Plaza do Patriarca.....	84.
Figura 11. Foto Ilú Obá de Min, Fiesta de Rosario.....	86.
Figura 12. Foto Lakitas Matriasaya, bajada Cumming.....	86.
Figura 13. Disco Lakitas Matriasaya.....	88.

Introducción.

El objetivo de este trabajo es visualizar cómo ha sido la incorporación femenina y su apropiación dentro de prácticas musicales que tradicionalmente y por mucho tiempo han sido espacios exclusivamente masculinos. En este camino es preciso identificar como se produce el proceso de fortalecimiento en la resignificación de los roles instituidos en el campo y las relaciones de género en el espacio musical.

Las formas de exclusión y discriminación que han sufrido las mujeres a lo largo de la historia son muchas, sobre todo en las relaciones de poder establecidas sobre una visión patriarcal y colonialista que son cristalizadas como identidad en nuestra sociedad y cultura latinoamericana. Por esta razón se plantea la importancia de trabajos e investigaciones, donde se posibilite abrir espacios, a través de los cuales se cree un diálogo para la transformación de nuestras realidades, que superen la discriminación y desigualdades dentro de las manifestaciones artísticas.

En el mundo andino, hombres y mujeres ejercen determinadas funciones condicionadas a los roles de género, inclusive en las prácticas artísticas musicales. En el caso de Ilú Oba de Min en el uso y apropiación del tambor se produce el empoderamiento de él y su ejecución para mirar la sociedad, pues tradicionalmente el acto de percutir en el continente africano se asocia al género masculino. En el caso de las Lakitas Matriasaya, la apropiación de las lakas y el acto de soplar, también se asocia a los varones, existiendo incluso tabúes y mitos sobre cómo afecta esta práctica a las mujeres que la ejecutan.

La exclusión de dichas prácticas se ha ido transformando en los últimos tiempos y es así como cada vez, más mujeres, se incorporan al trabajo musical, fuera de los territorios establecidos, siendo el contexto urbano un gran facilitador.

Son analizados algunos tópicos relacionados a género, así como los aspectos que se tornaron facilitadores para la inclusión de las mujeres en prácticas tradicionales, entendidas como un comportamiento social y cultural, que surgen de la espontánea creatividad individual y colectiva, siendo una

entidad ordenadora de las manifestaciones sociales y religiosas que emergen desde lo más profundo del ser humano.

El modelo predominante de exclusión de mujeres dentro de las prácticas musicales y la invisibilidad de estudios relacionados al tema, continúa perpetuando el patrón de dominación. Sin embargo, esto no significa que las mujeres en el contexto del espacio urbano actúen dentro de los grupos musicales como una posibilidad de apropiación y fortalecimiento. En este sentido, el uso de las características tradicionales culturales ayuda a la identificación, y al utilizarlas, se vuelven contradictorias al ocupar lugares simbólicamente masculinos, provocando una constante dicotomía entre lo tradicional y lo urbano.

El desarrollo de la investigación se centra en la dinámica que ocurre en la incursión generada por las mujeres a partir de grupos musicales tradicionales, que comienza en la primera década del siglo XXI. Los diferentes estilos musicales que incorporan las lakitas y las percusiones afro brasileñas son denominaciones que nos permiten ver la presencia de conceptualizaciones e ideologías relacionadas a diferentes usos, funciones y significados, evidenciando el desarrollo de prácticas musicales como un fenómeno de transformación en los escenarios socioculturales en el contexto urbano.

Tanto la diversidad de categorías y metodologías para ser abordadas en las prácticas musicales presentes, así como sus formas de interacción, nos permiten vislumbrar una variedad de maneras de entender y construir las relaciones entrelazadas en los grupos de mujeres y con los diversos instrumentos musicales que serán abordados en este presente estudio.

Las mujeres se apropiaron de la función de guías musicales, promoviendo espacios de socialización, aprendizaje y creación fuera del ámbito doméstico, comprendido como dominio privado, y así la posibilidad de adquirir un carácter público, libres de ejercer como intérpretes dentro de sus propios espacios.

El análisis y reflexiones son guiadas, por la recolección bibliográfica relacionada al tema, y los métodos etnográficos y auto-etnográficos, como estrategia de investigación que incorpora, por un lado, las referencias tradicionales a la actividad etnográfica y, por otro, la propia experiencia de la investigadora. Es importante recalcar que este trabajo se basa en los relatos de

las principales protagonistas que participaron en esta investigación, a partir de sus testimonios, más que de la propia teoría, ya que muchas veces existe un conflicto entre la academia y los actores sociales que pueden producir sus propios conocimientos a través de su experiencia.

Una de las principales dificultades de adherir a un tipo específico de metodología es la formación de la investigadora, en este caso el mío, influenciada por la experiencia y participación activa en agrupaciones de música popular, en donde mi mayor especialización viene de las prácticas musicales comunitarias, en este caso particular, haber sido integrante de Lakitas Matriasaya durante 15 años, sin interrupción y cumpliendo el rol de Caporala (directora musical) durante 4 años. Puedo manifestar mi sentimiento de pertenencia a este espacio a pesar de la distancia, ya que aún soy parte de esta comunidad de mujeres, porque mi sentir va más allá de la territorialidad, Matriasaya es parte de mí y yo soy parte de ella.

Es por este motivo que esta línea metodológica, que antes no era éticamente considerada dentro de los ámbitos académicos, ha permitido a personas que han sido militantes, activistas o participantes de espacios musicales puedan producir conocimientos científicos desde su propia experiencia hacia los ámbitos académicos, posibilitando la producción de nuevas perspectivas, a través de la interacción, observación y participación en contextos, momentos y ambientes específicos.

La idea de esta investigación surge también por el deseo personal de enaltecer las prácticas musicales femeninas y visibilizar nuestro quehacer. Como mujer escribir sobre otras mujeres y sus experiencias es un gran desafío, hecho con mucho respeto, para plasmar el trabajo, esfuerzo y compromiso que este tipo de agrupaciones con lleva.

Sirve de apoyo la metodología de investigación acción participativa (IAP) formulada por Orlando Fals Borda (2007), Sociólogo Colombiano, quien coloca esta corriente de pensamiento latinoamericano como una herramienta fundamental para acercarse a un conocimiento empírico, práctico y de sentido común, enalteciendo el poder de la gente común y su control en el proceso de producción del conocimiento, con el fin de tener una mirada horizontal al tomar

al contexto como referencia y los conocimientos de nuestros pueblos de las raíces más profundas que siguen vivas.

El estudio tiene como foco dos agrupaciones musicales de mujeres: Lakitas Matriasaya, que iniciaron su participación en este estilo de tradición andina el año 2001, en la ciudad de Valparaíso, Chile y el Bloco Ilú Oba de Min, que inició sus trabajos el año 2005, en la ciudad de São Paulo, Brasil. La agrupación brasileña ya contaba con una experiencia en el ámbito musical previa, que se desarrollaba hace años, ya que la mayoría de sus fundadoras, formaba parte del bloco afrobrasileño Oriashé, que influenció a los movimientos sociales de negritud y que actuaba en el barrio de Bixiga.

A través de este trabajo se pretende profundizar en el conocimiento de las relaciones sociales de estas dos agrupaciones musicales femeninas; las motivaciones, necesidades, estructuras, formas de actuación, reivindicaciones, sus acciones en el ámbito individual y colectivo, así como comparar sus semejanzas y / o diferencias entre comunidades de mujeres situadas en São Paulo, Brasil y en Valparaíso, Chile.

Estos grupos musicales insertan nuevas relaciones sociales, creando fenómenos importantes para una indagación de ellos. Es por este motivo que surge la necesidad de estudiar dichas experiencias y vivencias, que fomentan prácticas colaborativas, colectivas y comunitarias, buscando la transformación y fortalecimiento de grupos sociales, históricamente invisibilizados.

En este proceso se levantan una serie de preguntas que llevaron a las siguientes indagaciones: ¿Cómo se produjo el interés de crear espacios exclusivamente femeninos?, ¿Cómo fue que se insertaron en el medio musical?, ¿Cuáles metodologías utilizaron para la construcción de un repertorio musical?, ¿Cómo fue generándose la transmisión de la visión del universo simbólico presente en este tipo de agrupaciones?, ¿Cómo sería el impacto de la creación de espacios exclusivamente femeninos para las nuevas generaciones?, ¿Cuáles son los valores que prevalecen? ¿Cómo se generan sus jerarquías? ¿Cómo han logrado mantener su acción colectiva en el tiempo? ¿Cómo se sustentan económicamente?

Estas preguntas me desafiaron a buscar respuestas en las entrevistas, guiándome a descubrir fenómenos sociales que mantienen viva la lucha por la desigualdad de género, de discriminación racial y, en ese proceso, cómo se están fortaleciendo en su identidad colectiva.

En función de eso, se realiza una investigación pensando en las siguientes temáticas guías

- a) si ambas agrupaciones tenían un adversario común. b) cómo se fortalece la colectividad femenina en estos espacios. c) cómo se re significan las agrupaciones en el contexto urbano. A partir de las contribuciones de Salvador Sandoval (1994) (2001) se vislumbran algunas dimensiones sobre la interacción entre aspectos micro y macro sociales, sobre la conciencia política en los estudios de movimientos sociales, que, si bien no son un objetivo en la creación de estas agrupaciones, a partir de su proceso de actuación, se va desarrollando en su cotidianeidad, una conciencia común que es procesual y se va instalando en el consciente colectivo.

Se aborda la identidad colectiva, con el sentimiento de pertenencia a un grupo, creencias y valores sociales, y finalmente la dimensión de intereses antagónicos y de los adversarios, que sirven para explicar la voluntad de las agrupaciones estudiadas en actuar colectivamente.

Cuando se menciona a los antagonistas y adversarios, no se habla de los hombres principalmente como los enemigos, ya que de cierto modo las agrupaciones o algunas de sus miembros han aprendido dichas prácticas bajo la guía masculina, lo que se pretende al mencionar estos conceptos es visibilizar como el sistema social, se encarga de reproducir un modelo hegemónico y patriarcal, por lo que hombres y mujeres somos afectados, lo que fomenta estas prácticas desiguales y discriminatorias. Es por este motivo que cuando se generan estos espacios y aparece una colectividad que rescata ciertos valores ajenos a los comúnmente transmitidos, identificamos un adversario, que no sería el hombre propiamente tal, sino, un conjunto de valores y creencias fundados bajo normas patriarcales. En la inexistencia de espacios de participación femenina o exclusión de ellos, surge la necesidad de generar instancias, donde

los roles establecidos se inviertan, lugares en que ellas sean las protagonistas de su quehacer musical.

Para la realización del presente texto, se contemplan procesos descriptivos y analíticos como acciones complementarias dentro de la investigación, generando una narración sobre la presencia de las mujeres en las manifestaciones músico-culturales, que es guiada desde una perspectiva etnográfica, que integra la presentación de informaciones extraídas mediante archivos, entrevistas y la propia experiencia.

Se considera este estudio relevante por registrar historias, experiencias y vivencias de mujeres, debido a la poca bibliografía que se tiene en relación al tema. Si bien se menciona la teoría feminista, se abordan los feminismos latinoamericanos y de mujeres afro descendientes, que no se alejan del eurocentrismo presente en la mayoría de los movimientos de la región. Como plantea Lugones, las interseccionalidades que aparecen en estos grupos específicos y la dominación y violencia que las mujeres hemos sufrido, no pueden continuar separándose, por lo que Género y Raza no podrían ser estudiadas una sin la otra, ya que afectan a las personas sin posibilidad de división.

Las cuestiones étnicas raciales en Chile, son un fenómeno que ha comenzado a discutirse en las últimas décadas, debido a las nuevas migraciones, a los movimientos indígenas y también a este reconocimiento del ser mestizo/a. Las categorizaciones raciales en este punto marcan la gran diferencia entre las mujeres que forman parte de esta investigación, ya que es un fenómeno que nos afecta de diferentes modos y está en un proceso de transformación continua en relación a nuestra identidad y auto reconocimiento.

El texto está estructurado en 4 capítulos:

En el primer capítulo, se describen las agrupaciones en relación a sus contextos e historia, aspectos generales de dónde se han desenvuelto, relacionado con sus ciudades de origen y cómo ha sido la participación e inclusión de las mujeres en el ámbito músico/cultural, en términos de explicar cómo han surgido y también las características de sus estilos musicales propios.

En el segundo capítulo, se describe la metodología que dirigió la pesquisa, las guías temáticas, todas las etapas que llevaron a sistematizar las entrevistas, como diarios de campo para su organización y análisis.

El tercer capítulo, titulado proceso de transformación, explica cómo, en ambos grupos, ha sido el cambio de pensamiento, ven sus prácticas cotidianas, han ido adaptando sus metodologías de enseñanza y aprendizaje, las relaciones de dominación y poder insertas en un sistema patriarcal y se ven estigmatizadas cuando adquieren el dominio de las artes, las desigualdades que imperan y el impacto en el contexto que actúan. El encabezado dominación y colonialismo, está basado en marcos teóricos principalmente.

Finalmente, el cuarto capítulo, Acción colectiva, parte con la premisa de identificar cómo se van articulando estos grupos en los diversos espacios de participación, cómo es la inserción de nuevas integrantes y, a través de sus sentires y la práctica musical, cómo van tejiendo sus identidades colectivas y su identificación con ese espacio, su sentimiento de pertenencia y empatía a la causa que abrazan.

Es importante decir que, a lo largo de todos los capítulos, para explicar las temáticas, van apareciendo los relatos de las participantes y protagonistas del trabajo realizado, ya que la principal entrada, como se ha mencionado anteriormente, fueron las entrevistas realizadas.

I. Mujeres en la música

La presencia de las mujeres en el campo musical no es reciente, pues han sido creadoras e intérpretes. Sin embargo, el papel de la mujer no es el mismo, se modifica en los más diversos contextos y períodos históricos; en algunos momentos, ocupó espacios privilegiados y, en otros, fue invisibilizada o vetada "del mundo musical". En sociedades no industrializadas, las mujeres participaron activamente en la creación musical, siempre y cuando no se interpusiera con los roles de género principalmente instituidos para ellas, compatibilizando la crianza con este tipo de práctica.

Con la incorporación progresiva de la mujer en los ámbitos académicos y científicos, las mujeres músicas, antropólogas, arqueólogas, han investigado y ampliado el conocimiento y la comprensión de las oposiciones sociales, rituales, culturales o históricas al quehacer musical hecho y reproducido por mujeres.

Las funciones que desempeñan en las diversas áreas del conocimiento es una temática analizada, creando un campo de estudio denominado "estudios feministas". En el caso de la música, es difícil encontrar referencias bibliográficas que puedan ser encuadradas en la "musicología feminista" durante el período anterior a la década de los años 1990. Sin embargo, la participación musical femenina en la tradición oral sigue siendo menos estudiada.

Por este motivo lo que la historia de la música pretende hacer en los días actuales es la conexión de una historia y narrativa, que incluye la vida y obras de mujeres, en contraposición de la Historia de la Música conocida hasta hoy. (SOLER, p.161, 2016)

Las implicaciones que las relaciones de género tienen en la exclusión de las mujeres es un reflejo de las construcciones sociales y políticas que pueden ser características en los contextos más tradicionales, como en el caso de las comunidades andinas y las afro brasileñas. Esto también está relacionado a las prácticas de enseñanza y aprendizaje de la música, la interpretación de instrumentos musicales atribuidos por destreza física a los hombres, dentro de las culturas occidentales, y como cuestiones biológicas o religiosas dentro de las tradiciones andinas y afro brasileña.

En el contexto de las agrupaciones de Lakitas, tradicionalmente masculinas, se ha producido una transformación y las mujeres han incursionado en la práctica del siku¹, y el movimiento ha crecido, construyendo nuevas iniciativas y espacios de participación exclusivamente femeninos en Latinoamérica, introduciéndose un nuevo concepto "Mujer Sikuri"² situándose así más todavía en los contextos urbanos, permitiendo y facilitando la convivencia en las manifestaciones culturales que forman parte del calendario festivo de las ciudades, ocupando el espacio público como un medio de difusión cultural e interacción con la comunidad.

En el caso de las tradiciones afro brasileñas, y en la música en la cual están insertas el Bloco Ilú Oba de Min, se observan también relaciones asimétricas de género, en que algunos papeles son desempeñados sólo por hombres, como por ejemplo, tocar un determinado instrumento de percusión. Sin embargo, en esta agrupación femenina eso es transgredido, posibilitando el acceso a los más diversos instrumentos de percusión de la cultura tradicional afro brasileña.

Beth, fundadora y regente del Ilú Oba, recuerda lo siguiente en su relato:

(...) Nós mulheres sempre tocamos tambores, é que isso, foi de alguma maneira tomado, todas as coisas foram tomadas nossas. Por exemplo estudei com Mamady Keita, que é um sacerdote, e eu falei Mamady Keita, ele é de Senegal, hoje vive em muitos lugares (...) eu perguntei, Mamady Keita, as mulheres não tocam na África? Como não elas tocam? Claro que tocam, inclusive o Djembe era um instrumento que era delas, que era delas? sim se foi tirado inclusive

A partir de estas preguntas, el mito en relación a la exclusión o la prohibición de los tambores, no tendría una causa o un ríen específico, ya que

¹ El siku (del aimara 'tubo que da sonido') es un instrumento musical formado generalmente por dos hileras de tubos de caña de diferentes longitudes: el arca, normalmente de siete tubos, y el ira, normalmente de 6. Se sigue utilizando en la música del altiplano andino, en el Perú, Chile, Bolivia, Ecuador, Colombia y Argentina.

² Se revisa el tema de la presencia de la mujer como sikuri, es decir, como se integran. Se trata de una expresión o experiencia no usual en el espacio originario del sikuri (movimiento de sikuris altiplánico) y en el movimiento de sikuris de migrantes (regionales) y se convirtió en una cuestión muy controversial para estas agrupaciones como intérprete del siku en los conjuntos de sikuris autodenominados metropolitanos (urbanos o limeños) En: RELACIONES DE GÉNERO EN LOS CONJUNTOS DE SIKURIS DE LIMA: La mujer sikuri. Carlos D. Sánchez Huaranga.

ésta se fue produciendo lentamente al dejar de participar de ciertos espacios en los que antes podían estar.

Así mismo en uno de los trechos de la disertación de Valeria, quien también investigó Ilú Oba de Min (2014) coloca también el mito relacionado a la exclusión del tambor, y el porqué de la creación de Ilú. A continuación:

Allí, en África, tocar tambores y bailar era una actividad lúdica de mujeres. Después les enseñaron a los hombres esos toques y las mujeres fueron bailando espontáneamente y así fue como ellos tomaron los instrumentos: "Entonces Ilú es una revancha: ellos bailan y las mujeres tocan. Es una afirmación incluso de la mujer". (ALVES DE SOUZA 2014, traducción nuestra).

Lo que podría explicar poco a poco como a través de la experiencia de estos grupos, ha sido posible observar el significado de aspectos fundamentales de la cultura andina y afro brasileña, insertados en un contexto urbano, incorporándolos en otros espacios, como una herramienta de fortalecimiento y resistencia. Y de esa manera mostrar que las mujeres si hemos ocupado espacios musicales que han sido borrados.

Las mujeres cantantes siempre existieron, y dependiendo de los contextos particulares, desarrollaron estrategias para su realización y profesionalización, su participación es muy presente dentro de la música popular y folclórica, así como, en la música dentro de sus hogares, en la transmisión de canciones infantiles, heredando el conocimiento a sus hijos o hijas (SANHUEZA, 2013 p.18)

En los relatos se describe la pertenencia de las mujeres a los espacios musicales y rituales, no se identifica el momento en el cual fueron excluidas de la ejecución de los instrumentos. En algunas manifestaciones, las mujeres cantan las coplas y tocan el tambor, ellas son las guías espirituales y guardianas de lo sagrado. Por este motivo, respecto a su prohibición dentro de los contextos tradicionales, no se emite un juicio, ya que aún hay espacios rituales donde mujeres no pueden participar, por lo cual no se sabe a ciencia cierta cuando fue y el porqué de la exclusión.

Se puede definir un cambio en el escenario de las relaciones de las mujeres con la música, en especial en los contextos urbanos, a través del acceso a diversos aprendizajes que posibilitan la apropiación de espacios re significados dentro de las agrupaciones musicales, como el caso de los grupos mencionados.

La inserción y el aprendizaje de prácticas musicales pueden readaptarse de acuerdo a la trayectoria y los procesos vividos por las agrupaciones, en sus más variadas participaciones y funciones, como describe abajo Vega.

“La formación técnica que les permitía afrontar el rol de guías y director musical se alcanzó y la decisión de ocupar nuevos espacios también. Incluso el rol jerárquico de presidente de la banda empieza a ser ocupado por mujeres. Las jóvenes enfrentaron el desafío y decidieron romper con las limitaciones de género impuestas por su cultura desde el seno de la misma cultura, sin renunciar a su identidad étnica”. (VEGA ,2012 p.41)

En el caso de las mujeres, la mayoría de las veces, el integrarse a comunidades musicales, facilitan la metodología por la que se transmite el conocimiento de los instrumentos, el toque, las melodías, las prácticas cotidianas y el desarrollo de las relaciones interpersonales se convierten en una estrategia para la transformación colectiva desde lo individual.

1.1 LAS LAKITAS³: Contexto Chileno

La comparsa o tropa de lakas es un conjunto compuesto por un grupo de sopladores que ejecutan dos instrumentos en pares, para construir entre ellos una melodía sola. Un soplador será el guía, conocido como "Ira", y otro, que lo sigue, será el "Arca", surgiendo así el nombre de cada parte del instrumento. A ese grupo de soplos se une un trío de percusión: bombo, caja y plato de fanfarria que, dependiendo del estilo de cada comparsa, puede utilizar dos bombos o enriquecer su sonoridad con timbales. Los integrantes de una comparsa se denominan laka o lakita.

³ Zampoña, flauta de pan, siku y lakita son denominaciones que nos dejan ver la presencia de conceptualizaciones e ideologías relacionadas a distintos usos, funciones y significados, evidenciando el desarrollo de las prácticas musicales en cuanto correlatos de un devenir sociocultural. (IBARRA, 2016)

En la estética, las comparsas de lakitas buscan una sonoridad, comúnmente llamada pastosa, usando cuatro registros, liko, liku o malta (primera voz), sanja o sanku (octava inferior), chuli o chili (octava superior) y contrasanja (quinta de la sanja).

Figura 1. Tropa de Lakitas

Fuente: Lakitas de Tarapacá⁴

El estilo se desarrolló en las zonas altiplánicas del norte de Chile, donde habitan comunidades originarias, plasmando en su ejecución la cosmovisión de esos pueblos. Los primeros exponentes se encuentran en la quebrada de Tarapacá y las más reconocidas del país se encuentran en el Norte Grande, en la Región de Coquimbo, en la Región Metropolitana y en la Región de Valparaíso (MORA, 2010).

La migración de las comunidades andinas se inicia desde los valles altiplanos hacia las zonas del litoral habitadas más cercanas, generalmente por necesidades de empleo (trabajo), educación y otras. Es el caso de algunas comunidades originarias que pueden haber migrado y que, aunque en sus

⁴ <http://www.lakitasdetarapaca.cl/comparsas/descripcion/los-instrumentos/la-tropa/>

lugares de origen no participaron de grupos de Lakitas, empezaron a aventurarse en la práctica para rescatar parte de sus costumbres ancestrales o reivindicar su cultura dentro de lo urbano, que se reflejan en los instrumentos y melodías que empezaron a ejecutar.

