

**Antropología - SOLICITUD Reconsideración de Eliminación Académica por exceder plazo por obtención de título. --
SOLICITUD Prórroga Entrega de Tesis (1832753)**

1 mensaje

Secretaría de Estudios <tramites.secretaria@facso.cl>
Responder a: Secretaría de Estudios <tramites.secretaria@facso.cl>
Para: ebocaz@u.uchile.cl

14 de enero de 2019, 16:24

----- Forwarded message -----

From: "Ana Supanta F." <anitasupantaf@gmail.com>

Date: 2019-01-14 16:24 GMT-03:00

Subject: Antropología - SOLICITUD Reconsideración de Eliminación Académica por exceder plazo por obtención de título. -- SOLICITUD Prórroga Entrega de Tesis (1832753)

To: "DEFECTO" <sec_estudios.facso@u-campus.cl>

Antropología

Solicitud Reconsideración de Eliminación Académica por exceder plazo por obtención de título.

Solicitud Prórroga Entrega de Tesis.

--

Ana Lucía Supanta Flores

Estudiante de último ciclo de Antropología

Mención en Antropología Social

Universidad de Chile

Mail. anitasupantaf@gmail.com

Cel. +56 (9) 9816 4397 <+56%209%209816%204397

<<<<<<<<< NO CAMBIAR ESTA LINEA

TO: anitasupantaf@gmail.com

ID: 1832753

Tracking: <https://ucampus.uchile.cl/m/crm/o/1832753>

Archivos Adjuntos:

https://ucampus.uchile.cl/m/crm/bajar?thr_id=1832753&file=Carta_de_Apoyo_a_Memoria_de_Titulo.pdfhttps://ucampus.uchile.cl/m/crm/bajar?thr_id=1832753&file=Proyecto_inscripcion_de_Memoria_Ana_Supanta.pdfhttps://ucampus.uchile.cl/m/crm/bajar?thr_id=1832753&file=SOLICITUD_PARA_RECONSIDERACION_DE_ELIMINACION_ACADEMICA_POR_EXCEDER_PLAZO_POR_OBTENCION_DE_TITULO..pdfhttps://ucampus.uchile.cl/m/crm/bajar?thr_id=1832753&file=SOLICITUD_PRORROGA_ENTREGA_DE_TESIS..pdf

Arica, enero de 2019

**SOLICITUD PARA RECONSIDERACIÓN DE ELIMINACIÓN ACADÉMICA POR EXCEDER
PLAZO POR OBTENCIÓN DE TÍTULO.**

Por medio de la presente, yo ANA LUCÍA SUPANTA FLORES, estudiante egresada de la Carrera de Antropología con Mención en Antropología Social, dependiente de la Universidad de Chile (UCH) y de la Facultad de Ciencias Sociales (FACSO), Rut: 17.553836-4, con año de ingreso 2012, me dirijo muy respetuosamente, para solicitar una reconsideración a mi situación de Eliminación Académica por exceder plazo por obtención de título.

La razón por la que elevo esta solicitud se debe a que de acuerdo al Reglamento de Estudios de Pregrado, me encuentro en causal de eliminación, dado que excedo los dos años de plazo para realizar el proceso de memoria de título, sin haber inscrito la memoria en dicho plazo.

Hago esta solicitud a causa de que una vez finalizada mi práctica profesional - entre febrero y abril del año 2017- me encontraba incapacitada para un correcto desempeño académico por motivos de salud psicológica, los cuales me motivaron a salir de Santiago, volviendo a mi ciudad natal (Arica). Si bien, comencé a recibir ayuda tanto profesional como familiar, me fui alejando y postergando cada vez más de mi vida universitaria, llegando a esta lamentable situación. Sin embargo, en estos últimos meses y con el amable apoyo de mi profesora guía MARIA ELENA ACUÑA, he ido retomando mi situación académica y preparando mi proyecto de inscripción de memoria de título, por lo que ahora solicito esta reconsideración para lograr inscribir el proyecto.

Sin otro particular, a su entera disposición y aguardando una respuesta, me despido muy atentamente.

.....
Ana Lucía Supanta Flores
Estudiante de último ciclo de Antropología
Mención en Antropología Social
Universidad de Chile
Mail. anitasupantaf@gmail.com
Cel. +56 (9) 9816 4397

Arica, enero de 2019

SOLICITUD PRÓRROGA ENTREGA DE TESIS.

Por medio de la presente, yo ANA LUCÍA SUPANTA FLORES, estudiante egresada de la Carrera de Antropología con Mención en Antropología Social, dependiente de la Universidad de Chile (UCH) y de la Facultad de Ciencias Sociales (FACSO), Rut: 17.553836-4, con año de ingreso 2012, me dirijo muy respetuosamente, para solicitar una Prórroga de Entrega de Tesis.