Estos grupos o colectivos de las zonas urbanas nortinas influenciados por los mismos, se desplazan, por razones de educación o empleo semejantes a las anteriores, hacia la zona central de Chile, trayendo la cosmovisión y tradiciones, diversificando la territorialidad de los espacios socioculturales, para ser difundidos fuera del contexto tradicional, creando una mezcla entre lo tradicional y lo urbano (CARGALLO, 2013).

En las ciudades surgen las comparsas urbanas, como un nuevo concepto y estilo abriendo espacios y contextos territoriales innovadores en la práctica musical, dejando atrás la ejecución exclusiva de las festividades agro pastoriles o religiosas; que amplían el escenario para abarcar fiestas que reúnen a toda la comunidad, como bautizos, matrimonios y conmemoraciones en general, acercando esa manifestación artística a las sociedades occidentalizadas, promoviendo la cultura andina mediante la expresión musical que poco a poco comienza a definirse como una práctica patrimonial aymara-chilena (IBARRA, 2014, FERNANDEZ, 2011).

Las agrupaciones femeninas que rescatan parte de representaciones artísticas en el mundo andino, como es el caso de las comparsas de Lakitas, posibilita el acceso al aprendizaje del estilo musical, por medio de dinámicas que promueven aspectos propios de la cultura de origen como la circularidad, dualidad, complementariedad, colectividad.

Dentro del mundo andino, mujeres y hombres ejercen funciones en plena relación con su cosmovisión, donde los roles de género están claramente definidos, en reciprocidad y dualidad con los valores que guían sus relaciones socioculturales. Su visión de mundo se refleja en la práctica musical, siendo una de sus expresiones de espiritualidad, manifestándose en sus actividades cotidianas, festividades religiosas y agro-pastoriles (MAMANI, 2002).

En el caso tales aspectos de la interpretación del mundo andino, ya fueron observados y descritos por Vega en sus estudios sobre un grupo de sikuris femenino en Argentina

Se aprecia que la sexualidad atribuida al instrumento está en oposición a los discursos de movimientos indianistas relacionados con los principios de dualidad y complementariedad que son un reflejo de la ejecución bipolar del Siku. A la conveniencia de mantener las tradiciones y las preferencias “naturales” de las mujeres se suman dos tabúes que se dan entre personas mayores de ambos sexos, que adjudican a la ejecución femenina la esterilidad y la alteración de los ciclos pluviales: (VEGA, 2012)

La inserción de mujeres sikuris y su aparición inicialmente fue en el ámbito de la percusión, poco a poco, soplando sólo como refuerzo sonoro, en espacios masculinos donde deben adoptar las características vigentes, como, por ejemplo, la vestimenta. (SANCHEZ, 2013). En un segundo momento las mujeres perfeccionaron la técnica y añadieron el repertorio, dando así la posibilidad de creación de grupos exclusivamente femeninos

(...) Se formuló a partir de cánones culturales, estéticos y cosmológicos que ellos instalaron la observación del referido instrumento con base en una alteridad, creando y consolidando una visión centralizadora y homogeneizadora que presenta una serie de instrumentos y expresiones musicales no occidentales como objetos y acciones periféricas y / o exóticas, lejos de las ideas de progreso y modernidad... (IBARRA, 2016 p.27)

La mayoría del tiempo las mujeres sobre todo en los contextos más tradicionalistas cumplen funciones en la esfera del dominio privado, alejándose de la ejecución, musical pública, espacio que siempre perteneció exclusivamente a los hombres. Como señala Vega (2012), el siku es considerado un instrumento masculino, como es el caso de numerosos instrumentos musicales en diferentes culturas, a las que se atribuye una sexualidad específica.

Ahora además de la exclusión por el sistema social y el entendimiento de las funciones de acuerdo al género, aparecen las explicaciones biológicas de su exclusión como se relata en la siguiente cita:

De ese modo, en las comparsas de sikuris la mujer no puede soplar, existiendo en algunas comunidades incluso mitologías a ese respecto, cuestionando posibles intervenciones y encuadrándolas como una transgresión social. "La mujer no puede soplar porque de su pecho sale su leche, su ñuñu, ¡su teta sabe reventar!" (FERNÁNDEZ 1997, p.176)

Existen muchos argumentos para la prohibición de la participación y ejecución de los instrumentos, fundados bajo una mirada de control en relación al cuerpo de las mujeres. En el caso tales construcciones de lo que es lo femenino o masculino, son impuestas social y culturalmente, reflejándose también, en las manifestaciones artísticas.

Sin embargo, hay varios registros gráficos que cuestionan esta afirmación y dan a las mujeres un papel de liderazgo en los rituales del mundo inca, por ejemplo, donde podemos mencionar "Nosotros hablamos sobre los primeros registros históricos mantenidos por el cronista peruano Felipe Guaman Poma de Ayala, que en su larga carta a Felipe III de España, llamado " Nueva Crónica y buen gobierno ", varios Iconografías de plasma que son responsables de la realización de fiestas donde las mujeres aparecen como responsables de la ejecución (RAMÍREZ, 2014)

Como plantea Ramírez (2014) existe una invisibilidad relacionada a las prácticas musicales, producto de una visión excluyente y binaria, que determina los espacios de participación femenina. Así como explica:

Por lo tanto, es en ese período que la presencia y la importancia de las mujeres se confunden y se pierden en un país afectado por la institucionalización de la familia patriarcal, borrando todos los vestigios de la importancia de las mujeres como percusionistas. Debido a este hecho histórico, es que la imagen femenina deja de tener esa importancia que la colocó como entidad central dentro del ritual inca. No olvidemos que ellos eran una parte esencial del reservorio tradicional en lo que se refiere al conocimiento popular; en la ausencia de un profesor o yatiri, fueron las mujeres ancianas que realizaron tareas rituales. Más tarde, sin embargo, son perseguidos durante el proceso de la colonia, llamándolos "brujas" o "hechiceras", precisamente a causa de su conocimiento exacto de las técnicas ceremoniales. (RAMÍREZ, 2014)

Además del control de la alteridad, por otra parte en Chile, al masificarse la educación en la primera mitad del siglo XX, además de los efectos provocados por el colonialismo, se sumó el proceso de chilenización promovido por los gobiernos, privilegiando el aprendizaje de la lengua castellana y la cultura occidental, unificándose los contenidos a ser impartidos a lo largo del país en todos los sistemas educativos, con lo que se pretendía alfabetizar, por una parte, y homogeneizar la población por otra. Con esto, se perdieron las culturas originarias, su lengua y costumbres, afianzando la dominancia de los roles tradicionales de género instituidos por los españoles, donde el patriarcado era central (VERA, 2005)

1.2 LAKITAS MATRIASAYA

Gracias a la expansión y apertura del concepto "Comparsa de Lakas Urbano", es a finales de 2001 que surge, bajo el apoyo de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, la primera comparsa de Lakas formada por mujeres, Lakitas Matriasaya. Estudiantes que, alejadas de la mirada conservadora de donde son originarios esos formatos musicales, se ven libres para crear y pertenecer a un espacio femenino único. Sin embargo, eso no las aleja de la crítica por transgredir, en cierto modo, los papeles específicos que el mundo aymara promueve, en el cual la mujer no cumple la función musical de ejecutar instrumentos en especial los de vientos (MATRIASAYA, 2012).

Según las entrevistas y relatos de las propias fundadoras de Lakitas Matriasaya, surgió en la ciudad de Valparaíso, a finales de 2001, la idea de crear un grupo de mujeres nació de dos compañeras que estudiaban música en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, y que participaban de un grupo de hombres como refuerzo en la percusión. En ese proceso, ellas también aprendieron las técnicas del soplo y, cuando el grupo se hizo oficial, Lakas del Araksaya, no fueron invitadas a participar de este nuevo espacio como sopladoras.

De acuerdo con los relatos de las integrantes, fue en ese contexto de exclusión por el hecho de ser mujeres, que apareció la idea de crear una Comparsa Femenina. Sobre esto, Nati⁵ recuerda:

(...) yo sé que se formó, porque había en la universidad un espacio de lakitas masculino y que hubo, dos chicas, me parece que eran la Pame y la Cata que quisieron ingresar al grupo, pero no pudieron, porque eran mujeres. Entonces decidieron ellas formar un grupo que fuese exclusivamente femenino y no dejar entrar hombres (risas) como a ellas no las dejaron entrar, entonces ellas tampoco dejaron entrar a hombres. (NATI, octubre, 2018)

Pame⁶, otra de las fundadoras de la agrupación, comparte que es difícil recordar cómo surgió realmente, pero fue entre los corredores de la escuela de música, entre amigas que nació ese grupo femenino, por el simple hecho de la negativa de un espacio musical, creando un contrapunto, primero en la región y luego en el país, desde un contexto académico.

(...) Desde que vi a los Araksaya me gustó la música y... me acerqué al director de los Araksaya y le pregunté, que qué onda y todo y él me dijo que habían unas chicas que tocaban con ellos que era la Marcia con la Nicol y cuando yo le pregunté al Franco, me dijo, Pame sabís que, no tenemos sopladoras pero si quieren armar una comparsa femenina comunícate con las chiquillas (...) me comuniqué y me dijeron que no tenían tiempo y que estaban en la U, no me acuerdo porque no tenían tiempo (...) me dijeron dale no más, nosotras no tenemos tiempo, ármalo no más y así fue. Y de ahí empezamos a juntarnos, empezamos a invitar personas (...) me acuerdo de haber conversado con algunas personas de la U, la Cata (...) la Ale, la Cote. (PAME, octubre, 2019)

Luego de dichos relatos podemos establecer la causa del origen de Matriasaya, identificando una forma de adversarios, que en este sentido sería la tradición de no aceptar mujeres en un espacio musical determinado, demostrando los sentimientos que los individuos tienen en relación a los intereses simbólicos y materiales, que están en oposición a los intereses de los

⁵ Natalie Recabarren, profesora de música, cantante, integrante de lakitas Matriasaya hasta el 2017.

⁶ Pamela Riquelme, una de las fundadoras de Lakitas Matriasaya.

otros grupos, y como los intereses antagónicos llevan a percibir la existencia de adversarios colectivos en la sociedad.

Esta dimensión de conciencia moviliza a los sujetos a una acción colectiva, manifestando claramente los conflictos de intereses que existen entre los adversarios, ella es expresada según Sandoval como

“(...) carácter antagônico das relações de classe (na medida em que esses são conflitos de interesse) e no significado que o indivíduo atribuí ao antagonismo em termos de obstáculos para lograr benefícios materiais e políticos” (SANDOVAL, 1994 p.67).

Para Sandoval (1994), la identificación de estos intereses antagónicos y de adversarios, ocupa un lugar importante en el estudio de la conciencia política. Sin una noción de un adversario visible es imposible movilizar a los sujetos a actuar y coordinar acciones contra un objeto específico sea entre un individuo, un grupo o una institución. De esta manera, se establece una relación entre “el grupo al que pertenezco” y “el grupo de los otros”; esto presupone una racionalidad de las prácticas diarias y un quiebre en la vida cotidiana. Como menciona Sandoval “(...) esferas não problemáticas da realidade rotineira podem perdurar até serem interrompidas pelo surgimento de problemas, conflitos ou fatos não-explicáveis”. (SANDOVAL, 1994 p. 63).

Es por este motivo que se utilizó el concepto de antagonista y adversario, ya que esta exclusión puede fomentar la creación de espacios en donde se crean nuevas formas y técnicas que se puedan abordar desde lo femenino, ya que es un espacio que no ha sido explorado y que se gesta desde cero, principalmente cuando no existen otros referentes femeninos, creando espacios de intercambio y aprendizaje para una transformación colectiva.

El contexto facilita el intercambio y la guía en la formación de las Matriasaya; en ese período, una de las fundadoras formaba parte del grupo folclórico de la escuela de música y la mayoría compartía amistad con los fundadores de los Araksaya, razón por la cual el grupo desde el principio contó con "la colaboración" de Jean Franco Daponte y Victor Choque, fueron el motivo por el cual el estilo de Lakitas llegó a Valparaíso y colaboraron en los primeros pasos de Matriasaya.

En los inicios, Lakitas Matriasaya se dedicó a la compilación y transcripción del repertorio tradicional andino, con el propósito de conocer la estilística y, poco a poco, llegar a la composición, ampliando el repertorio propio.

Con el fin de acercarse y conocer el cotidiano musical de los contextos tradicionalistas de donde viene ese género musical, el conjunto se propone realizar un viaje de investigación de campo para participar de las fiestas religiosas donde los mejores y más antiguos exponentes de Lakitas hacen su aparición todos los años, acompañando los bailes de pastores (DOCUMENTAL, 2010). La festividad se conoce como "Pascua de Negros" y se celebra en el pueblo de La Tirana, Región de Tarapacá, Chile (MARDONES, RIFFO, 2011).

En el año 2004, al participar de la fiesta como observadoras activas, conociendo más de cerca las familias y el baile de pastores originarios de la comunidad, fue posible percibir que existe una demarcación fuerte en la tradición con respecto al espacio masculino en las comparsas. La participación femenina es un antecedente, una apertura de visión, una innovación dentro del formato, algo delante de que ya no se puede cuestionar la interpretación de ellas, pues ahora existe un grupo de ellas haciendo, soplando, percutiendo, cantando.

Según recordó Nati, el viaje a "La Tirana" hizo pensar un ciclo de antes y un después de la experiencia vivida en la fiesta, la recepción de las familias ante un grupo femenino y el respeto y colaboración de la que fuimos partícipes, cambiaron las percepciones ante la prohibición, siendo aceptadas por la comunidad. Según su relato "(...) Teníamos que ir a investigar la fiesta de La Tirana y nosotras la quisimos la música, la, como la estructura de la fiesta (...) ⁷"

En cuanto al viaje de investigación para "La Tirana", las integrantes entrevistadas que formaron parte desde los inicios, tienen en la memoria presente la oportunidad de ser invitadas al Parabién de la Familia Choque para saludar a Manolito. Participar en la recepción, atender a los invitados, acompañar al Baile en los cortesanos, ayudar en lo posible. Es por este motivo que Ale⁸ (2018) explica nuestro imaginario en relación a la exclusión "(...) una cuestión es

⁷ Para la Tirana 2004 se viajó con el objetivo de realizar un trabajo de investigación sobre la Pascua de Negros, dividiendo el grupo por comisiones: Estructura de la fiesta, Música, Danza, Vestimenta, Comida.

⁸ Alejandra Cancino, Una de las fundadoras de Lakitas Matriasaya.

que te digan esto es la tradición, esto es la historia esto es lo que está escrito, así nos dicen, a ir al meollo del asunto” (ALE, octubre 2018)

Lo que explica el mito en relación a nuestra práctica y la prohibición de ella, la participación como sopladoras dentro de comparsas de Lakitas, se fue desarrollando, luego que las mujeres interesadas de formar parte de ese espacio comenzaron a organizarse, contar con el apadrinamiento de otra agrupación y así se fueron creando nuevas Comparsas femeninas en diversas ciudades de Chile.

En el caso de Matriasaya, que contaron en los inicios con el apadrinamiento y una asociación importante con la comparsa Lakas del Araksaya, llegó el momento que, por diferencias y la búsqueda de la independencia musical, dejaron de depender de la escuela de música para continuar.

Después de imitar la práctica masculina, se inicia una búsqueda que pretendía evolucionar a partir de lo femenino -característica principal de ese conjunto -, promoviendo así una estética propia que legitima ese espacio sonoro. En ese sentido, Matriasaya ha sido un precursor y, tras un tiempo de existencia, surgen nuevas comparsas femeninas en el norte, centro y sur del país. Se nota que, poco a poco, la participación femenina en ese lugar que por años fue exclusivo de hombres se viene transformando. Según Anto⁹:

(...) creo que, por ser único aquí en la región, tenemos mucha gente que les gusta las Matriasaya, que nos siguen, que nos piden que toquemos, que están pendientes a todos los movimientos, creo que esta es una de las razones, creo que perpetuar esto que hemos logrado con el tiempo, que las mujeres estemos ahí latentes en estos ritmos, que no se pierda. Hoy en día existen más comparsas de mujeres a nivel nacional e internacional y eso se agradece, que seamos más. (ANTO, octubre 2019)

Por mucho tiempo se utilizó como una forma de reafirmar la práctica, la exclusividad que existía por parte de Matriasaya de ser la única comparsa

⁹ Antonella De Paolli, integrante actual de Lakitas Matrisaya. Relato octubre del 2018, en Valparaíso Chile

femenina en la ciudad de Valparaíso, pero en la actualidad hay diversidad y ya existe agrupaciones mixtas, pero exclusivamente de mujeres, por lo menos en Valparaíso continúan siendo las únicas.

1.3 Percusionistas: Contexto Brasil

En el año 1980, con el crecimiento de los movimientos negros nacen en Salvador, bloques afros con la finalidad de reivindicar, recuperar y afirmar la negritud para crear conexión con tradiciones africanas (Lopes, 2005). Además de tener un sentido cultural, tiene un carácter político y de comunidad donde están presentes valores y saberes africanos y brasileños.

A origem dos grupos negros na Bahia, dos afoxés aos blocos afros, tem uma relação direta com comunidades de bairros, com raízes religiosas, sendo historicamente construídos seus instrumentos de intervenção cultural e econômicos e suas influências poético-musicais de sua arte, mediante uma ideologia que veicula o reviver e a reatualização de uma memória ancestral no presente. É por demais conhecido o quanto o Movimento Negro no Brasil possibilitou a criação de associações voluntárias e instituições negras bem como a emergência de um discurso político-cultural. (GUIMARÃES, 2001 p. 2.)

La formación del Ilê Aiyê se inserta en el conjunto de los movimientos sociales de sujetos no hegemónicos en el contexto de la sociedad brasileña, prestando un sentido nuevo al cotidiano de las relaciones sociales y raciales. En el caso de la religiosidad afro hay un predominio de canciones de origen acompañadas por los toques de los atabaques que sólo pueden ser tocados por hombres llamados alabes “[...] Somente o “alabe” e seus auxiliares, que tiveram uma iniciação, tem o direito de tocá-los. Nos dias de festa, os atabaques são envolvidos por largas tiras de pano, nas cores do orixá invocado. Durante as cerimônias, eles saúdam, com um ritmo especial, a chegada dos membros mais importantes não é seite e que curvar-se e tocar respeitosamente o chão, em frente da orquestra, antes mesmo de saudar o pai ou mãe-de-santo do terreiro”. (VERGE, 1959).

El estreno en las calles de Salvador causó una revolución que inspiraría la creación de otros grandes grupos. Con su expresión que evoca las raíces africanas, hoy Ilê Aiyê es patrimonio de la cultura bahiana y tiene uno de los desfiles más esperados y aplaudidos del Carnaval.

En el caso de San Pablo, así como en otras ciudades el movimiento negro en la lucha contra la discriminación y el racismo se viene potenciando y estableciendo la inclusión en los diferentes ámbitos de la sociedad, pero basado en las luchas contra la discriminación racial y la violencia. El Bloco Oriashé se caracterizó en sus inicios por ser uno de los pocos que tenía como principales integrantes, mujeres negras, presentándose como una propuesta de la lucha contra el racismo, creando formas culturales diferenciadas en el contexto urbano (MENDONÇA, 1993)

Y así en las últimas décadas los movimientos de negritud se han multiplicado en diversos territorios de Brasil, significando nuevamente sus prácticas, y visto sobre todo en las culturas populares, de tradición africana

A aproximação com os saberes populares aparece até na gastronomia e na moda, nas roupas, cabelos, adornos corporais (Look étnico, bijuteria ou biju, étnica, estampa étnica), setores, nas quais as referências às culturas de tradição oral estão presentes (IKEDA, 2013)

Sin embargo lejos de estas caracterizaciones, que podrían verse como una folclorización, es que en estos espacios existe un sentido de reafirmación y de resistencia, que intenta llevar a lo cotidiano, una forma de pensar y vivir el universo, de poner a la luz pública la discriminación de la cual estos movimientos han sido víctimas, utilizando los elementos identitarios más bien como herramientas de lucha y posicionamiento político. No con el fin de victimizarse, si no visualizar que sus causas han sido silenciadas y que no existe en la sociedad una representatividad para la gran mayoría de las comunidades, y que dentro de estos lugares, las mujeres serían más invisibilizadas todavía.

Es por esto que los espacios femeninos artísticos culturales, facilitan su posicionamiento en el espacio público para ser portavoces de sus propias demandas, como el caso de Ilú Obá de Min.

1.4 Ilú Oba de Min- Educación Cultura y Arte Negra.

El Bloco Ilú Oba de Min nació hace 14 años, y fue fundado por las percussionistas Beth Bell y Adriana Aragão, teniendo como referencia musical a las grandes Escuelas de Samba de São Paulo. Antes de la creación del Bloco, Beth participó en Banda-Lá primer grupo afro de São Paulo, Oriashé¹⁰ y creó el grupo Ilú, junto a su compañera Girlei Miranda y Adriana Aragão.

El proyecto Ilú Oba de Min se convirtió en referencia étnica cultural y educativa, y fue premiado con el "Premio Culturas Populares Maestro Humberto Maracanã 2008" - SID / MINC junto a grandes iniciativas culturales brasileñas. Conquistó también el "Premio Gobernador del estado para La Cultura 2013" y este año Beth Belli fue homenajeada en la ceremonia "Medalla Theodosina Ribeiro" la experiencia de las mujeres percussionistas de Ilú Oba de Min traen también otras perspectivas con relación al aprendizaje.

En la entrevista al programa Empoderadas en sus capítulos 12, la directora musical Beth Belli habla de algunos de esos aspectos.

A través do tambor que se provoca a aprendizagem bem como empoderamento. Este é concebido como um instrumento de comunicação e poder, em que é possível um olhar da sociedade.

Beth Belle también señala que este es un conocimiento producido por ellas mismas (los miembros percussionistas) basado en una vasta investigación de origen cultural brasileño de origen africano. Es un trabajo de capacitación en el que el aprendizaje es constante.

Beth en la actualidad tiene 51 años y hace poco tiempo fue madre; nació en la periferia de São Paulo, en Brasilândia, y tuvo contacto con la música desde niña, poco a poco promovió su profesionalización, al fundar Ilú y pasar a trabajar solamente con el afoxé y con los toques de candomblé.

¹⁰ Primer bloco dirigido y compuesto por mujeres negras

Figura 2. Convite para la cerimonia Medalha Theodosinha Ribeiro 2019

Fuente: facebook

En el comienzo, la instrumentación era la misma que poseía Oriashé, pero por la influencia de Angola y el rescate de algunos instrumentos que luego cambiaron la conformación de la batería, siendo estructurada con Alfiias, Xêquere, Djembe, que sería el único instrumento africano y el agogó, que es fundamental por ser un instrumento de hierro, elemento característico de los cultos de matriz africana.

A formação no começo em 2004 até 2007 a formação era instrumento contemporâneo, surdo de escola de samba, caixa, tamborim, como uma escola de samba, a gente tem o afro né. Então a gente colocou a Alfaia, colocou o Djembe, o Djembe não tinha no lugar da caixa, nós colocamos o Djembe o agogô é importante que é o ferro em todas as nações na África o ferro é importantíssimo, e o Ga do candomblé. O Xequere que é o Agbê que vem geralmente do Candomblé de Recife de Bahia e que é a nação que cuida hoje do Ilú Obá, então a gente colocou esses instrumentos que aí a gente, tá bom Alfaia né que tem a cultura portuguesa com africana, Djembe que é puro africano o agbê que é puro africano e o agogô que também faz parte do culto, principalmente do culto ao candomblé também. (BETH, 2019)

Otro recurso estilístico que fue agregado, fueron las baquetas para el toque de tambor que tradicionalmente se hace con las manos, pero la influencia angolana del Ketu hizo incorporar este recurso sonoro.

O Ilú surgiu de uma ideia, de uma necessidade nossa, porque a gente tocava vários tipos de instrumentos né, instrumentos contemporâneos, e tinha ali uma sensação, que como, quando eu cheguei pra agregar, junto com Beth e Gi, eu, mesmo sendo mais nova, eu trazia a bagagem de conhecimento do Candomblé, do ritmo do candomblé. Só que no Oriashé a gente não tocava só, não era só um trabalho para o Orishá, né, cultura do Orishá. Tinha, mais era um trabalho mais voltado pra cultura afro, zamba reggae, como Olodum, zamba reggae, zamba afro, tinha outros instrumentos contemporâneos como a escola de zamba, e nessa volta que a gente fez, era só mulheres, mas o Oriashé em sua concepção era mulheres e homens, depois que foi sabe, tomando né. Na primeira formação tinha mulheres e homens no Oriashé (ADRIANA ARAGÃO 2019)

Por este motivo que el proyecto Ilú Oba de Min es una propuesta única en la ciudad es referencia étnico-cultural y desde el año 2005 sale a las calles de São Paulo promoviendo la cultura afro-brasileña además de destacar la participación de las mujeres a través del arte para fortalecerse tanto individual, como colectivamente. El Bloco es uno de los proyectos de la entidad Ilú Obá de Min - Educación Cultura y Arte Negra¹¹.

Desde su creación, el bloco viene homenajeando en cada carnaval a una mujer que la sociedad brasileña no ha reconocido, reverenciándolas. El objetivo de la entidad es preservar y divulgar la cultura negra en Brasil manteniendo un diálogo cultural constante con el continente africano. Además de abrir nuevos espacios de manera lúdica para el fortalecimiento individual y colectivo de las mujeres en la sociedad.

Mediante las homenajeadas, es que se permite el conocimiento y la difusión de personajes importantes, que son referenciales dentro de la cultura

¹¹ <http://iluobademin.com.br/site/>

afrobrasileña. Beth (2019) en uno de los trechos de la entrevista, cuenta la elección del primer tema y homenajeada al conformarse el Bloco Ilú.

(...) O primeiro tema da gente foi Rainha Nzinga, Ana Nzinga é uma rainha de Angola que tinha como seus septos mais de 3000 mil homens que eram os jagas e eram sob o comando de Rainha Nzinga, então a primeira...enredo foi Rainha Nzinga aí a ideia também era a gente, com nossos temas, como nossos títulos com nossos enredos como se levaria para rua, contar a história que a verdade é a academia que tem que contar. Como ninguém sabe de essa história de Rainha Nzinga, como outros temas que a gente vem desenvolvendo durante 14 anos. (Beth)

Ilú Obá De Min, manos femeninas que tocan el tambor para Xangô, es formado solamente por mujeres percusionistas, cantantes y bailarinas, los hombres sólo son permitidos en la danza, configurando una completa inversión de los papeles presentes en los grupos afro tradicionales en que los hombres tocan y, las mujeres bailan. Como propuesta artística, el grupo realiza performances a partir de cantos tradicionales de los Orishas y composiciones de algunas integrantes del bloco (ALVES DE SOUZA, 2014).

La fundación original del Bloco vino de Oriashé, después de algunos conflictos dentro de la agrupación debido a las diferentes miradas de las integrantes el Bloco, se separó. Al tiempo, un grupo de mujeres se acercó a Beth y le pidieron realizar un nuevo trabajo, por la necesidad de las mujeres de expresarse y volver a las percusiones. Y ahí Beth relata:

Depois do Oriashé eu fiquei, mais ou menos uns 5 anos, e aí muitas mulheres falaram volta, volta, e eu voltei, e aí precisa ter um nome né, eu tenho um livro que chama: Povo do Santo que é do Raul Lody, que é um antropólogo, e ele disse, e aí eu abri o livro e saí: Ilú Aba de Mim, e esse instrumento tocado numa cerimônia de Oxum na Nigéria para ir pra o castelo de Oxum no rio de Nigéria que é o Níger Ilú Aba de Min. Ilú: Tambor, Aba: pode ser Oba que é o título que se dá a Xangó, tem a Orixá Obá, mas tem o Oba que é o título que você fala ao rei que em Ioruba se diz Obá, quando disse Obá tudo mundo sabe que é o Rei, de Min: Mãos Ilú Oba de Min: Mãos femininas que tocam para Xangó, pronto.(BETH, 2019)

Después de pensar el nombre, Beth comenta que fue a tirarse los búzios y allí fue que recibió el llamado y decidió concretar el proyecto. Para los líderes de Ilú la toma de decisión es inspirada en los signos que se manifiestan en la religiosidad y la visión del mundo, es por eso que se espera muchas veces la llamada desde lo espiritual.

Figura 3. Folleto Invitación Carnaval 2019

Fuente: Formato papel distribución en el día de la primera salida de carnaval 01 de marzo 2019

El carnaval 2019 “Negras Vozes, tempos de Alakan”¹² fue inspirado en las articulaciones que se están gestando dentro de los movimientos sociales en los puntos de militancia, sobre todo en la contingencia política de Brasil y América Latina, donde los sistemas políticos agregan las desigualdades, la discriminación y la exclusión. Es por eso que este año se homenajeó al movimiento negro. “Ilú Oba entona Negras Voces, que a lo largo de la historia sufrieron innumerables intentos de ser silenciadas. Voces que han cambiado el curso de una realidad de invisibilidad y discriminación rompiendo la barrera de la exclusión, destruyendo muros”.¹³

El bloco estreno 6 nuevas melodías, además de las cantigas de los Orishas que forman parte del cortejo, composiciones colectivas que fueron

¹² En lengua ioruba significa Alianza

¹³ Retirado del folleto entregado por Ilú Obá el día de carnaval, figura 3.

criadas por las mismas integrantes del grupo, en las cuales las temáticas principales de este año, fueron los antepasados.

VOZES DE ALAKAN ¹⁴

(Composição coletiva das alfaias da Banda: Mazé, Teresa, Tati, Ana Célia, Daniela, Lisandra, Luciana, Regina, Valerya, Amanda, Gislene, Adriana)

Alakan, tempos de Alakan

Canto com axé e a benção de Iansã

Alakan, tempos de Alakan

Cano com a força das minhas irmãs

Nossas vozes se unem

Canto Negro se ergue

Pedem por aliança, juntas somos mais fortes.

Nossas vozes se unem

Canto Negro se ergue

Grito de resistência, canta Ilú Obá

Na terra e poeira do morro

Levanta e caminha a mulher

Benedita da silva

Nos inspira a lutar

Das águas de uma Maré

Transbordada a voz da mulher

Marielle vive, presente!

Nunca vão nos parar

¹⁴ Alakan para Audio disponible en:

<https://open.spotify.com/artist/7GZMu2WeoFQUjxpmZalhl4?si=jfNqXoljRcmjb4klTHIPRg&fbclid=IwAR31xafuCYj6UfqOvHwjwEsUITyzng5TQ05x17q7NNBTacYQmCifr8eJlz8>

Gira pra lá gira pra cá
Xequerê e alfaia só pra começar
Gira pra lá, gira pra cá
Agogô e djembe, vem pra rua dançar!
Gira pra lá, gira pra cá
Olha que coisa mais linda
Gira pra lá, Gira pra cá
Olha que força divina

Este año, el Bloco creó un espacio llamado de Armonía que es un equipo encargado de la seguridad y de la entrega de agua para las participantes del cortejo. Yo participé de la armonía en este carnaval, fue un evento muy bien organizado, siempre es difícil para el Bloco colocarse en la calle, ya que son muchos asistentes. Mi función dentro de "Harmonia" era repartir el agua al naipe de las Alfaías, por mi cercanía a una de las integrantes, sin embargo algunos y algunas de las inscritas no asistieron a la primera salida y con tanta contingencia, todos nos repartimos en diferentes funciones, repartiendo el agua, haciendo de cordón humano.

El carnaval 2019 TEMPOS DEALAKAN, fue muy significativo, ya que homenajeó la fundación, de hace 40 años, del Movimiento Negro Unificado (MNU)¹⁵. Participaron en el cortejo representantes del movimiento negro y se hizo la lectura del manifiesto que fue leído en el año 1978 en la escalera del teatro municipal, por la temática de este año de carnaval y las alianzas y redes creadas se hizo presente el mismo manifiesto en la voz de Concepción Evaristo. En los homenajeados aparecen: Dandara, Anastasia, Luiza Mahin, Lélia González, Beatriz Nascimento, Clementina de Jesús, Luiza Barrios, Claudia

¹⁵ Em 07 de julho de 1978 as escadarias do Teatro Municipal de São Paulo foram palco do ato público que convocava homens e mulheres negros a reagir à violência racial a qual eram submetidos. Naquele momento, a sociedade brasileira era apresentada ao Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNU). O MNU nasceu quando representantes de várias entidades se reuniram em resposta à discriminação racial sofrida por quatro garotos do time infantil de voleibol do Clube de Regatas Tietê, e à prisão tortura e morte de Robison Silveira da Luz, acusado de roubar frutas numa feira. Em: <http://www.palmares.gov.br/?p=21311>

Ferreira da Silva, Marielle Franco, Giovana Moura, Madre Stela de Oxóssi. AMMA Instituto Psique y Negritude, Geledés, MNU, cadernos negros, UNEGRO y Oriashé.

Roteiro do Carnaval 2019 para el día viernes 1 de marzo (2019).

CORTEJO ILÚ OBÁ DE MIN CARNAVAL 2019¹⁶

"NEGRAS VOZES TEMPOS DE ALAKAN"

ROTEIRO

1. Concentração Praça da República
2. Saída da Praça para formação do Bloco na Av. Ipiranga

Ordem de saída:

1º Abre Alas Movimento

2º Corte Ayê

3º Pernaltas Orixás

4º Bateria

5º Cantoras

6º Pernaltas Personalidades

3. Alá de Oxalá

- Anjos do Alá atrás da Bateria
- Pernaltas na lateral
- Oxalá Pernalta (Ligia Veiga) em frente do Abre Alas (?)

O Alá é aberto, passa por todo o Bloco e é recolhido na frente do

4. Xirê

¹⁶ La fuente es extraída de la información entregada por Ilú Obá de Min a Harmonia (equipo en el que participé los días de salida del cortejo), grupo creado para acompañar y resguardar a Ilú en las salidas del Carnaval 2019 los días 1 y 3 de marzo del 2019.

Exu/Ogum (Bateria abre) /Oxosse/ Ossanhê/ Xangô (bateria abre)

/Oxum/Yemanjá/Obá /Ewá /Iansã (bateria abre) /Nanã

5. Transição para as composições

Toque Vamunha - agogô puxa assim que finaliza cantiga de Nanã.

Cena 1 - Transformação Yansã para Luiza Mahin e Xangô para Abdias Nascimento

A transformação acontece no meio da dança, a deixa para finalizar a Vamunha é quando Luiza e Abdias ficam de frente para bateria com os braços cerrados.

Começa o Toque de Exú

Cena 2 - Bateria abre, Personalidades fazem a travessia.

Jana, chama os nomes das personalidades e a bateria grita "presente".

Ordem de apresentação: Luiza Mahin/ Abdias do Nascimento/Luiza

Bairros/ Léa Garcia/ Beatriz do nascimento/ João

Cândido/Chaguinhas/Marcia Pantera

*Pernaltas ficam à frente da Dança

6. Composições

- Alakan e Faremos Palmares de Novo (Camila Trindade)

- Não Estamos Sós (Nenê Cintra e Dri Quedas)

- Vozes de Alakan (composição Coletiva das Alaias)

- Paraíso da Liberdade (Vanessa Cruz)

- O Mundo se Move em Nós (Coletivo Negas Pretas)

- Guardiães do Tempo (Coletivo do Agogô)

7. GRANDE MOMENTO

Toque Vamunha

Cena 1 - Transformação Exú para a Personalidade na encruzilhada do Municipal.

Cena 2- Abre Alas "Movimento" Sobe as escadarias do Municipal – Bloco para em frente do Municipal -

Conceição Evaristo faz a Leitura do Manifesto.

8. Somos Resistência (Girlei Miranda)

9. Final Igreja dos Homens Pretos

Para el trayecto del día domingo 3 de marzo, se realiza el mismo programa con otra ruta, ya que la concentración es en Barra Funda.

- A concentração acontece na Alameda Barão de Piracicaba, a partir das 15h. O trajeto passa pela Alameda Ribeiro da Silva, Alameda Cleveland, Alameda Nothmann, Alameda Dino Bueno, Alameda Ribeiro da Silva, Alameda Cleveland, na altura do Sesc Bom Retiro.

Actualmente, el Bloco es dirigido por las directoras y maestras Beth Beli y Mazé Cintra y coordinado por: Nega Duda - coordinadora de las cantantes-; Sosô Parma - coordinadora del naípe de los agogôs-; Roberta Viana - coordinadora del Naípe Djembe-; Silvana Santos y Nanci - coordinadoras del Xequerê-; Cristiane Gomes - coordinadora del cuerpo de danza-; Mafalda Pequeno - coordinadora de los zancos-.

La administración está a cargo de Wanda Martins y la producción de Baby Amorim.

II. Metodología de la Investigación¹⁷

En función de la temática que se propone trabajar para esta investigación, se optó por desarrollar una postura flexible, tanto en la elección de los paradigmas que la sustentan como en la utilización de métodos y estrategias. En este sentido, ésta es una investigación de tipo cualitativo, que permite diversas perspectivas metodológicas con el fin de alcanzar los objetivos propuestos.

¹⁷ El modelo metodológico es tomado de la Disertación de Maestría, Paula Rodríguez, Programa de Post-Graduación Inter unidades de Integración de América Latina, Línea Comunicación y Cultura, 2016.

En consecuencia, encontramos poco espacio para la superioridad académica y para la auto objetividad científica. En su lugar, aprendimos a adoptar una actitud empática hacia los demás que denominamos "compromiso" o "vivencia" y que significan experiencias de vida y participación autentica (FALS, 2007)

Dadas las posibilidades para aproximarse al estudio de esta temática a partir de un enfoque cualitativo, pero principalmente teniendo en cuenta los objetivos de esta investigación, se optó por la perspectiva metodológica de la etnografía, entendiendo que ésta propone un abordaje sobre la realidad a partir de la interacción entre el investigador y los actores sociales. Esta perspectiva permite justificar la elección de los métodos de investigación, de la forma de análisis y de la escritura en el texto. Se entiende que el carácter reflexivo de ésta es fundamental porque permite entender que los sujetos no sólo están en el mundo social, sino que producen el conocimiento a partir de la interacción, observación y participación con los demás en los contextos específicos, en lugares y momentos determinados.

Por otra parte, se apoya en el método comparativo que permite descubrir relaciones empíricas entre categorías (CAIS, 1997). En ese sentido, se considera que la complejidad de los contextos en los que están inmersos los dos grupos requiere la utilización de categorías que permitan una aproximación de aspectos comunes y diferentes entre ambos para que se pueda dar una comparación efectiva y enfocada.

Para la comparación, se utiliza la metodología de estudios de caso. Los estudios de caso pueden ser de hechos sociales, de grupos, relaciones, instituciones, organizaciones o procesos, a partir de un recorte empírico y conceptual de la realidad social, por lo tanto, deben estar enfocados para que sea posible un abordaje en profundidad (NEIMAN, CUARANTA, 2006).

En función de los intereses temáticos de la investigación, la elección de los casos se hace de forma intencional y se delimita bajo tres criterios principales: que sea un grupo musical compuesto por mujeres, que desarrolle su práctica en el contexto urbano y que desarrolle una práctica musical que antes era propiamente masculina.

En la recolección y análisis de la información, se sigue un proceso sistemático:

2.1 Elaboración de guías temáticos para entrevistas etnográficas, trabajo de campo y observación participante.

La entrevista etnográfica permite una profundización en los significados y puntos de vista de los actores sociales; surge como un diálogo que puede estar orientado por determinados temas (AMEIGEIRAS, 2006). En ese sentido, la entrevista no está guiada por preguntas rígidas sino por una serie de cuestiones vinculadas con los objetivos de esta investigación. Si bien en el modelo a continuación se ve una guía con preguntas directas, no se realizan las entrevistas de esa manera. Finalmente sirvió sólo para tener una orientación, ya que se crearon temáticas y a partir de ellas se desglosaron las preguntas.

Otro factor importante es que las participantes no fueron interrumpidas mediante ocurría este proceso, de todas maneras, cuando se precisaba de obtener mayor información, como en el inicio de cada entrevista se necesitó ser directo. Como punto final, las dos agrupaciones, responden a contextos muy diferentes, también así la dirección que se dio a sus narrativas.

Fig. 4 Primera Tabla guía para las entrevistas

Preguntas	Sí (*) No (-) Falta (/)
¿Desde cuándo te interesaste por integrar un grupo de mujeres? ¿Por qué decidiste que fuera un grupo de mujeres tocando música? ¿Cuáles son los valores que quieren transmitir con su música? ¿Cuáles son las características de las mujeres que participan en tu fundación? ¿Como se insertan dentro de los contextos que eligen para tocar/ensayar/intervenir? ¿Por qué eligen estos entornos?	
¿Tienen alguna forma de convocar a nuevas integrantes (cada cuánto tiempo, qué elementos/competencias les solicitan a quienes quieren integrarse)? ¿Puedes describir a grandes rasgos el proceso de selección si es que lo hay? ¿Les preguntan las razones para unirse a la agrupación y a cuáles de ellas le asignan mayor importancia?	
¿Cuál es el método que usan para integrar a las nuevas (hay algún tipo de acompañamiento/inducción)? ¿Pasan por algún tipo de etapas? ¿Cómo les enseñan las tradiciones y disciplina musical de grupo?	
¿Qué razones crees que han permitido la existencia de este grupo por (explicita el número) años? ¿Se siguen proyectando a futuro? ¿Qué esperan transmitir a las nuevas generaciones? ¿Cuáles son los aspectos que deben fortalecer para permanecer vigentes en el tiempo? ¿Por qué crees que algunas quieren permanecer en el grupo y conoces las razones de las que han decidido dejarlo?	
¿Cuál es la jerarquía del grupo? Si tienen líder, ¿cómo lo eligen? ¿qué proceso siguen para tomar decisiones? ¿cómo eligen a las personas que ejercen las distintas funciones o roles? ¿cómo gestionan o producen los recursos para mantener el grupo en funcionamiento? ¿tienen algún criterio especial para decidir quiénes van a ser las voceras o quienes hablen en público sobre el grupo?	
¿Qué sucede con las miembros cuando una líder deja el grupo? ¿Qué hacen a continuación? ¿Sobre el histórico del grupo cómo indagan esto y con quienes?)	
Cuando deciden participar en algo, ¿cuáles espacios eligen, cómo los deciden y por qué razones) Cuando deciden articularse/interactuar con otras agrupaciones, ¿cómo lo hacen, ¿cuándo lo consideran y por qué razones?)	

Fuente: Archivo personal

Por otro lado la guía de campo orientó no sólo los aspectos teóricos de la investigación, sino también aquellos de orden práctico que pudieran influir en el trabajo de campo (contexto, lugares de seguimiento, espacios de visitas, listado de personas para entrevistar durante el trabajo de campo).

Como un segundo elemento importante en esta perspectiva, el trabajo de campo, implica un estar en el espacio, sitio o lugar, la observación directa y constante del entorno estudiado, así como un registro fiel tanto del observado, como del que percibe, a partir de un diálogo constante entre el investigador y los sujetos, entre el sentido común y el saber profesional, entre las teorías y los saberes nativos. Al usarse el formato de observación participante se accedió a información como fechas, lugares, actividades, actoras del proceso, descripción de la situación, interpretación, acuerdos y otras observaciones.

Sin embargo existen ventajas y desventajas al adoptar un enfoque tan amplio, al menos al inicio de la recolección de datos, ya que no existe un plan para codificar lo que se está observando sistemáticamente según las categorías de análisis ya existentes por otra parte tomar notas de campo no es una tarea sencilla, se debe tener mucha atención en los detalles y situaciones previas. (HAMMESLEY: ATKINSON, 1994)

2.2 Obtención de la información.

Se registra en los formatos toda la información recogida a través de las entrevistas, el trabajo de campo y la observación participante. Las entrevistas se efectúan en una sesión programada previamente con cada una de las entrevistadas, realizándose visitas para acompañar las actividades en las que participan los grupos. En el caso de las entrevistas se determinó un número de 10 personas por agrupación para tener una mayor representación. Cabe mencionar que la cantidad de miembros de cada grupo es incomparable, pues mientras que Matriasaya tiene un número de 20 personas que lo componen, el Bloco Ilú Oba de Min, está formado por cerca de 450 mujeres para el carnaval¹⁸.

En el caso de las Lakitas, el acceso al grupo se dio naturalmente y sin mayores dificultades por la cercanía que tiene la investigadora con el grupo; sólo se presentaron algunos inconvenientes en el viaje por asuntos climáticos que impidieron seguir el cronograma de trabajo de campo; a pesar de ello, se realizaron todas las entrevistas requeridas. Sin embargo se hicieron 11 entrevistas de las cuales fueron utilizadas 8.

¹⁸ Dato extraído de las entrevistas

Con la agrupación de Brasil, fue mayor el tiempo de gestión y acceso al grupo, haciéndose necesaria la instauración de otra manera de aproximarse, que facilitara la obtención de la confianza de ellas, llegando entonces por indicación de una amiga, cosa que permitió realizar las entrevistas, pero sólo fue posible recoger 6 de las 10 que al principio se programaron, debido a la dificultad de acceder al grupo y el tiempo para realizar las transcripciones y análisis de las entrevistas.

O exercício de pesquisa demanda a necessidade de comportamentos éticos por parte do pesquisador que trabalha no campo das ciências sociais. Uma vez que se intervém na questão humana, a subjetividade dos participantes, suas percepções, juízos, identidades, ideologias, sentimentos e opiniões são parte constitutiva do processo de reflexão. Eles devem ser considerados em todos os momentos da pesquisa como parte ativa que assume uma posição no processo investigativo. Nesse sentido, trata-se de uma relação dialógica e constante, na qual as participantes estão no direito de opinar, recomendar ou renunciar à sua participação. (RODRÍGUEZ, 2016)

Las entrevistas se realizaron en los locales que fueran cómodos para las entrevistadas, el lugar no fue intencionado bajo ningún punto de vista, desde un ensayo, la casa de alguna de ellas, centros culturales, cafés, entre otros, dependió absolutamente de la voluntad de las participantes, en los días y horarios que más le acomodasen.

La colecta de entrevistas de la agrupación Chilena se realizó en el mes de octubre del 2018 y la agrupación brasileña desde enero a marzo del presente año. En ese sentido la planificación fue un gran error dentro del cronograma, lo que me llevó a pedir extensión en mi plazo de entrega. Primero por la dificultad y demora de gestionar mi ingreso al grupo y luego para realizar la transcripción y análisis de ellas. En la mayoría de los casos, la recolección de las informaciones fue efectuada con el uso de la grabadora de un celular, principalmente en el caso de las entrevistas.