Mi Proyecto de Memoria para optar al Título de Antropóloga Social se titula *El ingreso de la mujer como instrumentista en las comparsas musicales "Lakita" de Chile*. Y cuenta con el respaldo y apoyo de la DOCENTE MARÍA ELENA ACUÑA, como Profesora Guía.

La razón por la que elevo esta solicitud se debe a que de acuerdo al Reglamento de Estudios de Pregrado, me encuentro en causal de eliminación, dado que excedo los dos años de plazo para realizar el proceso de memoria de título, sin haber inscrito la memoria en dicho plazo. Por lo que esta prórroga, **solicita a un periodo máximo de un año una vez inscrita la tesis.**

Hago esta solicitud a causa de que una vez finalizada mi práctica profesional - entre febrero y abril del año 2017- me encontraba incapacitada para un correcto desempeño académico por motivos de salud psicológica, los cuales me motivaron a salir de Santiago, volviendo a mi ciudad natal (Arica). Si bien, comencé a recibir ayuda tanto profesional como familiar, me fui alejando y postergando cada vez más de mi vida universitaria, llegando a esta lamentable situación. Sin embargo, en estos últimos meses y con el amable apoyo de mi profesora guía, he ido retomando mi situación académica y preparando mi proyecto de inscripción de memoria de título, por lo que ahora solicito esta Prórroga, para lograr inscribir el proyecto.

Sin otro particular, a su entera disposición y aguardando una respuesta, me despido muy atentamente.

.....
Ana Lucía Supanta Flores
Estudiante de último ciclo de Antropología
Mención en Antropología Social
Universidad de Chile
Mail. anitasupantaf@gmail.com
Cel. +56 (9) 9816 4397



Carta de Apoyo a Memoria de Título

Santiago, 14 de enero de 2019

DE: María Elena Acuña, Docente del Departamento de Antropología.

Señores/as
Secretaría de Estudios
Universidad de Chile

Mediante la presente, en mi calidad de Profesora Guía, comunico a Ud. mi apoyo a la Solicitud de Prórroga del Proyecto de Memoria de título: **El ingreso de la mujer como instrumentista en las comparsas musicales "Lakita" de Chile**, que tiene como estudiante responsable a doña: **Ana Lucía Supanta Flores, Rut: 17.553.836-4**. Considerando que dicho proyecto se presenta a inscribir fuera de plazo, dado que se excedieron los dos años de plazo para realizar el proceso de memoria de título, sin haber inscrito la memoria en dicho plazo.

Por la presente confirmo que he revisado este Proyecto de Memoria de Título, considero que está en condiciones de ser presentado para su inscripción, y entrego mi apoyo a la Solicitud de Prórroga.

Agradeciendo su atención y sin otro particular, le saluda atentamente.

Firma de Profesor/a Guía

El ingreso de la mujer como instrumentista en las comparsas musicales "Lakita" de Chile

Proyecto de Memoria para optar al Título de Antropóloga Social

Ana Lucia Supantia Flores

Santiago, Enero 2019.

1. Antecedentes

El paisaje musical andino chileno integra diversidad de estilos musicales que representan la identidad socio musical andina en sus diferentes espacios geográficos (atiplano, pre cordillera, ciudad, etc.).¹

Los Sikuri, son comparsas musicales tradicionales andinas caracterizadas por tocar el "Siku"². Suelen conformarse por varias decenas de personas las cuales tocan al unísono los sikus acompañados por instrumentos de percusión³. Los Sikuri son muy importantes para la cosmovisión andina, ya que están presentes en diversos contextos cotidianos de la vida tradicional andina. Además, poseen una gran diversidad de submundos musicales que se diferencian y organizan de acuerdo a sus propias distinciones.⁴

Uno de estos submundos sikuri, con una fuerte predominancia dentro del territorio Chileno, son las comparsas de estilo Lakitas⁵. Tradicionalmente provienen de los pueblos precordilleranos del norte de Chile⁶ y suele acompañar musicalmente diversos tipos de festividades andinas (bailes, en fiestas religiosas, de carnaval, casamientos o bautizos). Sin embargo, actualmente existe una importante presencia de comparsas Lakitas en toda la zona Centro-Norte del país⁷, principalmente en los sectores urbanos, fuera del espacio tradicional andino. Expandiéndose a universidades, academias, centros culturales, y también en manifestaciones políticas (marchas). A este fenómeno, lo denominaremos popularización⁸ de las comparsas Lakitas, que puede identificar sus inicios a partir de mediados de los 60.

Las comparsas Lakitas se caracterizan por preservar su sonido ancestral andino, y adaptar sonidos o estilos musicales/estéticos de otros lugares a este formato tradicional. Algunos procesos de transformación y adaptación importantes de mencionar fueron la chilentización, dictadura militar⁹ y las migraciones campo-ciudad¹⁰.