Es importante mencionar que hubo un término de consentimiento que firmaron algunas de las entrevistadas, otras no lo encontraron necesario, por otra parte también hubo algunas participantes que decidieron cambiarse el nombre y

otras utilizaron su nombre artístico o abreviación de su nombre, fue algo conversado y re preguntado antes de entregar el trabajo escrito. Las entrevistas son privadas y no serán compartidas ni usadas para otros fines que no sea esta pesquisa, fue un acuerdo desde el principio, cuando se realizó el primer acercamiento a las agrupaciones.

2.3 Transcripción de la información

Se procedió a transcribir toda esa información, utilizándose O Trascribe, una aplicación gratuita de Google, que permite convertir los audios en texto, reduciendo y ampliando la velocidad de los audios, si bien no contribuyó a agilizar esta parte del proceso, fue uno de los formatos más amigables. En su inicio se pretendía utilizar una versión de Dragon Speak, pero las dificultades en el uso de las tecnologías, nos llevó a utilizar un sistema un poco más lento pero de fácil uso. Gracias a la transcripción, también se pudo hacer relecturas de la información adquirida, profundizando el análisis de los datos.

2.4 Organización de la información

Para la organización de la información se crearon ejes temáticos, de acuerdo a las narrativas que se iban repitiendo, además de las preguntas guías que se tenían para realizar las entrevistas, manualmente se fue organizando la información, de las transcripciones, se fueron extrayendo trechos donde aparecerían las categorías, entrevista por entrevista. Como factores que se tuvieron en cuenta para crear y elegir las categorías, se consideraron: relevancia, la que permite responder a las preguntas de la investigación; exclusividad, para evitar la repetición; complementariedad, priorizando la existencia de relación entre las categorías; especificidad, manteniendo la delimitación a un campo temático; y la exhaustividad, que facilita la inclusión de información precisa en la definición de las categorías (GALEANO, 2004).

Las entrevistas fueron semi estructuradas, sin ser guiadas bajo patrones, implicando que algunas categorías no se pudieron identificar en los relatos de un grupo y del otro. Este es el caso de las relaciones étnico raciales, que son un fundamento muy fuerte en la agrupación brasileña y, en el caso de Chile, es una

temática que se comienza a visibilizar como fenómeno hace pocos años, producto de las nuevas migraciones y los movimientos sociales, de los feminismos indígenas y de mujeres negras, sin embargo no es al menos, una categoría que se reivindique o se cuestione dentro de la agrupación chilena.

2.5 Asociación y análisis de la información

Se crearon categorías temáticas, por individuos y por grupos, lo que facilita hacer comparaciones para identificar diferencias y semejanzas. Se analizaron las entrevistas de acuerdo a dichas categorías, y así, en la medida que se leyeron las entrevistas, se colocaron los encabezados en apartados para identificar los temas que se iban repitiendo.

La información fue analizada con la metodología de análisis temático. Para Braun y Clarke (2006) este tipo de análisis es un método que permite identificar, organizar y reportar patrones, a partir de los cuales fue posible producir algunos resultados que contribuyeron a la comprensión e interpretación del fenómeno de estudio, en este caso particular, la visualización de la incorporación femenina y su apropiación dentro de prácticas musicales en las cuales han sido excluidas porque tradicional e históricamente han sido espacios masculinos.

III. Proceso de transformación

Durante la década del 2000, en Chile comenzó a renacer un interés importante por la educación, en especial por la falta de la gratuidad y calidad de ésta, ya que el incremento y auge de la privatización de los establecimientos educativos que se inició con la dictadura militar, había profundizado la brecha existente entre los distintos estratos de la sociedad chilena. Dentro de las áreas de actuación, el posicionamiento no fue definido ante los hechos que ocurrieron en el contexto nacional; desde 2004 aproximadamente, las manifestaciones estudiantiles comenzaron a ser planificadas debido a la precariedad y altos costos de la educación. En esa época, dentro de la ciudad de Valparaíso, surgió la agrupación Pueblo Joven, que era un grupo de estudiantes que se convocaban para reunirse con los jóvenes, el tocar el siku, sólo en las marchas, fue así que después de esa experiencia de aprendizaje, nuevas mujeres se incorporaron a las Lakitas Matriasaya, pero desde otra mirada y con otra experiencia de los espacios de intervención.

El feminismo latinoamericano es vasto, disperso y múltiple y así como tiene una cara fecunda y esperanzadora de grupos y grupos minúsculos, pequeños, medianos y grandes de toda índole, compuestos por mujeres que una vez más se asocian para rebelarse y seguir atizando el fuego de las rebeldías, hay una serie de instituciones que han ido devorándose, institucionalizándolo y tratando de anular su poder subversivo. No es un movimiento sino muchos, no tiene cabezas visibles, ni teoría única que lo aglutine o contenga. Con la consciencia de esa complejidad les pido permiso para hablar igualmente de eso que es el feminismo latinoamericano y de aquello que lo está atravesando en este tiempo (GALINDO, 2015 p. 23)

En el caso de Lakitas Matriasaya, desde su fundación hace 17 años, el grupo ha pasado por un proceso de transformación, tanto de sus prácticas cotidianas como en su relación con la comunidad, especialmente en su posicionamiento político. Cuando nació la idea de esta investigación, en el año 2015, la agrupación estaba pasando por un proceso de adecuación, por el cambio de los liderazgos, y la música era hecha como fin en sí mismo, sin posicionarse ante los acontecimientos sociales de la época.

(...) a través del tiempo se han perdido fundamentos o el fin del porqué tocamos, porque nos reunimos como comparsa, se transforma por el liderazgo, por quien está a cargo, o las personas también, o las creencias de las mujeres, en ocasiones ha pasado que, que se ha... hemos dejado de asistir a ciertas actividades porque una de ellas tiene otras creencias, yo creo que eso marcó mucho y se dejaron de hacer ciertas cosas, por ejemplo la festividad de San Pedro, o la búsqueda de ir a La Tirana, como las festividades religiosas en general, como que eso se ha perdido y siento que eso es algo muy importante. (Anto)

3.1. Relaciones de género

La música ha presentado, a lo largo de la historia, cambios y permanencias en las construcciones de género. A través de ella, se ha podido de cierta manera perpetuar relaciones que fueron constantes en los papeles frente al ser hombre o ser mujer; masculino significa ser fuerte, objetivo y racional, mientras que para el femenino débil, subjetivo y corporal.

Se sabe que el sistema de las relaciones de género está ligado a las atribuciones sociales de papeles, poder y prestigio, siendo sostenido por una amplia red de metáforas y prácticas culturales asociadas al masculino o al femenino. En esta perspectiva dual, la mujer queda restringida a las funciones que tienen que ver con el dominio privado característica de nuestra sociedad, sobre todo en los contextos tradicionales, siendo alejada del dominio público, desestimulada y prohibida en la ejecución de instrumentos musicales, espacio que pertenece de forma exclusiva a los hombres.

Con las nuevas agrupaciones de la población, así como se crearon identidades, se negaron otras. Negros e indios, para los fines de la dominación colonial, fueron identificados como un todo, homogeneizados como una simple fuerza de trabajo. Las diferencias históricas de estos pueblos, su cultura, lengua, religión y creencias, intentaron ser borradas. Luego, se creó un imaginario a partir del cual se construyeron las identidades que resultaron de la colonialidad: indios, negros, blancos, mestizos, mulatos, zambos. Identidades inventadas e impuestas para organizar a la población en el sistema de clasificación colonial, dominados y dominadores (QUIJANO, 2000).

A lo anterior, se suma la condición de género, pues se aumenta la brecha de poder en el caso de ser mujer, sumando a la dominación colonial la producida por el patriarcado.

La antropología estableció ampliamente que la asimetría entre hombres y mujeres significa cosas diferentes en diferentes lugares. Por esta razón, la posición de las mujeres, sus actividades, sus limitaciones y sus posibilidades varían de cultura a cultura. Lo que permanece constante es la diferencia entre lo que es considerado masculino y femenino, así como las relaciones de poder. (LAMAS, 1986 p.184)

El género, por lo tanto, visualiza instancias de poder que perpetúan las desigualdades entre "hombres", "mujeres" y otras identidades genéricas (pero también esto debe incluir, clase, relaciones étnico-raciales y edad). Se trata de un proceso dinámico, una negociación constante, que oscila entre la reproducción de la cultura y su transformación.

A questão de gênero é enfrentada pelo fortalecimento individual e coletivo das mulheres como protagonistas, o processo de alteridade e de produção coletiva possibilita o reconhecimento de suas diferenças ao mesmo tempo em que se percebem muito mais próximas em essência (ROSA, 2013)

El sistema de las relaciones de género está ligado a las atribuciones sociales de roles, poder y prestigio, siendo sostenido por una amplia red de prácticas culturales asociadas al masculino o al femenino. Scott, hizo una llamada al respecto, para crear una nueva forma de construir la historia, crítica e intelectual: “Este apelo é importante para as feministas por chamar a atenção diretamente para as relações de poder inscritas na linguagem, no comportamento e nos dispositivos institucionais.” (SCOTT, 1994).

A través de expresiones artísticas, se empiezan a desarrollar actividades que promueven el rescate y readaptación de valores y costumbres típicos de su cultura, ejerciéndolos en su contexto inmediato. Siendo la ciudad principal escenario donde se produce la ocupación del espacio público, para ejercer derechos dentro de los procesos sociales de la comunidad, al respeto por su origen y diversidad, para que sus demandas sean oídas. Como recuerda Anto:

(...) Lo más importante era transmitir la idea de que las mujeres también podemos soplar, que no solamente, los hombres lo podían hacer (...) que no había problema alguno de infertilidad ni nada por el estilo. (ANTO, octubre, 2018)

La categoría conceptual posibilita el compromiso político al promover la igualdad de los géneros y el acceso de las mujeres tanto a la autonomía individual y al poder político y económico (TILLY, 1994). Tal hecho constituye un acto de resistencia, porque se les da otro significado a las prácticas con el fin de preservarlas y ejercerlas en cualquier lugar. Es así como la música, une a las personas, les da el coraje de denunciar, por medio de ella, sus carencias, creando, además, espacios de fortalecimiento de la comunidad, donde no sólo los músicos, sino la comunidad en general, que han visto debilitados sus derechos, sienten que su voz se escucha y se conoce por la sociedad. (QUINTERO, 2015)

Exemplos de como as concepções de gênero passam praticamente por todos os espaços da música, se considerarmos também as correntes musicais, algumas delas "feminizadas", as qualidades como racionalidade, poder e dominação tem servido para acompanhar os modelos imperialistas, do capitalismo e a ciência. (McCLARY, 2002)

Como las mujeres ocuparon un lugar en la sociedad dentro del campo reproductivo y ese papel social condicionó sus posibilidades de movilidad en comparación con la de los hombres, la limitación de participar en los espacios musicales de dominio técnico, como el aprendizaje musical y generación de conocimiento en este campo, ha sido una forma de represión. Sin embargo, no se conoce el momento cronológico preciso en el que, dentro de las culturas tradicionales, su participación fue restringida.

3.2 Dominación y Colonialismo

Los grupos femeninos, además de ser subversivos en todos los aspectos expuestos, tienen la peculiaridad de constituir un modelo inusitado de relación entre mujeres que rechazan directamente las formas de vincularse bajo cánones establecidos en las sociedades patriarcales, lo que prevalece es la amistad en vez de la competitividad, que va más allá de la internalización de los papeles femeninos tradicionales, ya que la actividad base de la unión del grupo -la actividad musical-, no se dirige a la competencia, sino hacia la cooperación en función de un objetivo comunitario.

Dentro de la práctica musical, la participación de las mujeres ha sido cuestionada en el momento de posicionarse. Es común estar en constante evaluación de la calidad y profesionalidad de los grupos femeninos y, en ese sentido, todos los aspectos que envuelven la producción artística son cuestionados, siendo criticados bajo patrones feminizados. Por ejemplo, la capacidad de adquirir la técnica y poseer la fuerza en la ejecución.

Lo que ha ido produciendo un estigma en las relaciones de las mujeres con la industria cultural, donde categorizan algunas de sus elecciones de acuerdo a su condición de mujer. Carolina Spataro establece: "junto a otras instancias de producción discursiva sobre prácticas musicales en relación al género como los suplementos de divulgación orientados a señalar y denunciar distintas problemáticas de las mujeres en las que se expresa la dominación simbólica" (SPATARO, 2013).

Inspirándose en la crítica de Spataro (2013) respecto a las prácticas y preferencias de las mujeres, se debe prestar atención a la problemática de la categorización, si eso reafirma posibles estereotipos, o si se trata de procesos de emancipación o resistencia por parte de las mujeres. Comenta Vale¹⁹:

(...) En las agrupaciones musicales que yo he estado han sido de mujeres, como que se ha dado así, no sé, el año 2000, 2001 entre al coro femenino de cámara de la católica, y ese mismo año, entre, nos metimos, me metí a las lakitas, como que se dio, me invitaron, fui y allí estoy, igual que con la agrupación coral, sigo en una agrupación

¹⁹ Valentina Chamorro, integrante de Lakitas Matriasaya desde los inicios, también participa de la Coral femenina Viña del Mar.

femenina, pero no lo planifiqué, pero son lugares en los que me siento muy a gusto, muy cómoda. (Vale)

En el testimonio de Valentina, se expresa lo percibido por muchas de ellas en relación a la participación en otros grupos musicales exclusivamente femeninos, como el caso de la Coral Femenina de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), que en sus inicios lo conformaban por lo menos 5 integrantes de las Matriasaya, lo que provoca profundas transformaciones personales, cambiando la forma de mirar al mundo dentro de esos lugares donde se sienten fortalecidas.

Se resalta que el presente estudio intenta comprender las relaciones asimétricas en la música; en la ocupación de papeles de liderazgo, y la restricción que éstas tienen al acceso a determinados instrumentos musicales, la producción artística y académica.

Dentro do imaginário da cultura ocidental, a música está sempre correndo o perigo de ser percebida como feminina (ou afeminada) como um todo. E um dos sentidos de declarar o controle masculino sobre essa mídia é através da negação da própria possibilidade de participação de mulheres. Pois como pode uma iniciativa ser feminina se as mulheres são excluídas desse processo? (McCLARY, 2002.).

En este contexto, el dominio ejercido sobre las mujeres implica que ellas se sometan para ocupar los espacios y tener los comportamientos considerados normales para su condición, respondiendo culturalmente a lo que busca la subordinación: continuar reproduciendo los patrones estigmatizados para el mantenimiento de un modelo hegemónico occidental, blanco y patriarcal²⁰.

Es por este motivo que muchas veces no se logra comprender ni visualizar las formas de discriminación o formas de empatía en relación a los lugares de habla.

²⁰ É no dia a dia que as mulheres tentam construir um mundo pacífico, por meio de ações voltadas para a cidadania transformadora, isto é, tornando-se seres que se modificam para melhorar o entorno em que vivem. Isto não significa que as mulheres queiram paz somente para elas. A busca pela paz, na qual as mulheres estão empenhadas, visa favorecer ambos os sexos. En: Cultura Viva, Políticas Públicas e Cultura de Paz. Paz e Equidade entre Mulheres e Homens 2013, Vera Vieira

Como lo expresa Maira²¹ en su testimonio:

As pessoas não negras não conseguiam de fato entender que a simpatia, ou então a empatia delas não era suficiente. Não basta você falar assim “ah não, mas, eu estou aqui, eu gosto de vocês”, não, não, você e também você, tem que se retirar dos espaços, entender que esse espaço na verdade não, não passa, você tem que fazer assim eu gosto de vocês e você se tem que retirar desse espaço, entender que esse espaço, na verdade não é seu, você está aqui é ótimo, está aqui, mas o protagonismo não é seu, e isso demorou. (Maíra, 2019)

El régimen patriarcal y las culturas de masa, se tornaron agravantes a la sumisión, pues ésta aparece de forma naturalizada e invisibilizada.

Dentro de la interpretación, encontramos nuevamente otra dicotomía asociada esta vez a la oposición entre "naturaleza" y "tecnología". Las mujeres estuvieron presentes principalmente como cantantes, donde todo viene del cuerpo y no de la gestión "técnica". Diferentes autores concuerdan que la principal actividad de las mujeres en la música ha cantado; donde la asociación simbólica de la no visibilidad del instrumento nuevamente causó el descenso de sus cualidades a algo natural y, por lo tanto, menos sofisticado y controlado, como fueron las tecnologías instrumentales. Esta oposición es lo que hizo los cantantes no tan perturbadores como los instrumentistas, porque ellos incluso ayudarían a aumentar la masculinidad de los instrumentos (SANCHEZ, 2013 p.16)

Por lo tanto, es importante observar que cuando se trata de dominación y subordinación, además de pensar en el género, se debe atender a otros aspectos como clase, relaciones étnico-raciales, así como el proceso de colonización que las mujeres fueron sometidas. Además, es importante destacar que, en los dos grupos estudiados, ambos agrupamientos musicales no responden a las tradiciones culturales y no están insertadas en lo que se considera cultura occidental, lo que puede llevarlas a ser percibidas como doblemente estigmatizadas. En el caso de las lakitas, tiene como influencia la cultura andina, principalmente de los pueblos originarios de América Latina; en el Bloco Ilú Obá de Min, a la cultura afro descendiente, pues su influencia proviene principalmente de la diáspora negra africana.

²¹ Integrante del bloco Ilú Oba de Min, primero en el naípe de danza y ahora en el Xequeré.

En estos aspectos no podemos estar ajenos a las interseccionalidades que atraviesan la vida de las mujeres como plantea Lugones²² (2008) género y raza no se interceptan como categorías ajenas una de la otra, no pueden disolverse, ya que nos afectan sin posibilidad de separación. Aquí presentamos el relato de Adriana²³, y como fue difícil acercarse a las mujeres negras a este espacio musical, sobre todo por los prejuicios y el miedo de reconocerse y auto identificarse dentro de estas categorizaciones.

(...) a gente teve muitas dificuldades no começo do Ilú de trazer as mulheres negras, muita, porque tinha uma resistência com essa questão de ser do candomblé, da cultura, né, mesmo que não, mas a gente toca o candomblé na rua, né você não precisa ser do candomblé, mas se você tem vontade de tocar, você, tem que sabe que é um grupo que, ele é sustentado por essa energia, cuidado por essa energia, tem que inclui tem um cuidado para isso, então teve muita resistência nesse lugar, porque seja só pra você ser negro, aí tipo negro, preto macumbeiro, aquelas coisas sabe, tipo, que é o que vem na cabeça das pessoas, então foram, olha quase 15 anos pra construir isso. A gente tentava conseguir um cachê aqui, ali pra poder trazer as mulheres da periferia pra cá. (Adriana Aragão, 2019)

Como premisa de las relaciones de dominación y sumisión está el concepto de poder, la interacción interpersonal y/o intergrupala. En este sentido, para que alguien o un colectivo se someta, hay un equivalente que ejerce el poder (desde los estudios etológicos, ya en los animales mamíferos existe este tipo de relaciones, pues en un contexto donde los recursos territoriales y alimenticios son limitados, deben existir quienes puedan acceder a ellos con más facilidad y administrarlos para asegurar la supervivencia). Si esto se extrapola a organismos con un sistema cognitivo y estructural más complejo, como son las sociedades humanas, se reproduce el sistema, pero con otros fines para ejercer el poder más allá de preservar la vida de los miembros individuales más

²² Se inserta dentro de la tradición de pensamiento de mujeres de color que han creado análisis críticos del feminismo hegemónico precisamente por ignorar la interseccionalidad de raza/clase/sexualidad/género.

²³ Adriana Aragão, una de las fundadoras de Ilú Oba de Min.

adaptados al contexto, sino los grupos que acceden a los recursos, más allá de los individuos que los componen.

De ahí que la idea de raza es la construcción mental más duradera y estable producida por el colonialismo. Pero, además, creó oposiciones como Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico científico, irracional-razional, tradicional moderno. En suma, Europa y no-Europa. Con América (Latina) el capitalismo se hace mundial, eurocentrado y la colonialidad y la modernidad se instalan asociadas como los ejes constitutivos de su específico patrón de poder. Y así se fueron configurando las nuevas identidades societales de la colonialidad (indios, negros, aceitunados, amarillos, blancos, mestizos) y las geoculturales del colonialismo, como América, África, Lejano Oriente, Cercano Oriente (las últimas dos regiones configuraron Asia más tarde), Occidente o Europa (Europa Occidental después). (CURIEL, 2015 pág. 18)

Volviendo al tema de la dominación cultural por parte del patriarcado, se define en un contexto donde son ellos los supuestamente más fuertes, que deben preservar la familia (vida de la mujer y los hijos) y se crea un sistema social que lo permite, dándole la administración de los recursos.

Al trasladarse a otros ámbitos de las sociedades, la participación pública de las mujeres en forma masiva y reconocida llega en occidente en la primera mitad del siglo XX, pues anteriormente, sólo las clases bajas o con menor poder económico tenían a mujeres públicas (prostitutas, sirvientas, esclavas, campesinas, institutrices, nodrizas, actrices, bailarinas), que trabajaban en desigualdad de condiciones, en contextos de prestación de servicios o entretenimiento -apoyo a la maternidad o labores domésticas o educativas- y sólo algunas congregaciones religiosas y miembros de clases gobernantes o aristocráticas, podían acceder a mayor cultura y sus miembros exponerse más públicamente, pero siempre desde roles aparentemente más pasivos.

El poder asociado a la agresividad, entendida como conducta de defensa como especie, tiene su razón de ser cuando hay enfrentamientos, pero se ha interiorizado en las culturas transformando en entes externos o ajenos, por lo tanto enemigos, a cualquiera que disienta de lo tradicionalmente establecido... y es ahí donde la dominación y la subordinación quedan de manifiesto, en

cualquier instancia cultural (esclavitud, machismo, guerras, racismo, xenofobia, discriminación sexual) que esté basada en la búsqueda de dominar a otro en base a la creencia de que son distintos e inferiores en algún sentido).

Cuando el poder se operacionaliza como una desigualdad en la distribución de recursos entre grupos que aparentemente son idénticos (por lo menos, en principio, hombres y mujeres occidentales tenemos igualdad de derechos y responsabilidades desde el punto de vista legal), la única forma de justificar que exista la dominación en el plano cultural es convencer (para someter) que la desigualdad del poder (o la falta de equidad en los recursos) es algo legítimo, establecido y estable, evitando así el conflicto.

En el testimonio de Adriana, y su lucha para alcanzar el espacio consolidado que hoy ocupa:

(...) E essa luta também né, porque eu como mulher né, começo a tocar tambor desde nova fui um começo foi assim, acho que eu não senti tanto porque eu andava muito com Ogans, que são os homens que tocam nos terreiros e eles me levaram a conhecer esse mundo né, mas aí quando eu comecei a aparecer e quando comecei tocar nos candomblés eu fui muito questionada e aí vem minha mãe de santo que é minha tia e que abraço isso comigo, mas eu era muito respeitada ao mesmo tempo também porque eu tinha um conhecimento né, de prática e de vivência desde pequena, nunca pegaram na minha mão pra me ensinar né, foi uma coisa do dom mesmo de estar mesmo. (Adriana Aragão, 2019)

En el contexto musical, creo que esta dominancia tiene que ver con dos cosas: primero, desigualdad en la distribución y producción del recurso (existe mayoría de autores masculinos y educación de intérpretes masculinos, porque las mujeres no eran públicas y, al ser un medio de entretenimiento, se las relegó a ser espectadoras y el ejercicio, en caso de aprenderlo, se restringió al ámbito privado, para entretener a la familia en medios poco masivos; además, los instrumentos eran fabricados por hombres y perfeccionados por hombres); segundo, el lapso de aprendizaje y de diseño para mostrarlo en público porque, para lograr un dominio, la cantidad de tiempo de dedicación exclusiva al estudio es importante, requiriendo de terceros para sostener tal proceso, que es incompatible con los roles de madre y dueña de casa tradicionales en el caso de

la mujer, lo que se repite en el diseño de eventos para mostrarlos, pues esto se hace en horarios que culturalmente se asocian a entretención u ocio (fuera de la jornada laboral) donde los niños descansan, donde vuelve a haber sometimiento cultural, siendo más fácil para las mujeres independientes o sin hijos o las que tienen alguien contratado para dedicarse al cuidado, acceder a este tipo de labores o espacios.

En estos espacios se reafirman ciertas diferencias biológicas y cómo afectan en el desarrollo de las prácticas, pero no viéndolas en un sentido de debilidades, sino como lo sagrado del femenino, María Paz²⁴, relata cómo nuestros ciclos son diferentes y se tornan importantes a la hora de la interacción

Porque nuestros tiempos son definitivamente distinto al de los hombres, porque en la fatiga física en los tiempos de menstruación, en los tiempos lunares, en los tiempos pre lunares son distintos, los estados de ánimo son distintos, también las mujeres necesitamos mucha más conversar, hablar, ponernos al día en otros sentidos que no tienen que ver con lo musical. (Mapa, octubre 2019)

En esta situación de la maternidad, podemos mencionar los casos de integrantes de las agrupaciones que deben tomar una licencia o un tiempo para adaptarse al nuevo ritmo, que les permita mantenerse en los ensayos intermitentemente, pero que, en un principio, las relega de algunos espacios de participación, como fue mencionado anteriormente, por causa de los horarios en los que generalmente son las presentaciones y por otra parte la preocupación de cómo acoger a las madres en este espacio. Aquí colocamos tres experiencias relacionadas a la maternidad por parte de integrantes de Matriasaya

(...) Yo me desentendí un poco, porque viví otro proceso, viví el proceso de la maternidad y me tuve que alejar de eso, de estar más presente (Cata)

(...) Como yo tenía un hijo chico, un día podía ir y en otros momentos no, entonces necesitaba esa libertad (Nati)

(...) Me pasó cuando una de mis mejores amigas se embarazó, como llevar o sobre llevar en el grupo los embarazos, como podíamos convivir de la mejor manera posible puras mujeres juntas, me empezó a importar como

²⁴ Mariía Paz Tadres, en la fecha de las entrevistas, Caporala, guía de Lakitas Matriasaya

nos comportamos, de cómo estamos más relajadas cuando habemos puras mujeres. (Mapa)

Así, un grupo que aproximadamente compone el 50% de la población, es sometido por otro para no acceder a ciertas prácticas a través de todo un modelo diseñado y transmitido para ejercer el poder, teniendo que asumir costos adicionales para acceder a estos sistemas (por ejemplo, renunciar a la maternidad si esa es una opción, duplicar su jornada laboral o multiplicar su campo de actividades, disminuyendo las horas de descanso u ocio) y creando pautas comunitarias para acceder a medios que, de someterse totalmente, ellas deberían proveer las condiciones para que los hombres los desarrollen sin complicaciones.

La función de dominación es mantener el estatus quo, que las opresiones persistan para que los miembros privilegiados en las sociedades continúen teniendo prerrogativas, de modo que las transformaciones no se realicen al conservar los sistemas de opresión devenidos del patriarcado colonizador.

Sin embargo, dentro de las agrupaciones pueden darse relaciones de dominación en relación a la jerarquía, en el ejemplo de Anto:

(...) los liderazgos se eligen por antigüedad y también por capacidades, hay gente que puede liderar y hay gente que no, no más (...) el grupo lo acepta. Las funciones también pasan por la directora, la que decide el orden de la fila, lo que toca cada una, yo creo que es netamente jerárquico.

entonces cuando yo he visto que a una mujer le cuesta más adecuarse a este sistema, es cuidarla es ayudarla a entender cómo funciona esto, que no es personal, que la música funciona de esta manera, pa que la campana, el sonido de la campana o las instrucciones que vengan desde la dirección puedan ser bien tomadas y asimiladas (Mapa)

En suma, la interacción entre dominación y sumisión forma parte de una estructura social, que puede ser más o menos opresiva, dependiendo de la capacidad de los miembros de los grupos de comprender el lugar que ocupan y,

por lo tanto, tener prácticas que contribuyan a una convivencia social, que estos papeles de liderazgos son alternados por las competencias del mismo y no por el hecho de pertenecer a una clase u otra. En las relaciones étnicas raciales Quijano describe²⁵:

En América, la idea de raza es otra forma de legitimar prácticas de dominación, configurando un nuevo poder que viene de esa idea de superioridad e inferioridad en relación a la diversidad de razas que fueron jerarquizadas en América Latina, configurando un patrón global que pierde las características específicas de cada comunidad y su evaluación (QUIJANO, 2005)

Además, la igualdad de derechos entre hombres y mujeres no es posible en el patriarcado colonial; en lo que se refleja también en las prácticas musicales, eso supone una división radicalmente jerárquica entre los sexos, subordinando lo femenino en relación al masculino, a través de tres mecanismos: violencia, derecho y religión.

Es posible concluir, entonces, que, en los procesos de colonización, las mujeres de esas partes del mundo colonizado no fueron sólo discriminadas por causa de su raza, pero al mismo tiempo fueron reinventadas como "mujeres" de acuerdo con códigos y principios discriminatorios de género occidentales. (SALAS, 2015).

De igual modo, el sistema-mundo / colonial evidencia la existencia de una matriz colonial de poder, en la cual aspectos económicos, políticos y sociales son controlados a partir de los presupuestos eurocéntricos con los que se naturaliza la diferencia. De este modo, se logró consolidar un punto de vista percibido como superior, y por lo tanto válido, con el cual se busca controlar los ámbitos de la existencia social: trabajo, género / sexualidad, autoridad, intersubjetividad y naturaleza. El Eurocentrismo funcionaría en dos vías: una a

²⁵ Lugones realiza una fuerte crítica al pensamiento de Quijano, diciendo que según su categorización, las luchas por el control del «acceso sexual, sus recursos y productos» definen el ámbito del sexo/género y, están organizadas por los ejes de la colonialidad y de la modernidad. Este análisis de la construcción moderna/colonial del género y su alcance es limitado. La mirada de Quijano presupone una comprensión patriarcal y heterosexual de las disputas por el control del sexo y sus recursos y productos. LUGONES, María. Colonialidad y Género.

partir de la racionalidad que da un lugar subjetivo a los seres humanos, y otra en la acción a partir de la cual esa racionalidad se convierte en hecho.

Colonialidade do Poder está integrada em duas dimensões: uma guiada por uma classificação racial através da qual são construídas novas identidades e outra na qual existe um controle sobre os modos de produção tanto econômicos quanto culturais. (RODRÍGUEZ, 2016)

Como lo explica Millacura (2015), en los últimos tiempos existen nuevas formas de feminismos decoloniales y no occidentales, donde se cuestiona el feminismo que se ha aprendido hasta ahora en la hegemonía:

En las últimas décadas, los feminismos no occidentales (islámicos, africanos, indios, negros e indígenas) plantean cuestionamientos radicales de ideales feministas basados en criterios blancos, hegemónicos y del primer mundo: educación, inserción económica y acceso político. Estos cuestionamientos sin embargo, no pretenden invisibilizar ni ignorar la discriminación económica, la marginación social, la exclusión de la educación formal y la salud y los sistemas políticos, sino de entender que el modelo sexista está entrelazado y anclado con otras discriminaciones de origen racista y colonialista en los contextos periféricos. (MILLACURA, 2015)

Las prácticas descolonizadoras, han estado en boga, especialmente desde las críticas éticas y políticas denunciadas por los movimientos sociales especialmente por parte de aquellos que son afectados por las sub alteridades en las jerarquías, en la relación entre el conocimiento y el poder, por lo que el feminismo se ha visto afectado.

Según la experiencia de las integrantes de las agrupaciones, sin declararse feministas, adhieren a las pautas actuales y saben la importancia del diálogo por ser espacios femeninos y cuáles serían sus reivindicaciones, manifestándose de la siguiente manera:

(...) (reivindicación como grupo, como tal, el tema de la mujer dentro de la comparsa toma un poco más de fuerza el entendimiento de donde estamos nosotras frente al movimiento feminista, porque de cierta manera participamos y somos convocadas por grupos feministas siendo que en la comparsa, habemos muchas mujeres feministas. Yo creo que se está haciendo un diálogo o una reivindicación. Ser un grupo que tiene 17 años de puras mujeres y que nosotras intentamos solidificar nuestras

relaciones, nuestro compañerismo, nuestra hermandad, si es una reivindicación para mí (Mapa, octubre, 2019)

Curiel, (2015) desde el Abya Yala, como pensamiento filosófico y como práctica política, la descolonización tiene un punto de partida: luchas indígenas y negras al inicio de la conquista y colonización de las Américas más de quinientos años antes del genocidio, de la dominación europea y de la esclavitud provocada por el colonialismo.

Las mujeres racializadas y sin privilegios de clase, como indígenas y afrodescendientes²⁶, se constituyeron en "los otros" del feminismo en la región.

Una de las contribuciones centrales del feminismo negro, de mujeres de color en los Estados Unidos, así como feministas afrocaribeñas, fue proponer y mostrar que el racismo, el heterismo, el sexismo, el clasismo son opresiones que operan simultáneamente, coexisten y son sustanciales. Estas propuestas se han hecho desde sus propias experiencias situadas como mujeres racializadas, como negras, generalmente sin privilegios de clase y muchas de ellas lesbianas.

Algunos estudios que intentan revelar las relaciones patriarcales que se dan en el área de la música tradicional y popular, son de gran importancia, pero insuficientes. Es necesario el acercamiento de los estudios académicos para que no se refuercen estereotipos. En contrapartida como propuesta, se sugiere que haya más estudios y producciones científicas, trabajos de campo, que se aproximen a esas nuevas realidades y vivencias construidas por mujeres. Ramos destaca que no cabe sólo a las mujeres tales investigaciones, sino a la sociedad como un todo:

El estudio de la actividad musical de las mujeres o del papel que el género ha tenido en la historiografía nos incumbe pues a todos, en tanto que seres –más o menos, o si se prefiere, relativamente– racionales. Por otra parte, no pienso que el ser mujer implique un privilegio epistemológico a la hora de estudiar estos temas. (RAMOS, 2010 p.15)

²⁶ O grande abismo é acreditarmos ainda na democracia racial. O conceito vem logo abaixo quando vimos o quanto as maiorias sentem- -se ameaçadas sempre que se criam políticas para as minorias. O poder tem cor e classe social bem definida. Baby Amorin, productora de Ilú Oba de Min entrevista em Cadernos de Proposições para o Século XXI, Cultura Viva, Políticas Públicas e Cultura de Paz 2013

3.3 Impacto en el contexto urbano

En los procesos de formación de los colectivos de las lakitas en la ciudad se puede observar una serie de adaptaciones entre la práctica musical y el contexto sociocultural particular en que los conjuntos son encuadrados. Las más diversas contribuciones que cada miembro y grupo hicieron pueden ser analizadas como una serie de cambios o particularizaciones en los significados y resignificados dados a la práctica musical tradicional de comparsas de lakita y sikuri, a las cuales se incorporaron nuevas referencias estético-conceptual de los grupos musicales folclóricos relacionados a la música andina urbana, como también, elementos relacionados con la contingencia y las proyecciones de cada red colectiva. Sobre este escenario musical urbano describe Ibarra.

“... se han creado algunos encuentros y se han abierto lugares para la expresión de estas agrupaciones y sus músicas, generando nuevos espacios musicales sujetos a una dinámica de adaptaciones y adopciones, en las cuales se observan elementos pertenecientes a distintas identidades culturales en un diálogo que articula elementos sonoros, performáticos y conceptuales.” (IBARRA, 2016, p. 37).

También puedo mencionar; dentro de um movimento musical naciente Lakitas/Sikuri que está sucedendo em otras regiones de Chile que no pertenecen al norte grande, la formación de algunas comparsas en los últimos diez años, la región de Coquimbo y Valparaíso: "Lakitas Compañía de los andes" y "Comunidad Ayni" en La Serena, "Lakitas del sol" y "Lakitas fortaleza" de Quilpué, y "Lakas del Arak Saya" y "Lakitas Matriasaya" de Valparaíso, (este último formado exclusivamente por mujeres) (IBARRA, 2016 p. 37).

Además, es importante observar otros aspectos como la conformación de nuevas relaciones entre los integrantes de los grupos musicales. Algunas agrupaciones que tradicionalmente se forman dentro del núcleo familiar, al ser reproducidos en contexto urbano, se modifican y se arman principalmente por lazos de amistad y afinidad.

Devido à falta de laços reais de parentesco no contexto urbano, criam-se grupos fictícios. A unidade territorial como base na solidariedade social, leva a criar novos espaços de interesse, as comunidades criadas nas cidades são decompostas e transformadas em uma série de relações segmentadas, desaparecendo a base territorial (Wirth, 1997 p.111).

Uno de los puntos más importantes de esta construcción puede ser la diversidad cultural que emerge en un espacio donde no hay apreciación del otro, o su libre expresión, en especial, cuando quien quiere transmitirlo es poseedor de una fuerte carga cultural, dentro de un sistema no permite su desarrollo, de manera a provocando un cierto distanciamiento de sus prácticas, a fin de limitar y borrar su conocimiento de origen.

Neste contexto, a antropologia criticaria o sistema que promove esse tipo de modelo característico das sociedades capitalistas, mas não são os únicos que estão reconstruindo essa visão. Às mulheres se tornam sujeitos sociais ativos, aqueles que por séculos têm sido objeto de estudo, são agora sujeitos de ação e começam a descobrir que a sua diversidade pode ser a sua resistência (MARSHALL, 1997, p. 15).

Las mujeres como actores sociales presentes en las ciudades pueden estar situadas en este caso, pues es justamente en el contexto urbano y en la posibilidad de hacer nuevos usos de las músicas tradicionales que son protagonistas y sujetos activos en la producción musical. Cardoso resalta que tal protagonismo también es importante en la contribución del ejercicio de ciudadanía en las ciudades por parte de las mujeres.

As mulheres no uso da cidade e na prática da sua cidadania como um conceito mais moderno, como um instrumento que permita a inclusão das populações mais excluídas, ponto-chave para a extensão da cidadania, porque, na medida em que se aceite a ideia de direitos específicos para as minorias discriminadas, se legitimará a luta por esses direitos (CARDOSO, 1996:1997).

Estas instancias de participación se van adaptando y resignificando en estos contextos, a pesar de que este estilo, en particular el de Lakitas, también

es considerado un estilo criollo, que ha sufrido modificaciones e influencias, no siendo una manifestación tan entendida dentro de los ejecutantes como autóctona, ya que por las migraciones o diáspora, sus prácticas se han ido readaptando a los territorios donde se sitúan. Cata²⁷, una de las fundadoras de Lakitas Matriasaya, mediante su experiencia reflexiona al respecto:

A ver, las lakitas también son de un contexto urbano en el norte, aunque participen en festividades de un pueblo, son de un contexto urbano, no son tan arraigadas a una cultura andina, más bien es sincrética, más que la cosmovisión andina más sincrético. Las lakitas están en festividades religiosas, pero también en festividades paganas y acá, la forma, nosotras reivindicábamos, tratábamos como de asimilar, no de asimilar, si no de ser similares a lo que era una comparsa de lakitas real o en un contexto andino. Yo no sé si ahora me atrevería a decir contextos reales o no, porque según lo que creo ahora, según mis convicciones, este espacio, Valparaíso, donde han nacido un montón de comparsas de sikuris, de lakitas corresponde también al proceso migratorio. (Cata)

Cabe destacar que el mundo andino, siempre se movilizó libremente por los territorios desde la pre cordillera hacia la costa y viceversa, es por eso que tuvieron una gran influencia e intercambio entre los diversos pueblos. Y por este motivo también se explica que estas prácticas hayan migrado a las ciudades, asentándose en los espacios urbanos.

Los elementos del carnaval son de suma importancia en el momento de reflexionar sobre la construcción de la estética y la identidad del Ilú Oba de Min y cuáles los aspectos que inspiraron su creación. Con el fin de dar visibilidad a las mujeres negras, a través de la música y la ocupación de las calles. Fue así que, en el primer año de creación, ya salieron el viernes de carnaval. Según los testimonios de las fundadoras, al principio no eran más de 30 mujeres que formaban la batería de Ilú, ni la formación instrumental del Bloco era lo que actualmente es. Además de los espacios de actuación como cuenta María²⁸ en el siguiente relato:

(...) Carnaval, shows o ano inteiro, o ano inteiro nós somos chamadas pra fazer shows, nos mais variados lugares,

²⁷ Catalina Tapia, Profesora de Música, una de las fundadoras de Lakitas Matriasaya, actual integrante

²⁸ María, nombre ficticio para entrevistada de Ilú, integrante en el naípe de las alfaías.

lugares de militância, instituições culturais, chapa branca (risos) chapa branca é mais difícil, porque como a gente bota um pouco o dedo na ferida, mas os governos de estado, já contratou a gente várias vezes, né, independentemente da orientação ali partidária que está dominando, na gestão, não sei municípios, são lugares que nos chamam pra shows, então shows eu diria, na minha percepção é o caro chefe. (María, 2019)

Sin embargo, las manifestaciones culturales en el contexto urbano deben ser garantizadas y aseguradas por derechos. En este sentido, que no sólo basta un diálogo interacción entre los actores sociales, sino una participación del Estado y de las instituciones públicas que promuevan la cultura como un derecho, para abordar los más variados aspectos que incluyen la multiculturalidad.²⁹

De esta manera, ciudad aparecía como un punto de encuentro con el otro, espacio de cambio por excelencia sería una configuración espacial de la ciudad, abierta para el surgimiento de conflictos y reflexiones que no se reduce a la condición de forma coherente y adecuada a los vigentes emanados de un centro de poder. De esta forma, la centralidad resultaría la posibilidad de confluencia de toda la diversidad (PEREIRA, 2013, p.12).

La ciudad, por lo tanto, se convierte en un punto de encuentro de diversas culturas, pues es justamente en que ocurre el diálogo. Sin embargo, es necesario que haya políticas surgidas de las instituciones públicas que discutan la interculturalidad, sólo así, es posible hablar de un derecho legítimo de expresión.

En relación a los espacios de participación hay algunas fechas que forman parte del calendario de la agrupación, en el caso de Ilú particularmente:

Dentro do Ilú, as vezes que o Ilú está na rua ou se apresenta de uma maneira mais espontânea sem ser o convite, o Ilú fala assim, nós vamos tocar naquele espaço

²⁹ El diálogo intercultural, visto como una posibilidad de dirigirse a los conflictos [de acuerdo con el informe de la UNESCO, 2009], sólo es posible cuando hay una comprensión de las diferencias como un derecho legítimo de expresión.

é geralmente manifestação, alguma, alguma manifestação voltada para cultura religiosa para cultura afro, para mulher, sei lá 8 de Março por exemplo.

(...) Que desses espaços assim que Ilú vai, geralmente alguma, algum tipo de manifestação para dar corpo a manifestação. E apresentação são convites que o Ilú recebe, Ilú recebe convites para enfim, diversas tipos de apresentação, a gente já fez apresentação em balada, já fez apresentação teatro sabe então, convidou a gente vai se for interessante tanto financeiramente que dá recebe um cachê ou então se você não recebe cachê mas tem uma visibilidade legal, então a gente vai mas é através de convite mesmo ou então de, de, manifestação de algo para dar corpo. (Maíra, 2019)

3.4 La importancia de la transmisión oral: Aprendizaje, oportunidades y dificultades en la inserción:

La práctica musical, tanto como la enseñanza y el aprendizaje de algunos instrumentos musicales, también se diferencia en las prácticas y elecciones musicales determinadas por los conceptos del considerado masculino o femenino. Una de las determinantes podría ser las consideraciones estéticas y físicas, como por ejemplo la inserción de las mujeres en los estudios de instrumentos considerados como masculinos, por el compromiso de una cierta fuerza física que se necesita en la ejecución de éstos (respiración, resistencia, peso o tamaño del instrumento).

El aprendizaje, por definición, es un proceso de cambio relativamente permanente en la conducta de una persona generado por la experiencia (ya sea propia a través de la práctica o vicaria, producto de la observación de otros).

En este sentido, aprender implica que, una vez asimilada la información, conocimiento, destreza o lo que sea, esto modifica lo que hago (Sobre todo en

el aprendizaje de la música adquiriendo habilidades para orientar discursos musicales hacia una mejor convivencia).³⁰

Hay aprendizajes que son direccionados (por ejemplo, lo que se enseña en los establecimientos educacionales, ya sea a través del currículum oculto - valores, relaciones sociales, dominancia- o el explícito -materias-). Otros que son informales, no están direccionados y estructuralmente organizados (como aprender a caminar, por ejemplo) y en todo ello, se cruza la variable de la motivación, porque hay cosas que queremos aprender y buscamos cómo hacerlo, ya sea de forma individual o colectiva.

(...) E aí a gente e, tem essa preocupação né especialmente aí a gente tem que entrar na banda porque a banda as integrantes da banda dá uma sustentação muito grande dentro dessas oficinas de rua junto com a coordenadora do naipe que no nosso caso é a Maze, né, então nós somos ali eh... aí já tem toda uma institucionalização né, já não é só na raça, não é só a regência da frente sabe, você tem outras instancias dentro, dentro do corpo musical ali né e aí a gente faz as, essas oficinas, os encontros presenciais, além disso nós temos encontros extras por naipes, que são encontros para as questões técnicas no começo, questões também, de estreitamento de laços de vínculos, de percepção corporal de percepção musical de escuta de testemunhas de movimento negro ou da questão da mulher, então são encontros muito ricos que nós fazemos de dois a três por ano, no nosso naipe, mas é assim a pessoa chega, aí nós temos no começo sempre uma hora e meia, duas isso vai diminuindo com o passar do processo do ensaio na proximidade do carnaval, mas no começo essa parte é bem grande que é primeiro dia a Maze ela vai falar como é que pega na baqueta nanana, e nós da banda que estamos ali e mais as antigas que não são da banda mas já vem elas, nós somos como exemplo, nós somos como suporte ali, então a gente tem uma preocupação de acolher tanto pessoalmente cada ser humano cada mulher que chega ali, quanto tecnicamente poder orientar. (María, 2019)

El aprendizaje está a la base de cualquier modificación en nuestras ideas y formas de hacer las cosas, por lo tanto, es importante estar consciente de cómo nos apropiamos de los estímulos del medio, para sacar mayor provecho de ello

³⁰ Sociólogo Alphons Silbermann (1961), la música, por humana, es un fenómeno íntegramente social; y las experiencias musicales están por necesidad socialmente determinadas.

y determinar también cuándo, cómo, dónde y por qué quieren enseñarnos algo, tener claro que generalmente, cuando son procesos formales de enseñanza, lo que quieren que aprendamos puede ser inútil o hegemónico, y somos nosotros quienes debemos encontrar el sentido y transformar esto en aprendizaje significativo o cuestionarnos para desechar lo que no aporte realmente a nuestro esquema.³¹

Esta asimetría de las relaciones de las mujeres en el mundo del aprendizaje de la música también es percibida respecto a las restricciones en las funciones y roles de liderazgo. Como bien observa Ramos:

Existe una menor inserción de las mujeres en las profesiones musicales, ya sea en la interpretación, en la dirección, en la composición o en la difusión. La segregación imperante aquí es la "vertical" (respecto a la situación en una profesión concreta), que aleja a las mujeres de los puestos mejor remunerados y más prestigiosos: dirección orquestal, solistas, primeros atriiles, etc. (RAMOS, 2010 p.9)

Durante mucho tiempo, las mujeres occidentales, en la enseñanza musical, se dirigieron hacia ciertos instrumentos "más femeninos" como por ejemplo el piano y el canto, en que el propio cuerpo sería el instrumento, limitando la posibilidad de aprender instrumentos que requerían una mayor destreza técnica. Como Jin³² indica

(...) hay un respeto muy profundo de querer saber más lo que estás haciendo, pero hay una revolución al mismo tiempo, siento yo, que es esa revolución de haber roto todos los esquemas de la cosmovisión andina que tenía una manera de ser, pero que yo no me puedo apropiarse de esa cosmovisión, porque yo nací al norte de Chile y que lo puedo encontrar hermoso desde el folclor y desde rescatar los sonidos (...) de haber crecido con ritmos que tienen que ver con ellos, pero no como una identidad propia. (JIN 2018)

El aprendizaje musical basado en la experiencia "en el campo" se forma como un elemento relevante y hasta de validación entre aquellos que se insertan

³¹ La educación puede convertirse en un potente motor de cambio social hacia sociedades más justas y de convivencia pacífica. Pero para ello, es necesario abandonar modelos obsoletos en los que la educación sea un vehículo de adoctrinamiento y transferencia de conceptos

³² Jenifer Soto, integrante actual de Lakitas Matriasaya.

en la práctica musical: son diversas relaciones que componen el aprendizaje musical, interpersonal, cultural, afectivo, corporales, en las cuales se van desarrollando prácticas colectivas dentro de los grupos.