¹ Ejemplos: Tarqueadas, cantos típicos, bandas de bronce, Chicha, terno cumbia o cumbia sound.
² El Siku (zampora) es un instrumento de viento formado por cañas huecas tapadas en su parte inferior y abierto por la superior, que es por donde se sopla. (Barragán y Mardones, 2013). Es propio del mundo andino pre colombiano (Urbe, 2015). Lakas, es el nombre del Sikus destinado para interpretar el estilo Lakita.
³ Instrumentos que producen música al ser golpeados con algún objeto o entre sí. Ej. Bombo, platillos, etc.
⁴ El mundo Sikuri es diverso, se distinguen por ritmo, melodía, género o estilo musical. Esta distinción no encajan con los términos occidentales musicales (Barragán y Mardones, 2013) y puede responder a determinados contextos (Sánchez, 2014).
⁵ Lakita: del aymara "lakita" (repartición) y "ta" (acción ejecutada), se traduce como repartido (Barragán y Mardones, 2013). Es un estilo, denominado "diálogo musical" (Valencia, 1982), ya que se interpreta en posición de hileras paralelas, tocando melodías diferentes pero complementarias (pregunta y respuesta). Compuesto por principalmente lakas, platillos, bombos de metal (o de banda) y cañas. Su repertorio musical es muy versátil: huayños, cacharpayas, cumbias, vals, sallos, dianas, etc. (Barragán y Mardones, 2013).
⁶ De sus más reconocidas festividades religiosas, destaca Pascua de Negros en La Tirana (R. de Tarapacá).
⁷ Tanto así que entre el año 2009 hasta el año 2017, se realizaba durante en el mes de Octubre, el encuentro Nacional de Lakitas en Cerro Blanco Apu Wuechuraba, Santiago.
⁸ Entendemos popularización como un término que refiere a lo que el pueblo considera como suyo o propio, ya sea algún determinado elemento, práctica, conocimiento, símbolo, etc. Entonces, cuando hablamos de un proceso de "popularización de las comparsas Lakitas", nos referimos al proceso en el que el pueblo chileno va reconociendo a los Lakitas como algo propio, que no solo se limita a una identidad andina.
⁹ La influencia nacional y militar a partir de las campañas de "Chilentización" y luego con la Dictadura Militar, impulsó la introducción de la cultura chilena criolla, agregando "cuecas" dentro del paisaje musical andino. Esta influencia también afectó la imagen artística de las comparsas.
¹⁰ La migración masiva hacia las ciudades costeras del Norte Grande en los años 50 (González 1986) provocó un mestizaje, transformación y re-significación cultural de las zonas urbanas, generando un paisaje cultural

El antropólogo Carlos Sánchez Huaranga (2014) en su investigación etnográfica¹¹ sobre los Sikuri metropolitanos en Lima (Perú), genera una distinción entre tres "tipos" de movimientos de sikuris en el Perú: las comparsas Sikuri "autóctonas"¹² (allipánicas), las comparsas "regionales"¹³ (migrantes) y las comparsas "metropolitanas"¹⁴ (limeños). En Chile, es difícil diferenciar las comparsas tan solo por el origen étnico de sus integrantes. Principalmente por las condiciones geográficas del país, que hacen mucho más difícil la movilidad entre la zona norte, centro y sur. Por lo que en vez de hablar de comparsas "autóctonas", "regionales" y "metropolitanas", hablemos de comparsas de origen "Tradicional" (autóctono) y de comparsas de origen "Moderno" (urbano), donde este último tipo, se subdividiría entre "lakitas de la zona norte" y "lakitas de la zona centro-sur".

a) Comparsas lakitas de origen "Tradicional": siguiendo a Suarez (2014) se refiere a las comparsas autóctonas que nacen y se manifiestan dentro de un espacio geográfico tradicional, portando la tradición más pura de lo lakita, y que en la actualidad (considerando que no existe una gran población de habitantes residentes de la zona precordillerana u allipánicas) son comparsas ocasionales, que solo se reúnen para fechas importantes (festividades religiosas) de esos mismos pueblos. Sus integrantes suelen ser habitantes originarios del lugar (generalmente adultos mayores) o también habitantes de las ciudades cercanas que viajan y participan de las comparsas por herencia familiar.

b) Comparsas lakitas de origen "Moderno": generadas principalmente en las ciudades, presentan motivaciones que escapan solo de lo religioso o ritual (por ejemplo motivaciones educacionales, comerciales, sociales políticas, etc.). No se componen necesariamente integrantes con herencia familiar aymara, aunque la presencia de integrantes con estas características serían un indicador de validación automático sobre su nivel de tradicionalidad con otras comparsas.

a. Comparsas lakitas del Norte: Conformadas principalmente en las zonas urbanas del norte grande de Chile (también pueden ser en los valles o pueblos cercanos a las ciudades de la región). Suelen presentar una mayor validación tradicional que las comparsas del Centro-Sur, solo por estar más cerca del espacio geográfico tradicional andino. Sus motivaciones suelen ser religiosas o por preservar la tradición aymara, pero también pueden ser

andino/mestizo que hoy forma parte fundamental de la identidad nortina del país. Ampliando el espacio tradicional de participación lakita de las zonas allipánicas o precordilleranas a contextos más urbanos. En la década de los 90, hay una migración importante de los sectores juveniles aymaras hacia las ciudades de la zona central del país, en búsqueda de mejores oportunidades laborales o educacionales.