A través de las observaciones y las entrevistas realizadas, se pudo observar que ambas agrupaciones tienen diversas metodologías para la enseñanza y aprendizaje de los instrumentos, de las melodías y ritmos, siendo el más común por imitación, durante los ensayos. Sin embargo, es claro que cada persona se ayuda del método que mejor se adapte a sus propias necesidades pedagógicas.

Entre las participantes de la entrevista, una de las integrantes cambió de un naipe para otro y cuenta cómo fue su experiencia de inserción dentro del Ilú, relatando que al principio (hace 6 años) participó del cuerpo de Danza, visualizándola como una época solitaria en la acogida, y la diferencia cuando, luego de tres años, migró hacia el Xequeré.

Tocar um instrumento é algo muito transformador né, ele, mexe com várias questões cognitivas e também mexe com seu sentimento, de fora eu estou produzindo isso sabe, sou eu que estou fazendo isso com as minhas mãos literalmente, então acho que é um bode que as mulheres continuam lá porque, elas sentem esse poder assim que é um espaço que é só delas. (MAIRA, 2019)

El aprendizaje de una nueva técnica fortalece a las mujeres, en la inserción de la práctica, el proceso de enseñanza aprendizaje es simultáneo, en los ensayos, todas juntas aprenden las nociones básicas de los toques y soplos respetuosos. Aun así, cada una de las agrupaciones ha utilizado variados tipos de metodología, eligiendo la tradición oral por medio de la imitación.

Todos os instrumentos a gente aprende nas oficinas e as oficinas são os ensaios. Têm os ensaios fechados de cada naipe, às vezes pessoas mais experientes chegam antes do ensaio para treinar as pessoas que são menos experientes, mas não existe uma aula por exemplo, não tem aula de Xequeré, aula de Alfaia você vai pegando ali junto com o ensaio ao mesmo momento que você pega começa a tocar um instrumento você começa a tocar a melodia por exemplo, porque daí começa assim que você

vai treinando os toques dos Orixás e depois as composições. (Maira, 2019)

La misma acción colectiva relata otra de las entrevistadas:

(...) você vai aprendendo tudo ao mesmo tempo agora até porque é um grupo, que tem gente que entrou agora, tem gente que está há 10 anos, tem gente que está há 5 anos. Então não tem esse momento de explicar tudo só para as novas. Você vai aprendendo enquanto vai fazendo, mas sempre, tinha alguém que estava do meu lado e explicando porque. Também eu gosto de saber o porquê que eu estou fazendo as coisas, então “Vira e Mexe” eu questionava, e alguém apareceu do meu lado, esse toque assim você abaixa a cabeça por isso sabe? o movimento é assim por aquilo e tal. (Ana Luzia,³³ 2019)

En el caso de las Lakitas Matriasaya, ya existen variados métodos para enseñar las melodías a las nuevas integrantes, se han hecho transcripciones en partitura con la nomenclatura occidental, también se han hecho los diagramas donde las notas son números y el uso de las tecnologías con las grabaciones de audio que se hacen en los teléfonos móviles y videos. Además de crear un grupo en Facebook, para compartir todas las informaciones y videos.

³³ Ana Luzia, nombre ficticio, primer carnaval en Ilú, naípe de los xequeres.

Figura 5. Diagrama con nombres de notas.

LA ROTONDA

ARCA _____ LA — FA — LA — FA — MI — MI — MI — MI
 IBA SOL — SI — SI — SI — RE — SOL — SOL — SOL — MI — SI — SI — SI (x2)

ARCA [MI — MI — MI — MI — MI — MI — SOL — MI — MI — LA —
 IBA [SI — FA — FA — FA — FA — RE — SI — SOL

ARCA FA — LA — FA — MI — MI — MI — MI [LA FA LA FA
 IBA SOL — SOL — [MI — SI — SI — SI — [MI — SI — RE SOL SOL SOL MI]]

ARCA MI — MI — MI — MI
 IBA MI — SI — SI — SI

||: DESDE LA ROTONDA VENGO PALOMITAS :||
 ||: SOLAMENTE POR QUERERTE AY TU VIDA AY
 SE VA AY SE VA , AY SABE DIOS SI VOLVERE :||

||: MI CORAZÓN AHÍ LO TIENES PALOMITAS :||
 ||: SI QUIERES MATARLO PUEDES ELAY TU VIDA
 SE VA AY SE VA , AY SABE DIOS SI VOLVERE :

Fuente: Grupo Semillero

Figura 6. Versión en partitura

Cholita Costera
Cueca Nortina

Allegro ♩ = 110

2,3"
3,1,58
Golpe 01

Compositor: Judith Huenchufir Hernández

Siku

Fuente: Grupo semillero

Figura 7. Diagrama con números

FLOR INCA													
ARCA	SOL-SOL		SOL	MI	SOL		SOL	MI	MI	LA			
IRA	SI	FA			RE	SI	SI	LA	FA	FA	RE	SI	SOL-SOL-SOL
ARCA	MI	LA	LA-LA			LA	LA						
IRA	SI	RE	SI	SOL	SI-SI-SI	SI	SOL	MI	SOL-SOL-SOL				
ARCA	MI	LA	LA-LA			LA							
IRA	SI	RE	SI	SOL	SI-SI-SI	SI	SOL	MI					

X2

ARCA	LA-LA		MI	DO	DO		LA	LA-FA				
IRA	SI-SI-SI	RE	SI-SI	SI	SOL	SOL	MI-MI	SOL-SOL-SOL				
ARCA	LA-LA	LA	DO	LA			MI	LA	LA			
IRA	SI	SI-SOL	SOL-SOL	SI	SI	LA	SI	SOL	MI	SOL-SOL-SOL		
ARCA	LA-LA	LA	DO	LA			MI-SOL	MI				
IRA	SI	SI-SOL	SOL-SOL	SI	FA							

Fuente: Grupo Semillero

Las imágenes presentadas con anterioridad, son tres formas que se utilizan generalmente dentro de la agrupación Lakitas Matriasaya para avanzar en el estudio y aprendizaje de las melodías, y están adaptados a las necesidades de cada una de las integrantes. Los diagramas con números fueron, en sus inicios, muy utilizados para la primera formación que tuvo Lakitas, ya que, varias de las integrantes carecían de conocimientos musicales previos. Con el paso de los años, todas estas formas sirven como referencias, en caso de que, al transmitirse oralmente las melodías, se vayan perdiendo algunos ritmos. Sin embargo, en la actualidad, la mejor forma es por imitación y aprender “de oído” las melodías.

(...) Los temas se enseñan de pareja uno hace como juntas personales, como que nos juntamos a tocar aparte, generalmente son apadrinadas por quienes las invitaron, entonces nos vamos juntando y aprendiendo los temas.

En relación al estilo existe una inducción, por ejemplo yo hacia los semilleros y en los semilleros siempre estaba hablando de que se trataba, de cómo era el estilo, porque se tocaba así, de donde viene, bueno y por eso me gusta el semillero, porque uno le puede explicar al otro el sentido de la música que estamos haciendo, incorporar los valores (Mapa, 2018)

Una de las integrantes de Ilú, recuerda que en sus inicios cuando formaba parte de Oriashé, no se utilizaba la tecnología y la mayoría del repertorio era aprendido de memoria, dentro de todas las adversidades. Explica que ahora es más fácil por el uso de la tecnología que son herramientas que permiten tener un registro para el estudio posterior.

(...) a gente aprende de formas diferentes uma é mais visual outra é mais auditiva, né, na rua as vezes tem lugares que acústica é ruim as vezes que reverbera que não sei o que, e aí entra, desde que a gente já tem esses celulares com vídeo com gravadores, começa a entrar esse recurso maravilhoso e que permite então, que as meninas vão no ensaio, mas depois elas vão entrar no grupo lá do Youtube que elas tem áudio especialmente vídeos, depois se transforma em áudio se quiser. (MARÍA, 2019)

Sin embargo, el uso de la tecnología no excluye que en las prácticas prevalezca la oralidad dentro de la experiencia de transmisión de las tradiciones. Las dinámicas de aprendizaje son imprescindibles para entender cómo se dio el acceso al mundo de la música por las mujeres. Como citamos los grupos de mujeres utilizan nuevas formas de transmisión de ese conocimiento lo que puede ser considerado una herramienta de fortalecimiento de estos grupos tanto en lo individual como en lo colectivo.³⁴

...para atraer, promover y retener a más mujeres en los espacios públicos, sean laborales o políticos es indispensable la perspectiva de género, pues ayuda a comprender y desentrañar los códigos culturales y así se pueden mostrar –y combatir– los prejuicios y los estereotipos de manera más eficaz. (LAMAS, 1986)

Se destaca con ello aspectos interesantes en el aprendizaje musical de estas dos agrupaciones femeninas, como el sentimiento de colectividad y cooperación, así como la preocupación con investigación y rescate cultural. Se puede decir que tales aspectos son formas de resistencia para la ocupación de espacios públicos en el contexto urbano.

El tema de la dualidad, el tema de la reciprocidad, la complementariedad, como que uno no lo, no le toma el peso cuando uno entra. A mí, me empezó a pasar después del primer encuentro de lakas que yo sentí, que pude encarnar, no cierto, esos valores. antes te los pueden decir, una misma los puede decir pero el comprender lo que significa soplar con un otro un melodía, escuchar al otro, responder a su soplo, de verdad como un complemento, volvernos uno en esa melodía ese es un espacio que te lo va dando el tiempo, la madurez. (Mapa)

(...) valores do trabalho comunitário do trabalho em conjunto tudo isso, acaba sendo discutido e tem um reflexo nas letras então isso está, isso permeia todo trabalho nas composições nas nossas práticas do dia-a-dia na divisão das tarefas. Quem vai levar

³⁴ La idea de una identidad colectiva y pertenencia que identifica a los miembros a los espacios de participación (Sandoval)

água para o ensaio nesse dia os ensaios a cada final de semana quem fica responsável por levar o som para praça então tem que passar na sede carregar o carro com as caixas de som e tudo então essa divisão do trabalho já é uma, maneira de passar esses valores, né porque o Ilú, é completamente voluntário ninguém tá recebendo para fazer esse carnaval né então a própria divisão do trabalho, a maneira como as coisas funcionam, já vão, já vão passando esses valores e só vai ficar. (Ana Luzia)

El modo de aprendizaje dentro del Bloco Ilú Obá es bien orgánico y se va dando en la práctica en los ensayos abiertos. Después del período de inscripción se inician los ensayos abiertos y en ese espacio es que se comienza el aprendizaje de los toques de los Orishás y las danzas, la profundización de las nociones de la religiosidad y de las técnicas de los instrumentos, es un proceso muy personal, ya que el perfeccionamiento depende de los intereses de cada una de las integrantes. En el caso de la danza es diferente ya que se debe tener un mínimo de estudio relacionados con los mitos de los Orishás, respecto a sus características y movimientos.

En Ilú la religiosidad es vivida como una expresión cultural de matriz afro brasileña, aunque muchas de las integrantes sean del Candomblé, el Bloque no se proclama de la religión, sino que forma parte de su conformación las prácticas del Candomblé.

Como explica LÜHNING (1990) la música en el candomblé es de gran importancia, así como también la danza, que no puede ir separada una de la otra. En las naciones Nago-Ketú e Jeje, como en las naciones Angola y Cabloco se realizan tres toques de tres atabaques con agogo con un gran repertorio de cantigas. La autora explica que varios investigadores en sus inicios a lo único que le prestaban atención, debido a su carácter monótono era estudiar aspectos como el compás, ritmo, ámbito melódico, estructura de las melodías, entre otros. Pero para estudiar la música del Candomblé se debe estudiar su función dentro de su contexto. (LÜHNING, 1990, p 116)

Figura 8. Marcação Básica Atabaque Agogo

A MARCAÇÃO BÁSICA

Antes de analisar mais profundamente os diferentes tipos de cantigas acima descritos precisa-se incluir um outro aspecto muito importante: o do acompanhamento rítmico pelos atabaques e o agogô. As cantigas são acompanhadas quase exclusivamente por quatro marcações básicas que se encontram em quase todo o repertório e mostram uma certa interdependência com alguns tipos de cantigas já mencionadas acima. Limitaremos a essas quatro marcações básicas comuns⁽¹³⁾:

A) agogô x.x.xx.xxx.x
 ↑↑↑↑↑↑↑↑↑↑
 xxxxxxxxxx

Trata-se de uma *timeline*, uma fórmula de organização rítmica, baseada em 12 pulsações iguais⁽¹⁴⁾. Essa marcação A forma a base de vários ritmos solísticos como o alujá, o avaninha, o ibf e outros, além de ser a mais freqüente no acompanhamento das cantigas. Normalmente é chamada de corrido.

B) agogô xxx.xx..
 ↑↑↑↑↑
 xxxxxx.x

Essa marcação B representa na sua base o famoso aguerê de Oxóssi, ritmo instrumental, sem que tenha o seu nervosismo, a sua coreografia e sua função.

C) agogô x.xx..
 ↑↑↑
 xxx.x

Trata-se de uma marcação comumente chamada de jinká que tem um caráter muito mais lento.

D) agogô x.x.x.x.x.x.x.x.
 lê x...x.x.x...x.x.
 rumpi x..xx.x.x..xx.x.

No caso da marcação D trata-se do famoso ritmo ijexá. Pelo fato de acompanhar uma boa parte do repertório de vários orixás, esta marcação será incluída.

Fuente (LÜHNING, 1990, p 120)

La nación que Ilú toca es Ketu y tiene sus características en la forma de ejecutar los tambores

(...) só que a gente escolheu uma nação que é a nação Ketu se toca com baqueta em Angola não se toca com Baqueta, nação Nagô, também não se toca com baqueta, então a gente escolheu uma nação que é a nação Ketu, é uma tradição muito antiga, então a gente pega ele de pilé, a gente transpõe esses ritmos para alfaia e Djembe, Xequeré, os outros que normalmente tem do candomblé, e aí ela é fechada. (Beth)

Las músicas y las danzas dentro del contexto se expresan según las características de Orishá a quien le rendirán homenaje. En el caso de Ilú Obá cada año se realizan las cantigas en orden de aparición de los Orishas desde

Exú a Oxalá, luego se toca el repertorio con los ritmos que han sido compuestos para cada tema de carnaval y que son renovados cada año³⁵.

A partir de las entrevistas realizadas, se puede comprender que existe una integración o codificación mayor de los Orishas en la vida de las bailarinas y bailarines.

(...) Vendo como a gente representa os orixás, uma vez que é escolhido, eu tá, decido que eu vou fazer tal, ele já era importante o estudo do Orixá para saber que movimento está fazendo para saber, para fazer direito né, para saber qual, qual movimentação enfim por que é que eu faço esse gesto por que é que eu faço aqui tá. Então a gente vai acabar estudando pelo menos aquele orixá e na dança antes tinha uma gente... que vivem que são da religião então que gostam de falar então estudava orixá e daí será passado para as outras né já foi muito falado também para sei lá para cá não mas acho que cada um tem que estudar o seu então cada um faz a sua liçãozinha de casa (Maíra, 2019)

Compartiendo mi experiencia en el curso de Danzas de los Orishas que imparte a la profesora Adriana Aragón, se puede vivir mejor el porqué de esa integración mayor, ya que la corporalidad es muy importante y cada Orishas está determinado por los elementos de la naturaleza es instrumentos que simbolizan la cultura de la cultura la matriz afro-brasileña. En una parte del proceso, se consulta la bibliografía relacionada a los mitos de los Orishas para conocer los movimientos los elementos que se van a representar en la danza. Las clases trabajan cada dos meses un Orisha o dos para incorporar los movimientos y decorar, incluso para incorporarlos y no olvidarlos lo que genera una dinámica enfocada en el verdadero aprendizaje.

³⁵ Para el carnaval 2019 se compusieron 7 nuevos ritmos

IV. Acción colectiva

Un elemento relevante en diferentes estudios musicales corresponde al análisis generado en torno a las construcciones de sentido manifestadas por aquellos que participan de una acción dentro de un espacio musical, lo que nos lleva a la idea de una comprensión unidireccional o universalista de la música. Así es posible observar procesos musicales en relación a un contexto variable relacionado a un cuadro sociocultural que se establece a partir de una red que une acciones y temporalidades particulares.

En la actualidad, las manifestaciones artísticas y culturales que se apropian del espacio público son diversas, no sólo para mantener viva la cultura de origen y hacerla conocida, sino también para hacer uso de la ciudad y visibilizar las demandas y reivindicaciones en sus derechos por parte de las personas comunidades.

A partir de un punto de vista histórico y social, así como en la literatura o en el arte, la música ha sido objeto de canon como modelo de "perfección" característico del patriarcado. El canon musical fue responsable directo para absorber esas visiones y excluir no sólo a las mujeres, sino también a mujeres y hombres no blancos, no europeos o de clases populares, como es el caso del folclore campesino o la música negra. (SANHUEZA, 2013 p.17)

La participación de diversos actores sociales en el contexto urbano propicia un escenario variado. Podemos citar la importancia de las producciones artísticas de las comunidades en la diáspora que reconfiguran en la ciudad de llegada, sus ritos y tradiciones.

Figura 9. Lakitas Matiasaya Plaza Victoria, Valparaíso, Fotografía Rival.

Fuente: facebook

En los últimos años, los movimientos de negritud, se ha multiplicado en Brasil, bajo las influencias más variadas, al mismo tiempo que se busca la actividad política como una forma de transformación hacia la situación social del negro en Brasil y el rescate de los vínculos de la población con la cultura de sus antepasados africanos (MOURA, 1998). La estigmatización y el prejuicio al cual son expuestas las comunidades de afro descendientes, deben ser erradicadas, es importante denunciar estas prácticas, sin colocarse o ser vistos en la sociedad como víctimas, si no como personas que re significan y rescatan sus prácticas, reivindicando sus derechos como una forma de valorizar y ser respetados dentro de sus especificidades.

Un elemento importante que permite, divulgar en pro de la valoración y respeto por la diversidad es la ocupación del espacio público a través de las manifestaciones artísticas, fomentando el conocimiento de la comunidad en relación a las demandas sociales y a la concientización que las agrupaciones pretenden divulgar.

En relación al contexto urbano, Ibarra (2014) así explica cómo se dan tales participaciones.

Se debe decir que, con las migraciones producidas por la búsqueda de estudio, trabajo, o simplemente en la búsqueda de mejores oportunidades, las comunidades como forma de mantener sus tradiciones vivas, traen consigo ciertos ritos, que son reinterpretados en los lugares en que habitan, siendo la ciudad un espacio de transmisión y divulgación de los valores de sus culturas. En la participación de una serie de actividades socioculturales y artísticas, que van desde los ritos comunitarios hasta las manifestaciones urbanas, se percibe nuevos usos, funciones y significados de la música en el contexto urbano (IBARRA, 2014)

Figura 10. Ilú Oba de Min, ensaio na Praça do Patriarca, São Paulo

Fonte: Facebook

Es a partir de ahí que puede decirse que el contexto urbano facilita el intercambio cultural, ya que abre las posibilidades de interacción de diversos actores sociales sobre el espacio público empezando a ser gestados espacios exclusivos para mujeres.

En el caso de los grupos femeninos, no es extraño que, lejos de la tradición territorial, esta práctica empieza a cambiar los papeles y el lugar de las intérpretes, así como la promoción del rescate y divulgación de una visión a partir de construcciones femeninas, aun cuando la práctica se vuelva contradictoria en relación a lo tradicional, al mismo tiempo, transgresiva al resignificar la práctica en las ciudades alejadas de los territorios originales³⁶.

En el contexto urbano el primer bloco constituido sólo por mujeres Negras en la ciudad de São Paulo fue Oriashé, presentando una propuesta afirmativa en contra del prejuicio racial, fomentando la reflexión sobre la etnicidad y formas culturales diferenciadas (MOURA, 1998)

Como todo proceso ha pasado por muchos cambios y transformaciones lo que ayuda en la práctica de esos grupos en la creación de nuevas identidades y re significaciones dentro del contexto urbano. En este contexto específico es que se permite luchar contra la discriminación tan pronto como las manifestaciones artísticas dentro del contexto urbano contribuyen con el rescate de la tradición y mantienen tanto la cultura como la identidad viva para que diversos actores sociales dentro de la ciudad puedan tener acceso.

En ese contexto específico, a través de esas manifestaciones y prácticas, se posibilita denunciar la discriminación que sufren las comunidades, tanto afro como indígenas, permitiendo visibilizar su lucha. En el caso de los grupos estudiados, la discriminación se cruza con la raza, el género y la clase social³⁷.

Según el relato de María, integrante de Ilú, explica cómo se produce esta empatía dentro del grupo por una sociedad más igualitaria y al mismo modo como interpretan las formas de resistencia en el grupo.

Eu não tenho ascendência negra nem a afro-brasileiras e tal, na minha família tem alguém isso é claro, mas eu não tenho de fato, a minha ascendência mas próxima que tá genética, que está aqui mais visível é a indígena né, e que se passa por branca na maior parte do tempo porque,

³⁶ Sin embargo, la práctica de lakitas igual se reconoce como una práctica urbana dentro de los mismos territorios tradicionales, porque siempre se ha movilizado, refiriéndonos a la diáspora da las comunidades andinas.