El autor se centra en el movimiento Sikuri metropolitanos del Perú, que surge en los años 80 con las diversas oleadas migratorias hacia la capital. Reconociéndolos como un movimiento juvenil, universitario, simpático con las costumbres andinas. Agrega que estas comparsas buscaban iniciar a las comparsas allipánicas y regionales, pero esto no era posible, ya que se enfrentaba a otros contextos más urbanos.

Comparsas que nacen y se manifiestan dentro de su espacio geográfico más tradicional. Son considerados como "los portadores de la tradición más pura del sikuri", pese a las críticas o diferencias que entre ellos mismos generan a partir de sus propias características, motivaciones, propiedades musicales, etc.

Comparsas que nacen a partir de la iniciativa de los migrantes andinos y se manifiestan en las ciudades con el fin de continuar lo mayormente posible con la tradición allipánica (Continuidad cultural).

Comparsas que nacen a partir de personas que no son migrantes andinos (principalmente estudiantes), quienes influenciados por las comparsas regionales comienzan a manifestarse musicalmente, con la motivación del rescate cultural, investigación, y difusión del arte andino, en contraposición del arte occidental impuesto.

comerciales¹⁵, educacionales o sociales.

b. Comparsas lakitas del Centro-Sur: Conformadas en el sector urbano de la zona Centro-Sur del país. Comparten la motivación por preservar la tradición lakita, pero al no estar cerca de los sectores tradicionales y no presentar una mayoría de integrantes familiarizados directamente con las costumbres andinas, no poseen una carga religiosa andina importante, ni tampoco tienen tanta posibilidad de desarrollarse comercialmente como con las comparsas del norte. Por lo que sus motivaciones toman características más sociales, como por ejemplo, generar espacios comunitarios (Escuelas o Universidades, Centros culturales, poblaciones, Juntas de Vecinos) o participación en temas políticos (Marchas, Colectivos Políticos, etc.).

Tradicionalmente, las comparsas Lakitas eran conformadas exclusivamente por hombres. Sin embargo, y principalmente durante este siglo, las mujeres han ido integrando cada vez más estos espacios. Primero en las zonas urbanas y ocasionalmente (aunque aún en mucho menor medida) en espacios tradicionales andinos.

Nuestra investigación nace a partir de la observación de este fenómeno. El ingreso de la mujer como instrumentista evidencia la reconfiguración de una serie de nuevas relaciones de género en la sociedad latinoamericana contemporánea, por lo que es un fenómeno muy relevante de estudiar. A continuación especificaremos algunos puntos que describen cómo se ha dado este proceso en Chile y en otros países de Latinoamérica.

La mirada más tradicional de los contextos musicales andinos, suele mantener una imagen de exclusión hacia la mujer, la cual responde a varias lógicas y elementos propios de la cosmovisión andina como también a otros más ligados a temas físicos-anatómicos.

La primera creencia tradicional tiene que ver con que las mujeres no pueden soplar instrumentos de viento dado que esta acción conlleva el estallido de su vientre y pechos, causándole infertilidad. Por lo que tanto mujeres jóvenes, ancianas, madres o solteras, ninguna podría participar de la actividad de soplar. Otra creencia tiene que ver con el "verdadero sentido del sikuri", el cual se define como un legado cultural andino milenario y de gran trascendencia (no una invención artística aislada), que representa las estructuras mentales andinas. Es un ritual sagrado de agradecimiento a la fértil Pachamama (Madre Tierra), donde el sexo masculino agradecería al femenino, ya que la mujer representa a la Pachamama¹⁶. De manera que el ingreso de la mujer sikuri, iría totalmente en contra estas lógicas dentro la cosmovisión andina.

En la cosmovisión andina, la música posee una dimensión "comunitaria", donde la valoración musical se logra a partir de cuanto logra generar que todos participen comunitariamente, por sobre la destreza del músico como solista. Se entiende que los varones sean quienes interpreten mientras que las mujeres danzan, ya que generan un

¹⁵ Tienen mayor y más fácil acceso geográfico (en comparación a las comparsas de la zona Centro-Sur) de ser invitados y contratados para las festividades de los pueblos allipánicos y precordilleranos, como también en las actividades andinas y no andinas de las zonas urbanas.

¹⁶ Esta idea de división sexual complementaria del mundo y de la vida, se conoce con el nombre de "ChachaWamri" (Barragán y Mardones, 2013).

movimiento global (danza, ritmo, música) de elementos que se retroalimentan (Barragán y Mardones, 2013).¹⁷

Aunque en menor medida, las características fisiológicas de la mujer, también se expresan como argumento para justificar el no ingreso de la mujer como instrumentista. Se menciona que los instrumentos musicales del sikuri requieren de un importante esfuerzo físico para ser ejecutados¹⁸, que las mujeres al ser "más débiles" no pueden soportar o les cuesta más.