³⁷ El feminismo decolonial sume que um feminismo que no es antirracista es racista, entonces, este feminismo antirracista sería clasista.

talvez predomine mesmo, então é uma forma de também me colocar socialmente num campo de resistência, no campo de uma escolha, pelos menos ouvidos, pelos menos vistos, né. Estar junto nesta batalha, porque o que eu almejo é uma sociedade mais justa, mais equilibrada e me parece que o Ilú é uma boa ponte para essa luta. (Maria, MARZO, 2019)

Figura 11. Ilú Obá De Min na Festa do Rosário Fotografia: Rogerio Cavalheiro

Fuente: Facebook

Figura 12. Lakitas Matriasaya na bajada Cumming, Valparaíso Fotografia Javier Escobar Antirockstar (2017)

Fuente: Facebook

4.1 Participantes, Inclusión y Permanencia

A pesar de los sentidos y características que la vida urbana está adquiriendo, los espacios de resistencia se generan en las ciudades, que, a pesar de ser pequeños circuitos a veces desconocidos, continúan actuando bajo la premisa de preservar los valores fundamentales de la vida comunitaria. El espacio público facilita la creación de grupos y territorios donde puedan desarrollarse actividades que reflejen su visión del mundo.

A política é, antes, o processo pelo qual jogos de poder e saber constituem a identidade e a experiência. Identidades e experiências são, nessa visão, fenômenos variáveis, organizados discursivamente em contextos ou configurações particulares [...] porque a identidade política, como as instituições sociais e os símbolos culturais, é uma forma de produção do saber. (SCOTT, p.18-19)

Comenta Beth. "Muitas falam que o tambor fortalece. Cada uma tem seus motivos. Unidas, fazemos o Ilú Obá andar pelo mundo".

O tambor faz que a gente se una e aí não importa se você é branca, se você não é, se você tem mais dinheiro ou se não tem dinheiro, se a gente tem no Ilú Obá, desde moradoras de rua até pós doc. e é uma hora que a gente se une, isso não importa, quem você é, importa que você está do meu lado e aí vamos juntas fazer essa passagem que é importantíssima. (Beth, 2019)

En este sentido, la idea de "comunidad" también puede ser analizada como discurso político y elemento central en la configuración política de los conjuntos. (PADÍN 2016).

Sin embargo, estos espacios no están ajenos de conflictos, todo lo contrario, ya que para llegar a un consenso y una visión común de grupo se debe luchar con los egos y las configuraciones que cada persona posee internamente. Recuerdo de mi experiencia en Matriasaya, una época en la que tuvimos muchos conflictos: la producción de nuestro primer disco³⁸. En esa oportunidad, se crearon diversas comisiones, ya que era nuestra primera experiencia, se debía

³⁸ En el año 2012 gracias a un fondo de cultura se editó el primer disco de Matriasaya.

concebir toda nuestra imagen corporativa, diseño de logo, carátula del disco, diseño de los afiches e invitaciones, además de la edición y masterización de la grabación; fue un lapso de disputas, ya que una comisión en particular, no lograba acuerdos y tenía dificultades para transmitir sus ideas al grupo y dar espacio para decidir colectivamente.

Luego del lanzamiento del disco, una persona terminó abandonando la agrupación; fue un año de mucha resistencia, resiliencia y reflexión por parte de quienes, en esa época, liderábamos el espacio. Llegamos a un punto de quiebre, que nos llevó a cuestionar nuestras formas y, después de mucho meditar, abrir el espacio para nuevas líderes. Al año siguiente, el año 2013, dejamos la campana con mi compañera; yo fui “caporala”³⁹ durante 4 años y la transición fue tranquila, entregamos la campana (símbolo de liderazgo de la agrupación); primero lo conversamos con mi par y decidimos juntas quien podría ser la persona idónea que sustentara al grupo tanto musical como emocionalmente, y nosotras seguiríamos siendo consejeras, por nuestra antigüedad.

Fig. 13 Disco Lakitas Matriasaya, año de lanzamiento 2012

Fuente: Blogspot Mujer Sikuri

³⁹ Es posible reconocer fácilmente que se trata del caporal pues porta la campanilla. Con ella marca las entradas, salidas y todo movimiento, musical o corporal, que deba realizar la comparsa. Caporala es el nombre que adquieren las mujeres. Actualmente en la Comparsa Lakitas Matriasaya prefieren llamarse de guías o cuidadoras.

La campana, el ser caporala en una tropa de Lakitas, es algo que se comparte con una compañera, con nuestra pareja musical⁴⁰, no es un acto individual, ya que debemos reflejar en esta práctica la reciprocidad y la complementariedad, nosotras éramos un complemento y así, la siguiente persona que asume esta posición, tampoco la asume sola, ella puede ser la guía, quien lleva la campana, pero siempre tiene a su complemento. Y así la campana se ha ido sucediendo.

Estas situaciones de conflicto, en alguna medida, ocurren por el hecho de que muchas veces en los procesos de construcción de identidad colectiva y personal, son difíciles y complejos; permitir la reciprocidad, admitir al otro aquello que se desea para sí y o para el grupo al que se está vinculado. Al entrar en conflicto, el individuo tiene su identidad reforzada, no sólo por los intereses compartidos con las participantes del grupo sino también por las manifestaciones de solidaridad que recibe de sus pares, lo que le permite luchar por la recuperación y reconocimiento de lo que le pertenece. Dicha solidaridad impacta en la disposición de actuar individual y colectivamente, en parte como conciencia de significados emotivos que se transforman sentimientos emotivos.

Para entender el significado de los sentimientos emotivos, Sandoval divide en cuatro funciones-clave:

“Essas funções-chave são: 1) sentimentos emotivos atribuem significância e relevância às pessoas e às experiências do passado do indivíduo; 2) sentimentos emotivos afetam o processo de conscientização influenciando a retenção seletiva na memória de eventos, experiências e pessoas do passado que ganham significados pelas emoções; 3) os sentimentos emotivos influenciam o desejo de se agrupar ou se agregar a outras pessoas ou de não desejar agregar-se ou desagregar-se de algumas pessoas ou grupos; 4) os sentimentos emotivos impactam na disposição do indivíduo de agir individual ou coletivamente em parte como consequência de significados emotivos atribuídos anteriormente a eventos, conteúdos ou pessoas” (SANDOVAL, 2005)

⁴⁰ Jaktasiña Irampi Arkampi Técnica bipolar del Siku o Liku, Diálogo musical entre la Ira y la Arca. E Valencia 1982.

La tercera dimensión de consciencia política es más instrumental y se refiere a la voluntad de actuar colectivamente, incluyéndose en el juego de las acciones colectivamente como modo de compensar las injusticias que son cometidas contra él mismo⁴¹

Es así que esta práctica comunitaria no sólo sería adoptada con fines musicales, sino como una herramienta de transmitir valores, que las mujeres también van adaptando a sus prácticas para construir espacios comunitarios, donde prevalece el concepto de colectivo sobre el individual. Estas agrupaciones son formas de fortalecimiento, haciendo uso de la revalorización y reinterpretación de características propias de una práctica musical desde otra perspectiva.

4.2 Identidades y resistencia

Parece apropiado para la reflexión, el circunscribir nuestro estudio en los marcos de una construcción identidad colectiva, en un proceso de relación-delimitación, donde es fundamental el retorno dado por el otro sujeto, pues ese retorno es reconocimiento de este sujeto, en el ámbito colectivo y reconocimiento de la colectividad por éste. Al respecto, Sandoval define identidad colectiva. “(...) como uma dimensão da consciência que se relaciona com sentimentos de pertença a grupos sociais, uma das bases da solidariedade” (SANDOVAL, 2001).

El papel de la música en la creación de identidades es una cuestión central para la investigación sobre la llamada música popular urbana, aún más cuando la perspectiva de género se incorpora a ellos. La reflexión sobre este tema constituye al mismo tiempo uno de los aspectos interesantes e innovadores de las diferentes corrientes encuadradas en la nueva musicología, partiendo con una crítica dirigida a la teoría de la música y de la música tradicional, ya que, por su aproximación estructuralista, descuida cuestiones sociales y políticas.

⁴¹ Frente a la necesidad de actuar colectivamente, el sentimiento de confianza, se torna preponderante en la personalidad del grupo lo cual interfiere en la manera en que se interpretan las vivencias a lo largo de la vida. Destacamos la importancia de incorporar de forma integrada a las emociones en el marco de la conciencia política.

Nuestras identidades son dialécticas, dependerán de los contextos y de nuestros deseos, y son, por tanto, estratégicas y situacionales, en las que entran en juego diferentes tipos de modelos de identificación como podría ser la raza, la clase, la edad o la pertenencia en alguna comunidad particular. La identidad de género y, en este caso, la «identidad» de «mujer», dependerá de cada vivencia, contexto, y de cada opción en tanto seres con capacidad de nombrarse a sí mismxs. (SANHUEZA, 2013, p.13)

Al cuestionar la relación entre la música y su contexto socio histórico, que deconstruye la idea tradicional que define la música como un lenguaje universal, trascendental y autónomo, se puede proponer, en cambio, la consideración de ello como un discurso cultural que mantiene una relación de reciprocidad, dependiendo del ámbito cultural en que se está inserto.

As músicas são políticas, os cantos são políticos, as lutas a gente não está, não é um carnaval. A gente disse que a gente inclusive faz um, um carnaval teatro um carnaval ópera, uma ópera. Não é essa ópera que tudo mundo sempre, que está dentro de um, de um teatro a gente faz ao céu aberto, né para quem quiser ouvir e estar com a gente, né, então assim, hoje nós por exemplo, começamos em trinta: Cantoras, Djembe, toda, bateria toda dança eram trinta. Hoje só a bateria são 450 mulheres, sim passou 14 anos, mas isso não é, a diretoria mesma. (Beth, 2019)

Hablar de la categorización de las mujeres es complejo porque no es un grupo homogéneo, sino segmentado por diversos dominios, clase, raza, cultura. En este sentido las problemáticas referentes a sus reivindicaciones, como ya se ha mencionado, serían objeto de estudios específicos. A la vez, pensando en los cambios del contexto urbano, las migraciones y desplazamientos que ocurren dentro de las comunidades, toda la confluencia de la diversidad presente facilita el intercambio de saberes y nuevas resignaciones de las prácticas artísticas, visibilizando las pautas y las exigencias de las comunidades por medio de la música. Acorde con la propuesta de Hall:

As migrações livres e forçadas estão mudando sua composição, diversificando culturas e pluralizando as identidades culturais dos antigos estados-nação dominantes, das antigas potências imperiais e, de fato, do

globo em si. Os fluxos não regulamentados de povos e culturas são tão amplos e imparáveis quanto os fluxos patrocinados pelo capital e pela tecnologia. Que inaugura um novo processo de "minorização". (HALL, 2006)

En el contexto de origen de Lakitas en zonas metropolitanas, la cuestión de la migración y apropiación ha sido muy discutida por los cultores de lakitas y por la misma agrupación Matriasaya. Primero, porque la práctica de las lakitas está lejos de los territorios originales; segundo, porque son mujeres que practican; tercero, la mayoría de sus fundadores y aquellas que aún forman parte de ese espacio, no son originarias de la ciudad en la que se creó el grupo, Valparaíso, que es conocida en Chile como capital cultural y ciudad universitaria. Por eso, es que el grupo pasó por un proceso de estudio y de prácticas musicales que permitieron, después de varios años, posicionarse en la ciudad, a partir de las propias características, adaptando prácticas en los territorios y re significando algunos símbolos en la ciudad.

Es importante recordar que el folclore, como conjunto de saberes tradicionales, ha sido fundamental para la construcción e impulso de identidades, locales, provinciales y nacionales. La identidad, entonces, contempla elementos fluidos y estables y, en consecuencia, está sujeto a un proceso de transformación permanente.

Esta pérdida de un sentido de sí, estable es llamada, algunas veces, de desplazamiento - descentración del sujeto. Este doble desplazamiento-descentración de los individuos tanto de su lugar en el mundo social y cultural como de sí mismos - constituye una "crisis de identidad" para el individuo. (HALL, 2014, p.9).

Cuando hablamos de revalorizar la cultura, eso se daría a través de ciertos procesos que se relacionan al rescate y construcción de la identidad. Se cree que la identidad no estar marcada por una herencia cultural impuesta, sino como el propio reconocimiento que surge de una necesidad del individual para el colectivo, y no podría ser algo aislado.

La cultura trabajaría y seguiría evolucionando, aunque no se reconozca la identidad cultural, la cultura está presente y se modifica constantemente, sin embargo, la identidad

cultural es una construcción, no es una simple ilusión, ya que implica una transformación más profunda, que puede significar un verdadero cambio dentro de la comunidad. (GARCIA, 2008, p.3)

Estas resignaciones pueden ser interpretadas como crisis en la evolución de las comunidades y el nuevo papel participativo de las mujeres, de todos los simbolismos, de modo que, si se aleja de su origen, entonces la preservación de la cultura tradicional en su totalidad, no sucedería. Sin embargo, esta problematización no impide que la cultura se modifique, ya que estamos hablando de Cultura como evolución, no como algo estático, posible de ser transformado en los más diversos contextos y espacios por parte de distintos actores sociales.

En relación al estilo existe una inducción, por ejemplo yo hacia los semilleros y en los semilleros siempre estaba hablando de que se trataba, de cómo era el estilo, porque se tocaba así, de donde viene, bueno y por eso me gusta el semillero, porque uno le puede explicar al otro el sentido de la música que estamos haciendo, incorporar los valores (Mapa, 2018)

Así se posibilita la generación de nuevas simbologías, la transformación y nuevas experiencias de agrupaciones femeninas. En este contexto, la música como área del conocimiento que forma parte de los procesos sociales, genera una crítica al sistema que promueve el modelo característico de las sociedades capitalistas, homogéneo y tradicional, junto con otros que están reconstruyendo esa mirada.

(...) minorias de diversos segmentos, necessidades, identificação de preferências e crenças étnicas ou regionais, culturais, grupos articulados, etc. pensam em toda essa diversidade e não na fragmentação de um multiculturalismo difuso, mas também na grande possibilidade de troca em outras escalas, com novos parceiros, até recentemente impensáveis, acrescentando novas experiências e conflitos de diferentes nuances (Magnani, 2014, p.185)

Según Hall la identidad es definida históricamente y no biológicamente, el sujeto asume identidades que no se unifican. En ese sentido que se explica la contradicción que provoca una agrupación femenina que intenta hacer un rescate de una tradición, incluso transgrediendo la práctica por el solo hecho de ser mujeres, así los sistemas de representación se multiplican siendo sujetas de transformación.

Por eso, el contexto de producción se ha modificado, conservando el movimiento del arte, que no es estático. Sin embargo, los críticos y curadores, lejos de entender esta modificación, tratan de enmarcar bajo sus cánones de arte lo que ahora es una producción con raíces africanas por su cosmovisión, pero que ha sido enriquecida por otras cosmovisiones, reinterpretada y nutrida a través de la historia, generando una identidad híbrida, mestiza, zamba o purista, dependiendo de cuan integrada esté con otros.

La transformación, parte esencial de las corrientes migratorias ocurridas a través de toda la historia humana, no puede ser considerada como una “traición” estética, pues este intercambio precisamente es el que ha originado que el arte como representación se mantenga vivo, no sólo como un estereotipo de lo “exótico” que puede ser una cultura originaria, sino lo enriquecedora que puede resultar al representar sentimientos y vivencias que da una apertura al conocimiento de los otros, el sincretismo entre cosmovisiones y la reinención de lo tradicional, para que se amplíe la lectura de lo que se produce, y pueda ser más plural en su producción, apreciación y valoración.

Artur Ramos en un estudio hecho en la década de los 40 clasifica tres grupos: Culturas sudanesas, culturas bantú y culturas guineano sudanesas o negro mahometanas, refiriéndose a las mezclas que hubo con blancos y con otros grupos como indígenas, se caracterizan también por los cambios culturales explicando estas mezclas como marcas culturales estereotipadas que sólo algunos estudiosos han querido desentrañar, ya que estas características apelan a una cultura nacional dentro del imaginario, como si fuesen estáticas. Es de esta manera que las cristalizaciones de las manifestaciones culturales que han nacido a partir de estas nociones, pueden ser vistas de manera negativa o positiva como

variaciones de la cultura negra de la cultura nacional o afro brasileña que ha sido sujeta a un sincretismo.⁴²

Las ideas de Cultura Negra en los discursos del Bloco adquiere significaciones especiales si pensamos en las políticas de identidad. En el proceso cultural e histórico no existe una relación estática entre el sujeto y los sistemas de significados para la construcción de los procesos identitarios, la cultura se acciona como recurso para formar identidades. Existe una pluralidad de identidades generadas por la interiorización y posterior construcción de sentidos y de significantes a partir de la acción social individual y colectiva.

A diversidade da História e as experiências étnico-raciais, de classes sociais, da diversidade sexual das mulheres, aportam diferentes perspectivas epistemológicas, e exigiram que a teoria crítica feminista as incluisse em seu corpo reflexivo e em sua ação política. O conceito de gênero foi desenvolvido nesta perspectiva, e graças a ele foi possível ampliar e aprimorar a reflexão sobre as relações sociais *entre* homens e mulheres. E, nesse conceito segue em transformação diante do desenvolvimento das lutas sociais. (BARBOSA, 2015)

En medio de la investigación, se reconoce como dentro de las agrupaciones se han construido diversas estrategias para combatir la discriminación. Las mujeres son sujetos activos y crean alternativas para luchar contra las opresiones que las alcanzan. La forma en que fue fundada la sociedad latinoamericana constituye una de las más relevantes explicaciones para entender las desigualdades a las que están sometidos algunos grupos de población y las relaciones que en el interior de ellos se producen: las culturas originarias fueron simbólica y físicamente colonizadas y violadas (por ejemplo, si consideramos que los españoles llegaron sin mujeres al continente y tenían prohibido después efectuar matrimonios con los nacidos en América; los dueños

⁴² Explica como este proceso fue produciendo una aculturación desde el proceso de la separación producida entre la cultura y el grupo social

de los esclavos podían hacer lo que estimaran conveniente con sus propiedades).

Sin embargo, es importante subrayar que, en medio de la subordinación de las poblaciones colonizadas, aparecerían también acciones y proyectos de resistencia que forman parte de la identidad. En este sentido, el interés es reconocer que estos grupos no deben ser vistos como pasivos dentro del sistema de poder y sí como activos en la elaboración de nuevos significantes para transformar su entorno. De ahí que la configuración de una identidad facilite la articulación y organización en torno a fines comunes e incentive la conformación de grupos a partir de los cuales se establecen procesos de afinidad y diferenciación, fortaleciendo las identidades (RODRÍGUEZ, 2016)

En Ilú Obá, se han ido instaurando algunas prácticas para fortalecer el espacio y visibilizar a las mujeres que ahí participan, según los relatos de su fundadora, directora y presidenta, hace dos años aproximadamente se realizan una serie de acciones afirmativas para este fin

(...) eu fiz uma ação afirmativa que é: O primeiro mês são as mulheres negras se inscrevem, depois as mulheres de origem indígenas e depois, se sobrar, as mulheres brancas. Mas, no princípio não era assim, no princípio eu queria juntar as mulheres para continuar o trabalho, agora a gente precisa dar voz para essa voz que foi tantos, que ainda é calada. Se não é calada é assassinada. (Beth)

Para nosotros, los afectos desarrollan el sentimiento de pertenecer a un grupo social, eso quiere decir que los individuos atribuyen a los grupos sociales o a las categorías donde pertenece, una re significación emocional y de valor, todo dentro del proceso de socialización. Por lo tanto, los actores sociales, al desarrollar una identidad social, adquieren una conciencia de grupo, que tiene características y estereotipos sociales, siendo evaluado socialmente tanto de forma positiva como negativa, despertando ciertos tipos de afectos.

Como relatan las propias integrantes de Ilú Obá: "hace siglos se han creado mecanismos propios para proteger nuestras vidas, con el objetivo de garantizar la continuidad de nuestros derechos como ciudadanas y ciudadanos, luchando por la inclusión social en esta historia" (Ilú Obá de Min, Carnaval 2019)

4.3 Cómo subsisten económicamente

Las agrupaciones estudiadas son pequeñas organizaciones sociales que proponen un nuevo modo organizativo y ocupan un lugar relevante del escenario cultural desde el cual se generan nuevas estéticas y nuevas apuestas. Una vez que las estructuras existentes se muestran incapaces de combatir los problemas de las desigualdades sociales, a saber, las cuestiones que implican los niveles de sostenibilidad social, crecen iniciativas, por parte de las organizaciones de la sociedad civil, con la intención de proponer nuevos modos de relación con el Estado y el mercado.

Como propone Ikeda (2013)

Por sua vez, desde aquela época, estamos marcados por preocupações do âmbito político-social relacionadas a pobreza, educação, saúde e moradia, e ao direito à cultura, chegando-se às iniciativas identificadas como ações afirmativas, de inclusão social, da cultura de resistência e outras nomenclaturas. Muitos desses eventos centraram-se no envolvimento com as culturas locais, étnicas e populares tradicionais (...) (IKEDA, 2013 p.173)

De esta forma, en la relación con el poder público y las organizaciones privadas, a veces se torna una cuestión ética el recibir incentivos que adhieran a ciertos gobiernos, que puedan condicionar el quehacer artístico. Por lo tanto, con proyectos y la participación comunitaria: promover la inclusión social; resistir y deconstruir procesos de exclusión / marginación social; generar condiciones para el empoderamiento de las personas en situación de vulnerabilidad social; emancipación de agentes, de actores diversos.

Los recursos para mantener vivas las agrupaciones se gestionan de diversas maneras, como fondos concursables, auspicios, eventos producidos por ellas, o ahorros de las propias agrupaciones, sobre todo cuando existen presentaciones pagadas, una parte se reparte a las participantes y otra parte va para el fondo del grupo:

Desde que yo asumí la caja de tesorera, ese trabajo (risas) pusimos unas cuotas, porque no era tanto para ganar dinero con lakitas matriasaya, es más un espacio de mujeres donde te puedes ir a desenvolver (...) pusimos

cuotas donde nos unimos todas (...) que no es mucho, pero al ser varias, nos permite tener un piso. (Jin)

(...) hacíamos rifas, una de las formas, autogestión y en algunos momentos se generó a través de pago, tocábamos por pago, nos pagaban por tocar y fondos concursables, pero harta autogestión también. Hacíamos peñas para gestionar recursos, la organizábamos, tocábamos, atendíamos, difundíamos nosotras mismas. (Cata)

(...) a gente faz contribuições, quem pode deixa uma contribuição ali, ninguém está vendo (...) da mesma forma quem precisa de dinheiro pode ir nessa bolsinha e pegar, não precisa pedir permissão para ninguém é só ir lá e pegar. (Ana Luzia)

(...) Temos uma parte financeira que capta dinheiro ao mesmo tempo que redistribui o que é combinado de dividir no cachê, ajuda de custo (...) Nós pagamos nosso figurino, temos um custo por ano (...) as vezes a banda faz shows e a gente não recebe nada, porque esse dinheiro do cachê vai ser revertido para à saída do carnaval (Maria)

Cabe mencionar que la aproximación que tienen estas agrupaciones con estos saberes de la cultura, que fueron transmitidos por la tradición oral, con la finalidad de la re construcción, tienen como objetivo el fomento de la auto sustentación de las asociaciones. Teniendo diferentes intereses.

“Há interesses que vão desde a obtenção de recursos financeiros para a simples organização de eventos e apresentações de música e dança populares como prática artística, assim como busca-se aproximação com políticos, secretário de Estado, prefeitos e empresas patrocinadoras, na busca do domínio no setor, com tentativas até de propor e interferir politicamente na aprovação de e regulamentação de leis que se votem para o fomento e a salvaguarda das expressões das culturas populares” (IKEDA, 2013 p.179).

Entendemos que estas relaciones entre la estructura política que se presenta y los grupos sociales se refieren a los sentimientos que las personas tienen sobre su capacidad de intervenir en una situación política, para ser capaces de adquirir una eficacia política. Estas agrupaciones mantienen las características de la personalidad del grupo, que es creado por los individuos y sus relaciones entre sí, adquiriendo características intangibles que se perpetuarían en el tiempo. Re construyendo un patrimonio cultural que es parte de los conocimientos de la humanidad.

Conclusión

La intención de la producción investigativa, es contribuir para aclarar algunos aspectos de interés para el ambiente académico además de presentar los principales aspectos relacionados a las relaciones que se producen dentro de estos grupos y cuáles son sus fundamentos para permanecer y mantenerse como espacios exclusivamente femeninos.

En este proceso levantamos una serie de preguntas en la entrada de nuestra investigación que permitieron orientar la dirección de la investigación.

El interés de crear espacios exclusivamente femeninos, desde la perspectiva teórica, se pueden plantear como observaciones relevantes, que el estudio de la actividad musical de las mujeres y el papel que el género tiene en la historiografía nos corresponde a todos los seres relativamente racionales. A la vez, el estudio de la actividad musical de las mujeres ha contribuido a reconsiderar el significado de lo público y privado, pues, la designación de los espacios de un modo impositivo, restringido y diferente para hombres y para mujeres, refleja una distribución desigual del poder, haciendo necesario que las representaciones que se realizan fuera del lugar de origen, sean adaptadas y re significadas para hacerlas congruentes con el nuevo lugar de acogida. Estas relaciones llevan a la reflexión de ejecutar los instrumentos que eran de dominio masculino y también influyeron en la conformación de los grupos. En el caso de Ilú se invirtieron los géneros, mujeres tocan, hombres danzan, siendo un vuelco interesante.

Provocando un quiebre en los espacios generalmente masculinos, que no permiten las dinámicas por ejemplo de la maternidad, adaptando estos espacios a las necesidades de cada una de ellas. Me refiero a la maternidad porque muchas veces para poder establecer compromisos en los espacios musicales, se puede optar por retrasar la maternidad, ya que como se describe en algunos relatos, este proceso, hace que las mujeres se ausenten por un periodo de las prácticas, y si no es el caso, potenciar su vida laboral y no las de servicios.

Es aquí donde podemos ver la dominación patriarcal que impide que las labores y prácticas tanto domésticas como en el caso particular de nuestras agrupaciones musicales, no sean equitativas. Ambos grupos generan un quiebre

e impactan a las nuevas generaciones, este impacto se produce al ya establecer espacios de participación que antes no estaban disponibles o eran de difícil acceso, en la actualidad, ya no se discute en relación a la participación o no de estos conjuntos femeninos, ya que tienen una vasta trayectoria, entonces es más claro determinar cómo es que pueden mantenerse constantes y permanentes en el tiempo a pesar de las dificultades que puedan presentar, sin embargo estos lugares ya están siendo ocupados hace mucho tiempo.

Las migraciones y el desplazamiento de las prácticas dentro de los contextos urbanos pueden influir en las categorizaciones de género, al repensar su construcción de identidad, adaptándola a nuevas simbologías y costumbres con que las mujeres se identifiquen. Con el fin de provocar un impacto en el imaginario urbano y nacional, debido a la participación de las mujeres en los últimos tiempos, ya sea a través de la música y la danza, muchas comunidades encuentran herramientas útiles para llevar adelante acciones colectivas y proyectos sociales, que les permitan seguir preservando sus raíces.

La inserción de estas agrupaciones se dio debido a una negación por parte de otras agrupaciones a la participación de las mujeres, sin embargo esta inserción ha permitido que se creen nuevas formas de ejecución. En el caso del impacto dentro del contexto urbano, Matriasaya fue el primer grupo femenino en formarse, siendo un referente para otras agrupaciones femeninas, que a partir de esa instancia, comienzan a visibilizarse grupos en otros países de Latinoamérica, como es el caso de Bolivia y Argentina. Tuvieron que combatir con el hecho de ser aceptadas en este tipo de músicas en los espacios urbanos y andinos y el impacto ha permitido que nuevas generaciones también se estén instruyendo en esas prácticas. Proponiéndose en dicho sentido como una transformación positiva, que ha empoderado desde el punto de vista musical femenino, refiriéndonos a que la música no se ha reproducido de forma igualitaria, sacándolas de lo privado hacia lo público, saliendo de la invisibilidad para ocupar un espacio donde han sido reconocidas tanto en Brasil, en el caso de Ilú, como en Chile, con Matriasaya.

Esta primera incursión dentro del mundo académico, con este tipo de investigaciones, abre un espacio para mostrar estas realidades que no son las que se acostumbra a visualizar dentro del ámbito académico. En ambas

agrupaciones las metodologías que han sido más significativas son la transmisión oral, para hacer más inclusiva la integración y los aprendizajes en los dos grupos.

La ciudad como centro de estos conjuntos, permite que esta nueva vertiente de valorización de la cultura y de la reinvención de las prácticas tradicionales, así como sus elementos y símbolos, puedan cumplir la misma función dentro de ellas. En este sentido, puede provocar una mayor resistencia en defensa de la identidad o de lo contrario lograr la completa desaparición de ella. La posibilidad de cambio del imaginario en el contexto urbano en relación a esas comunidades femeninas puede ser promovida a partir de una mirada más cercana para referirse a un tipo de investigación que les permite participar de los procesos sociales de una comunidad, teniendo en cuenta a sus actores sociales.

¿Cómo fue generándose la transmisión de la visión del universo simbólico presente en este tipo de agrupaciones? En el proceso de transmisión no solamente ha existido una transformación individual, en la adaptación de adquirir las destrezas, el dominio y rechazar las formas impuestas y crecer en las habilidades como instrumentistas, ejecutoras, si no también elaborar estrategias de fortalecerse, complementarse, aprender a trabajar en equipo que sería un trabajo individual, mas también ha existido una transformación colectiva, las ha hecho crecer en sinergia, en sororidad en desarrollar habilidades de negociaciones, lo que ha sido un proceso interesante en toda la trayectoria que tienen las dos agrupaciones.

¿Cómo han logrado mantener su acción colectiva en el tiempo?

Las acciones colectivas como redes de influencia o las redes que se podrían generar. Esas redes que se iniciaron primeramente en espacios masculinos, fueron espacios protegidos, volviendo a las relaciones de género, produciéndose un rompimiento y una separación por la falta de aceptación en estos lugares, donde se vuelve a manifestar el patriarcado, ya que las redes se manifestaron siempre que, las mujeres mantengan un postura sumisa y de desconocimiento, donde ellos (nuestros adversarios) puedan ejercer el rol protector y sustentador, pero cuando llega el momento de abrir el camino y entregar las herramientas para independizar las prácticas, aparece la represión

que se manifiesta tanto en las culturas andinas como de matriz africana que son la inspiración del quehacer de estas agrupaciones.

A raíz de esto las redes que se han tenido que generar a través del tiempo, son redes de mujeres, no se han generado redes en la academia, ni con hombres que estén en espacios de poder. En este sentido, las redes han sido difíciles de expandir, lo que a pesar de fortalecernos entre mujeres, ha llevado a que aún estemos en espacios privados de convivencia. Si bien se han abierto estos espacios a los contextos públicos, aún falta que se acepten las prácticas femeninas y que se nos reconozca como a los hombres. En este caso las agrupaciones son incluidas en ciertos espacios y se mantienen relegadas en otros.

Es así como los procesos identitarios y de resistencia, se pueden explicar como una forma de reconocerse en estos espacios como músicas, tomar y empoderarse de los instrumentos como ejecutantes y ahí vendría la resistencia al tocar instrumentos tradicionalmente masculinos, tanto Ilú como Matriasaya, el tema de percutir y de soplar respectivamente, explicando aquel fenómeno como la voluntad de mantenerse en estas prácticas, en un contexto tradicional, manifestándose políticamente ante la marcada dominación, al ejercer esta práctica, re significándose como las propias luchas en esta sociedad latinoamericana marcadamente masculina.

¿Cómo se sustentan económicamente?

Planteando una resistencia y una lucha por la permanencia, porque hay grupos que han podido vivir de esta música, pero una mujer, dada la desigualdad social imperante, en la mayoría de los casos, no puede vivir ni sustentarse, porque generalmente optan también por criar, ya que en estos casos la sustentabilidad estaría dada por sus empleos anexos. Lo cierto es que ambas agrupaciones realizan diversas acciones para sustentarse y permanecer en el tiempo, desde actividades autogestionadas, hasta contrataciones pagadas, pero lo cierto es que ninguna de las integrantes por si misma podría vivir de la renta que le entrega la agrupación, ya que de vez en cuando puede aparecer un caché, ya que el dinero se recauda principalmente para mantener los instrumentos, los vestuarios, equipos de sonidos, en resumen la infraestructura de los grupos.

Para concluir este trabajo que ha sido un gran desafío para lograr visualizar como ha sido la incorporación femenina y su apropiación musical, en prácticas que por mucho tiempo han sido tradicionalmente masculinas, creo que se ha podido vislumbrar en discursos y relatos de las protagonistas de este trabajo este proceso.

Sin embargo en el trabajo de categorización faltó mostrar más estos discursos, ya que en ciertas temáticas se le dio mucha importancia a la teoría, por el intento de sustentar la pesquisa, dejando muchas de las narrativas sin aparecer, en términos de relatos, lo que fue una debilidad al presentar el cuerpo descriptivo. Los relatos eran parte importante de las temáticas que se presentaron. Si bien se logró una visualización y se consiguió categorizar y dar cuenta de las preguntas, en cierto sentido no se cumplió con el objetivo de utilizar las narrativas. Logrando el objetivo de descripción, pero invisibilizando la voz de las mujeres. Faltando así, más discursos para sustentar las categorías presentadas y las preguntas que se plantearon en un inicio.

De todas maneras manifiesto que ha sido una experiencia maravillosa, haber conocido al grupo de mujeres aquí en Brasil y haber compartido sus experiencias, vivencias, sus espacios y su música. Espero que los datos recopilados sirvan para profundizar y cumplir los objetivos propuestos a futuro. Los espacios femeninos aportan nuevas formas y visiones de mundo, que son muy necesarias sobre todo en los tiempos de retroceso, violencia y dominación que estamos sufriendo en Latinoamérica. Como aprendizaje queda buscar fortalecerse en todos los ámbitos, tanto académicos como sociales, generando un equilibrio entre los movimientos sociales y la academia.

Bibliografía

ALVES DE SOUZA, VALÉRIA, Os tambores das “yabás”: raça, sexualidade, gênero e cultura no Bloco Afro Ilú Obá De Min, Brasil. Faculdade de Filosofia y Letras e Ciências Humanas Departamento de antropologia Programa de pósgraduação em antropologia social, 2014

AMEIGEIRAS, A. R. El abordaje etnográfico en la investigación social. Estrategias de investigación cualitativa. Biblioteca de educación. Herramientas universitarias. Editorial Gedisa. 2006. p.107-149.

APAZA, Rubén Darío. El siku en la Cosmovisión Aymara. 2004. (Trabalho de conclusão de Curso) - Curso de Antropología, Universidad Nacional de San Antonio Abad de Cusco, Cusco, 2004.

BRAUN, V.; CLARKE, V. Using thematic analysis in psychology. Qualitative Research in Psychology. Philadelphia, v. 3, n. 2, p. 77-101. 2006.

CABEDO. Alberto. La música y su aprendizaje en la construcción de culturas para hacer las paces Cultura de Paz. Managua, Nicaragua • Volumen 20 • N° 64 • Septiembre - Diciembre, 2014 ISSN 2308-2771

CAÏS, J. Metodología del análisis comparativo. Madrid. Centro de Investigaciones sociológicas. 1997.

SOLER, Sandra Campo Mujeres y Música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. Women and Music. Overcoming obstacles and ways to go. Universitat Rovira i Virgil. Dossiers Feministes, 21, 2016, 157-174 - ISSN: 1139-1219 - DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2016.21.10>

CARDOSO, Ruth A cidadania em sociedades multiculturais. In: SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Justiça e da Defesa da Cidadania. O preconceito. Trabalhos apresentados no Simpósio "O Preconceito" (1996, São Paulo). Editor: Julio Lerner. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo (IMESP). p. 11-20. 1996/1997.

CARGALLO, Francesca. Feminismo desde Abya Yala. Santiago: Quimantú, 2013.

CURIEL, Ochy. La descolonización desde una propuesta feminista crítica In: Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala. España: ACSUR-Las Segovias, 2015.

FALS, Orlando. La investigación acción en convergencias disciplinares. 2007 disponible en

<http://ecosad.org/laboratorio-virtual/phocadownloadpap/METODO-IMPLICATIVAS/la-investigacin-accin-en-convergencias-disciplinarias-fals-borda%202.pdf>

FARIA, Hamilton, GARCIA, Pedro Benjamin, De Souza, Valmir... et al.]. Cultura Viva, políticas públicas e cultura de paz / [organizadores, Hamilton Faria, Valmir de Souza, Pedro Benjamin Garcia; autores, -- São Paulo: Instituto Pólis, 2013. 200 p. -- (Cadernos de Proposições para o Século XXI, 14).

FERNÁNDEZ, Francisca. Festividad y ritualidad andina en la Región Metropolitana. La fiesta de la Jacha Qhana y el Anata. Santiago: Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011.

FERNÁNDEZ, Gerardo. La mujer intérprete. Lo público y lo privado en el altiplano de Bolivia. Revista Antropológica, Lima, p.173-194,1997.

GALINDO, María. "La revolución feminista se llama Despatriarcalización" In: Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala. España: ACSUR-Las Segovias, 2015.

GARCÍA, Alfonso, M. La Influencia de la Cultura y las identidades en las relaciones interculturales, KAIROS. Revista de Temas Sociales. ISSN 1514-9331. Proyecto. URL: <http://www.revistakairos.org>

_____. El rito agrícola de Pachallampi y la música en Pachama, Pre-cordillera de Parinacota. Revista Musical Chilena, Arica, v. 198, p.45-62, 2002.

_____. Kirkir Warmi: identidad y rol de la mujer aymara en el desarrollo musical del norte chileno. Revista Musical Chilena, p.90-102,2010.

GUIMARÃES, E. A ação educativa do Ilê Aiyê: reafirmação de compromissos, restabelecimento de princípios, Bahia, 2001

HAMMERSLEI, Martyn Atkinson. Etnografía. Métodos de Investigación. Barcelona: Paidós, 1994.

HALL, Stuart. Identidade cultural na pós-modernidade (Cap. 1: p. 07 a 22 e Cap 3: 47 a 65) RJ: DP&A, 2006.

_____. Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais. Liv Sovik (org); Tradu. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 4M p. (Humanitas) 2003.

IBARRA, Miguel Ángel Ramírez. Lakitas: continuidad y transformaciones de una práctica musical tradicional andina en el contexto chileno: XI ENCUENTRO DE CONFRATERNIDAD DE SIKURIS Y SIKUMORENOS. (2014) Disponible en: <http://www.academia.edu/6090162/Lakitas_continuidad_y_transformaciones_de_una_pr%C3%A1ctica_musical_tradicional_andina_en_el_contexto_chileno >acceso 30 de julio de 2017

_____. Zampoña, Lakita y Sikuri en Santiago de Chile: Trenzados y Contrapuntos en la construcción de sonoridades andinas en y desde el espacio urbano metropolitano Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, Mención Musicología Profesor Guía: Rodrigo Torres Alvara Santiago, 2016

IKEDA, Alberto T. "Do Lundu ao Mangue-Beat". In: REVISTA HISTÓRIA VIVA – edição especial temática, nº 3. São Paulo: Duetto, março de 2006, 72-75. 2)

_____. "Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração". In: Estudos Avançados [online]. 2013, vol.27, n.79.

[también disponible en: Folia de reis, sambas do povo, São José dos Campos: Fundação Cassiano Ricardo/Centro de Cultura Popular/Museu do Folclore "Maria Amália Giffoni", (dez) 2011, 156 pp. ISBN 978-85-99001-08-

LAMAS, Marta La antropología feminista y la categoría género. Nueva Antropología, vol. VIII, núm. 30, noviembre. pp. 173-198. Asociación Nueva Antropología A.C. Distrito Federal, México, 1986.

_____ LA PERSPECTIVA DE GÉNERO Revista de Educación y Cultura de la sección 47 del SNTE <http://www.latarea.com.mx/articu/articu8/lamas8.htm>

LUCCA (Orgs.) Na Metrópole - Textos de Antropologia Urbana EDUSP, São Paulo, 1996.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. In: Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.9: 73-101, julio-diciembre 2008.

LÜHNING, A. Música: coração do candomblé. Revista USP, n. 7, p. 115-124, 30 nov. 1990.

MAMANI, Manuel. Chacha-Warmi: Paradigma e identidad matrimonial aymara en la provincia de Parinacota. Revista Antropológica Chilena, Chungará, v. 31, n. 2, p.307-317, 1999.

MAGNANI, J. Guilherme – “O circuito: proposta de delimitação da categoria”. In Revista PontoUrbe, n. 15, 2014

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Quando o Campo é a Cidade: Fazendo Antropologia na Metrópole In: Magnani, José Guilherme C. & Torres, Lilian de

Mc CLARY, Susan. Feminine endings : music, gender, and sexuality. Minneapolis : University of Minnesota Press. 2002

MILLACURA Salas, Claudio Consecuencias del encubrimiento para las diferencias de género”. Material del curso "Nuevas miradas sobre Género y Etnicidad", impartido en UAbierta, Universidad de Chile. 2015.

MORA, Gerardo. Lakitas en Arica. Santiago: Azapa Producciones Ltda., 2010.

MENDOÇA, Luciana Ferreira Moura As Mulheres Negras do Oriashé: música e negritude no contexto urbano, cadernos de campo, n, 3, 1993

NEIMAN, G.; QUARANTA, G. Los estudios de caso en la investigación sociológica. Estrategias de investigación cualitativa. Biblioteca de educación. Herramientas universitarias. Editorial Gedisa. 2006. p. 213-234.

PADÍN, Esteban “Música, política y cosmovisión en las Bandas de Sikuris de Buenos Aires”. Tesis de Licenciatura Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras Departamento de Ciencias Antropológicas, Argentina, 2016.

PEREIRA, Alvaro Luis dos Santos. "Reflexões sobre o fenômeno da 'centralidade' a partir do quadro teórico da 'Antropologia da Cidade' In Ponto Urbe 2012, n. 11

PEREIRA, J. B. Negro e cultura negra no Brasil atual. Revista de Antropologia, v. 26, p. 93-105, 26 dez. 1983.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: Edgardo Lander (ed.), La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas, Caracas, IESALC - Instituto Internacional para la Educación Superior en América Latina y el Caribe Sociales. 2000 pp. 201-246

RAMOS, Pilar. Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música. Universidad de La Rioja, España, 2010. Revista Musical Chilena, Año LXIV, Enero-Junio, 2010, N° 213, pp. 7-25

RODRÍGUEZ, Paula. Mulheres negras na Economia Solidária: Autonomia, Identidade e Resistência. Um estudo comparativo entre a Colômbia e o Brasil, São Paulo, 2016

ROSA, Branca. MULHERES RITIMISTAS DO ILÚ ÒNA, Brasil. Centro de Estudos latino-americanos Cultura e Comunicação, 2013

SCOTT, Joan W. "Prefácio a gender and politics of history". In: Cadernos Pagu n. 3, 1994. p. 11-27.

_____ O enigma da igualdade, Estudos Feministas, Florianópolis, 13(1): 11-30, janeiro-abril/2005

SAHLINS, Marshall. "O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um 'objeto' em via de extinção". Mana, 3 (1 e 2). 1997.

SANCHEZ, Carlos. La flauta de pan Andina: Los grupos de Sikuris Metropolitanos". Lima: Fondo Editorial de La Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.

SANHUEZA, Amanda "LA MÚSICA COMO PERFORMANCE POLÍTICA. "Cuerpos, identidades y significados en la experiencia musical" Tesina para optar

al título de máster Erasmus Mundus en Estudios de las Mujeres y de Género Granada, 2013

SPATARO, C. “Las tontas culturales: consumo musical y paradojas del feminismo”, en Revista Punto Género, Núcleo de Investigación en Género y Sociedad Julieta Kirkwood, Departamento de Sociología, FACS. Chile: Universidad de Chile, 2013. pp. 27-45.
<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RPG/article/viewFile/30265/3202>

TILLY, Louise A. “Gênero, história das mulheres e história social”. In: Cadernos Pagu n. 3, 1994. p. 29-62.

VALENCIA Américo. JAKTASIÑA IRAMPI ARCAMPI El Diálogo Musical: técnica del Siku Bipolar. Artículo publicado como primera parte del artículo El Siku Bipolar en el Antiguo Perú. Boletín de Lima, número 23, año 4, setiembre de 1982.

VEGA, M. Alejandra Prácticas y discursos feministas entre las jóvenes de las bandas de sikus de Buenos Aires en el contexto del buen vivir. En: Mitológicas, XXVII. Buenos Aires: CAEA 2012.

VERA, Paula. Poblaciones Indígenas del Norte de Chile. Hijos de la Puna y el Desierto. En: Revista Nosotros Los Chilenos, n°14. Editorial Lom. Santiago de Chile. 2005. pp. 30-51.

WIRTH, Louis. “O Urbanismo como Modo de Vida”, In VELHO, O. (org.) – O fenômeno urbano. Rio de Janeiro, Zahar, 1967

Referencias electrónicas.

DOCUMENTAL: Llegaron para quedarse. La presencia lakita en Pascua de Negros. Direção de Juliana Lumaldo, Pablo Mardones. La Tirana: Alpaca Producciones, 2010. P&B. Disponível em: <<https://vimeo.com/11513449>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

MARDONES, Pablo; RIFFO, Rodrigo. La Meca de los Lakitas. 2011. Disponível em: <<http://www.lakitasdetarapaca.cl/wp-content/uploads/2011/11/La-Meca-de-los-Lakita.pdf>>. Acesso em: 4 out. 2014.

MATRIASAYA, Lakitas de. Lakitas Matrisaya, 2012. Disponível em: <www.lakitasmaatriasaya.cl>. Acesso em: 5 jun. 2014.

RAMÍREZ, Miguel Ángel Ibarra. Lakitas: continuidad y transformaciones de una práctica musical tradicional andina en el contexto chileno: XI ENCUENTRO DE CONFRATERNIDAD DE SIKURIS Y SIKUMORENOS. Disponível em: <http://www.academia.edu/6090162/Lakitas_continuidad_y_transformaciones_de_una_pr%C3%A1ctica_musical_tradicional_andina_en_el_contexto_chileno>. Acesso em: 15 jan. 2015.

RAMIREZ, Andrea. Lakitas Matriasaya: Retorno hacia la mujer percusionista. 2014. Disponível em: <<http://entremusicas.com/investigacion/files/2014/11/Lakitas-Matriasaya.-Retorno-hacia-la-mujer-percusionista.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

TARAPACÁ, Lakitas de. Lakitas de Tarapacá. Disponível em: <www.lakitasdetarapaca.cl>. Acesso em: 11 fev. 2015.

Vídeos

PROGRAMA EMPODERADAS. Ep. 12 entrevista a Beth Beli disponível em: <http://iluobademin.com.br/site/institucional/historia/> Acesso em 18 de janeiro de 2018.