Las anteriores justificaciones responden a una advertencia cultural, que pretende proteger las estructuras sociales de lo público y lo privado que componen la sociedad aymara. Además, esta preocupación por mantener a las mujeres fuera del espacio público, implican un control de las comunidades aymaras para regular los procesos de cambio o transformación cultural, determinando a qué elementos se le permiten mayor plasticidad de cambio y cuales otros elementos no son fácilmente posibles de cambiar. Se hace necesario aclarar, que tampoco deben entenderse estas relaciones como expresión de un mero machismo occidental, ya que esto, simplificaría demasiado las relaciones de género propias de la cosmovisión andina, dado que en ella los roles femeninos también poseen importantes espacios de poder.

De acuerdo a los estudios de Sánchez (2014), vemos que la inserción de la mujer como instrumentista en las comparsas Lakitas genera una disputa antagónica entre dos posturas. Por un lado, la "reivindicación de la tradición", que busca ante todo rescatar y proteger los "valores andinos" frente a la "occidentalización o alienación cultural". Y por el otro lado, la "reivindicación de la mujer", que va a cuestionar y criticar la manera patriarcal con la cual se comprenden "los valores andinos" abogando por una "igualdad de derechos de género".

¿Puede o debe la mujer tocar sikuri, negado en la tradición altiplánica? ¿No es acaso un "transgresión cultural"? ¿O es más bien un "aporte cultural"? Esta discusión aparece prácticamente buscando evitar o reparar el "desacuerdo" de la mujer sikuri puesto que esta era ya una realidad (Sánchez, 2014).

Sin embargo, el autor menciona la necesidad por reconocer que la inclusión o exclusión de la "mujer sikuri" en todas las etapas va a responder siempre a la "posición" ideológica de la comparsa. Si bien se clasificó a las comparsas anteriormente, las comparsas siguen siendo muy distintas entre sí. Por lo que, la presencia femenina en varias comparsas lakitas del centro-sur, no surge motivada necesariamente por la reivindicación femenina. Las comparsas son entre sí diversas y con diversas motivaciones al igual que sus integrantes.

En Perú, Argentina, Bolivia y Chile las primeras manifestaciones de comparsas de mujeres sikuris se dieron en los espacios urbanos. Sánchez (2014) nos menciona que en Perú, el ingreso de la mujer en las comparsas se dio de manera progresiva, las mujeres

¹⁷ Sánchez (2014) menciona que no hay registros que indiquen su antigüedad, que esta aparición femenina danzarina se produce a lo largo del siglo XX influenciado por los festivales y concursos folclóricos. También menciona que no hay interés masculino por la danza.

¹⁸ El acto de soplar sikus o lakas exige resistencia y esfuerzo del aparato respiratorio (más aun cuando son de gran tamaño). Tocar el bombo, implica tener una gran fuerza y resistencia para su ejecución. Y similar es con otros instrumentos, como platillos.

¹⁹ Justificando estas creencias y órdenes en su mismo valor tradicional "es así, porque es así" (Sánchez Huatnga).

sikuri no aparecieron en los grupos como instrumentistas, primero se ganaron el espacio como bailarinas que acompañaban a las comparsas y luego comenzaron a soplar, como apoyo instrumentista en caso de que no hubiera suficientes varones. En Argentina, ingresaron cumpliendo roles de apoyo danzantes o de labores domésticos, hasta 1997, cuando fundan la primera comparsa femenina de sikuris Argentina²⁰. En la Paz-Bolivia, se formó la primera agrupación de mujeres sikuris de la cual se tiene registro, la comparsa "Aravimanta", esta comparsa se inició como una iniciativa educacional escolar, pero abrió camino a otros conjuntos femeninos, donde actualmente destaca la comparsa de sikuri "Sagrada Coca".

En Chile, esta iniciativa parte principalmente de las zonas urbanas, específicamente en de las comparsas lakitas de la Zona Centro-Sur (Valparaíso y Santiago). En este caso, el ingreso de la mujer lakitas no fue algo solo gradual, sino que en los espacios urbanos fue directo.

El primer gran hito que marcó la presencia femenina en comparsas lakitas chilenas, fue la aparición de la comparsa Lakitas Matíasaya. Esta comparsa lakitas se forma oficialmente el año 2001 bejo el alero de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, como respuesta a no poder tocar junto a otra comparsa masculina de esa misma universidad. Esta comparsa nace con la intención de rescatar la música del Norte Grande de Chile, desde un enfoque femenino y porteño. Es decir que las mismas integrantes de la comparsa reconocen su condición de lakitas mujeres y de zona Centro, por lo que si bien muestran un interés importante por rescatar, recopilar, e investigar la música y la cosmovisión andina, también son conscientes de que su búsqueda va dirigida en incorporar y resignificar estos elementos de acuerdo a sus propios contextos. Si bien, esto marco un hito históricos dentro de la historia lakita, luego de su aparición, no comenzó un aumento importante y gradual en la participación de las mujeres, ni en la zona Centro-Sur, ni en el Norte. Hasta que el año 2011 cuando se comienzan a percibir la participación de las primeras comparsas mixtas.

Estas comparsas mixtas nacen en la zona Centro-sur del país, dentro de universidades, talleres, centros culturales, etc. En estos sectores, al ser lejanos del norte y de las tradiciones sikuri, las mujeres ingresan sin un mayor problema o recelo de sus compañeros masculinos. Existen comparsas del Centro-Sur masculinas más tradicionales que señalan el conflicto entorno a la participación de la mujer, pero no se menciona como una amenaza o advertencia, sino como una característica propia de la tradición Sikuri. En las zonas rurales o pueblos de norte del país (incluso antes del 2011) también se puede ver una participación femenina, pero esta proviene principalmente de experiencias educativas que se implementaron con el fin de promover la participación de jóvenes en actividades Tradicionales andinas, ya sea desde planes educativos del Ministerio de Educación o desde las mismas comunidades.

Entonces, no podríamos indicar que las mujeres ingresaron las comparsas principalmente para reivindicar su participación en espacios tradicionalmente masculinos. Por lo que, las motivaciones femeninas para participar en estas comparsas musicales, aún son un enigma.

²⁰ Comparsa "Nuestra Señora de Fátima, se forma como estrategia para oficializar la participación femenina instrumentista que se iba gestando informalmente en las comparsas masculinas.

Finalmente en la actualidad, podemos encontrar comparsas masculinas, femeninas y mixtas. El número de comparsas femeninas aún sigue siendo pequeño en comparación al de comparsas masculinas. Mientras que el gran grueso de comparsas mixtas, se encuentra en las zonas Centro del país.

2. Problema de Investigación

Nuestra investigación trata sobre el ingreso de la mujer como instrumentista en las comparsas musicales "Lakitas" de Chile.

Las comparsas Lakita, son comparsas musicales propias de la tradición andina/mestiza chilena. Que han pasado por grandes procesos de transformación a lo largo de su historia, los cuales han permitido su continuidad y vigencia. En el último tiempo, se ha logrado presenciar un aumento importante de la participación femenina dentro de los espacios musicales Lakita, principalmente desde la zona centro-sur del país. Por lo que nuestra investigación apunta a una transformación relativamente reciente para el imaginario musical y social Lakita andino-chileno.

Esta transformación da cuenta de un quiebre directo con la lógica tradicional andina de organización social espacial del género. Transforma la noción tradicional de organización, complementariedad y caracterización de los roles de género en la cosmología andina (conocida como Chacha/Warmi). Pero también, este cambio refleja problemáticas de género que son transversales a cualquier otro contexto cultural patriarcal (independiente de lo andino o lo musical). Donde el ingreso de la mujer a espacios masculinos conlleva no solo procesos de transformaciones culturales previos, sino también, una lucha por integrar aquellos espacios tradicionalmente negados. De forma, que nos permite ver cómo las transformaciones de roles de género se vinculan con otras transformaciones culturales que se están viviendo en diferentes contextos.

En Chile, tanto desde la antropología como desde la etnomusicología, existen diversos estudios sobre las comparsas lakita, sobre su historia, el cambio y la continuidad que han desarrollado a través de los años, su transformaciones estéticas/ musicales, los códigos y normas que tradicionalmente lo componen, etc. Dando cuenta de un importante proceso de significación y resignificación de sus propios elementos y estructuras culturales que ellos mismos reconocen. Sin embargo, al ser el ingreso de la mujer como instrumentista un cambio relativamente reciente, no existe gran información o registros de investigación que refieran a este proceso. Por lo que no hay un conocimiento previo que identifique las causas, efectos o niveles en los que se está generando mayor o menor cambio cultural, ni tampoco se han logrado determinar los principales factores que permiten la inserción femenina, que lo mantiene o lo que lo dificulta.

De acuerdo a los antecedentes previamente revisados, podríamos presumir que el factor de territorialidad actúa como un elemento importante a considerar dentro de cómo se fue dando la transformación sociocultural investigada. Ya que, vemos un fuerte proceso previo de resignificación de los espacios de origen territorial tradicional y moderno, como también, nuevas relaciones de movilidad entre las comparsas Lakita, llevándonos a escenarios distintos de emergencia social y musical andina. Reconocemos, que en el caso chileno, el ingreso de la mujer parte desde agrupaciones mayormente

concentradas en la zona centro-sur del país, por lo que suponemos una diferencia importante en cuanto a los factores y motivaciones que llevaron a iniciar este proceso de transformación entre las mujeres Lakita del Norte y del Centro-Sur.

De esta forma nuestra investigación presenta un carácter exploratorio, donde proponemos una investigación cualitativa que busca trabajar recopilando testimonios en primera persona de mujeres instrumentistas Lakita. Nuestro interés radica en conocer cómo las mismas mujeres Lakita han ido construyendo y comprendiendo su propio proceso de inserción dentro de las comparsas Lakitas. Tanto desde la experiencia de mujeres lakitas aymaras o del norte (que se auto reconocen como parte de la tradición andina lakita) como de mujeres lakita no-aymaras o del sur.

Consideramos que trabajar con estos testimonios recopilados, pueden ser una gran ayuda para entender y conocer las motivaciones, luchas y soluciones de mujeres por integrar estos espacios masculinos, y asimismo, denunciar situaciones que ellas mismas reconocen como injustas, problemáticas, o desmotivadoras, es decir, que son obstáculos para su desarrollo y participación en este universo cultural.

Pregunta de investigación:

¿Cuáles han sido los principales factores socioculturales que han determinado la trayectoria de las mujeres a partir de su ingreso como instrumentistas en comparsas musicales "Lakitas" de Chile?

Objetivos

Objetivo general:

- Conocer los principales factores socioculturales que determinan las trayectorias de las mujeres a partir de su ingreso como instrumentistas en comparsas musicales "Lakitas" de Chile.

Objetivos específicos:

- Identificar las motivaciones que provocaron el ingreso de la mujer en las comparsas musicales "Lakitas".
- Caracterizar los obstáculos que vivenciaron las mujeres al ingresar en las comparsas musicales "Lakitas".
- Caracterizar las estrategias que implementaron para resolver los obstáculos que vivenciaron las mujeres al ingresar en las comparsas musicales "Lakitas".

3. Marco teórico

El ingreso de las mujeres como instrumentista dentro de las comparsas "Lakitas", responde a un proceso cultural propio del mundo actual, ya que problematiza las relaciones entre lo tradicional y lo moderno, reconociendo una participación relevante de la mujer como actor social activo. Consideramos pertinente ubicar esta investigación dentro de los Estudios Culturales. Estudios que a su vez nos permiten generar una investigación con una mirada interdisciplinaria, que en este caso, agrupa la presencia de miradas relacionadas a temáticas de Género, Etnomusicológica y Antropología.

Nuestra investigación, refiere a una transformación de las relaciones de género dentro de las comparsas "Lakitas", donde un sujeto femenino ingresa a un espacio "tradicionalmente" masculino que la margina socioculturalmente. Se hace relevante desarrollar una perspectiva de género en la investigación, ya que sugiere reflexionar sobre cómo el género constituye una categoría explicativa de la construcción social simbólica-histórica-cultural de los hombres y las mujeres sobre la base de la diferencia sexual²¹. Superando una perspectiva netamente naturalista, y otorgándole un papel relevante a los aspectos socioculturales (Lamas, 1996).

La construcción del género es por un lado social, que da cuenta de las desigualdades entre hombres y mujeres, centrándose en aspectos estructurales, o como una construcción cultural, que responde a las valoraciones y simbolizaciones que permiten y mantienen muchas de las posiciones y condiciones estructurales.

Entendemos el territorio como una construcción social que involucra acciones (comportamientos) y relaciones sociales (Calvillo, 2012)²². Por lo que, el territorio adquiere una connotación política, histórica y social que se expresa como territorialidad, es decir, con sentido de pertenencia e identidad.

Linda Macdowell²³ (2000) menciona que siempre que hablamos de identidad – sea de género, indígena, laboral, etc. – lo hacemos desde un punto de vista ubicado en un determinado "lugar". Cada lugar produce una identidad sustentada en signos y símbolos que los mismos los sujetos pueden reconocer para integrarla. Esta relación - entre las identidades y el lugar- dependerá del significado que le otorgamos a cada uno. Si entendemos "lugar" como un lugar fijo, las identidades serán fijas y estables, mientras que si lo entendemos como una representación de la presencia y entrecruza de múltiples puntos y planos en incesante movimiento, tanto físico como simbólico, las identidades se construirán como algo fluido y temporal en constante transformación. Por otro lado, los

²¹ La mirada feminista entiende estas diferencias como construcciones culturales, políticas y simbólicas que crean relaciones asimétricas de subordinación, donde lo masculino es hegemónico con respecto a lo femenino y donde las mujeres buscan emanciparse de ellos, exigiendo igualdad de derechos y apropiándose de espacios donde fueron marginadas.

²² La autora menciona que tanto género como territorio son construcciones sociales. Si bien los estudios sobre territorialidad suelen buscar entender la construcción social ubicando las identidades de género espacialmente. Los estudios de género mencionan que la territorialidad también se constituye y es atravesada real y simbólicamente por la experiencia y la idea de género que implica particulares modos de comportamiento. Por lo que se puede decir que tanto femineidad y la masculinidad se producen y reproducen junto a todo aquello que une simbólicamente al sujeto con su lugar, la experiencia.

²³ Macdowell (2000) analiza los vínculos entre género, identidad y lugar, sosteniendo que las distintas identidades de género se relacionan fundamentalmente con la raza, la etnicidad, la sexualidad y la clase.

estudios de género y territorio reconocen la presencia de marcos o límites sustentados en la diferencia sexual que forjan divisiones espaciales binarias, relegando lo privado a lo femenino y lo público a lo masculino. Esto provoca una dominación masculina del espacio, ya que los hombres al dominar el "bien público", dominan un espacio de poder político ligado a la construcción de la ciudadanía (Montecino, 2013), el monopolio de la cultura, de la humanidad y de lo universal, reduciendo a las mujeres al ámbito de lo privado (Bourdieu, 2000).

Lo anterior nos entrega útiles herramientas teóricas para enmarcar nuestra investigación. Sin embargo, no podríamos analizar estas relaciones de género solo tomando en cuenta la mirada occidental feminista, ya que el ingreso de la mujer como instrumentista en las comparsas lakitas, tiene un importante sustento tradicional que explica estas relaciones de acuerdo al modelo complementario "Chacha/Warmi". Hablamos de relaciones mucho más complejas, que no pueden solo catalogarse como relaciones de subordinación femenina o dominio masculino. Pazzarelli²⁴ (2010) menciona que por ejemplo, las mujeres al cocinar, no solo despliegan su poder en lo privado o doméstico, sino que también frente a la comunidad, ya que es en gran parte gracias a la cocina que muchas actividades comunitarias logran reproducirse. Similar a esto, Montecino (2013) menciona que no podemos hablar de la existencia de la oposición público/privado en el antiguo orden chileno, sino más bien de una primaria asignación de dominios ligados a la distinción sexual del trabajo. Aclara que, "el valor social de lo femenino y su peso en la construcción de la cultura no puede soslayarse", ya que sus trabajos productivos y reproductivos dan cuenta de un potente papel social. Poder que posteriormente se perdió, pero que sin embargo, no significó una pérdida de prestigio²⁵.

Conforme a lo anterior, podríamos pensar que cuando las personas con pensamiento más tradicional andino, mencionan que el ingreso de la mujer lakitas no debe validarse porque no respeta el "chacha/warmi", no estaría defendiendo mantener la exclusión de la mujer a un espacio para quitarle poder, sino que estaría defendiendo la división ancestral de los poderes tanto femeninos como masculinos. Aunque este argumento sólo podía aplicarse a los contextos más tradicionales andinos. Aun así, lo anterior abre un punto interesante que tiene que ver con reconocer también, los elementos machistas y patriarcales dentro de la cosmovisión andina precolombina. Julieta Paredes (2008) nos indica que es necesario reconocer que ha existido históricamente un Entronque Patriarcal entre el Patriarcado Precolonial y el Occidental. Que no podemos atribuir la presencia de intereses patriarcales en las sociedades andinas como resultado del proceso colonial, ya que también existió un patriarcado pre colonial, y aún existe un machismo patriarcal boliviano, indígena y popular²⁶.

²⁴ Menciona que el despliegue de poder femenino no solo se limitaría a ser quienes posee la comida, sino también, a ser quienes poseen el monopolio del hacer y saber culinario, siendo las únicas socialmente habilitadas para cocinar. Por eso, aunque los hombres sepan cocinar, ellos solo lo harán en situaciones de extrema necesidad.

²⁵ Entendiendo "poder" y "prestigio" como elementos separados. Donde por ejemplo una persona puede no tener poder, pero sí prestigio por alguna labor que realice. (Ortner y Whitehead, 1981 en Montecino, 2013)

²⁶ La autora menciona que reconocer esto, es necesario para recuperar las luchas de género, ya que no solo sirve des-necularizar las nociones entorno al género, sino que también descoloniza. Descolonizar el género significa recuperar la memoria de las luchas feministas precolombinas. Reconocer la propia versión de

Debemos considerar que nuestra investigación se enmarca en un contexto musical. De acuerdo a esto, y a las perspectivas etnomusicológicas, consideramos que la música debe ser entendida como fenómeno cultural – más que como una simple estructura sonora - creado por las personas, a las que les sirve y al mismo tiempo las determina. John Blacking (1973), precursor de estas ideas, afirma que cada práctica musical pertenece a un sistema específico de interacción de orden social, por lo que la música no puede ser entendida ajena a los demás fenómenos culturales, sino que debe ser entendida de manera holista, estableciendo relaciones pertinentes entre los diferentes elementos y procesos del sistema sociocultural que lo conforman.

La etnomusicología post moderna y/o del performance nos entrega un marco teórico que presta atención a caracteres como los gustos, el imaginario, el placer, construcciones y reconstrucciones de identidades, las relaciones de género como “productos culturales” conocimientos sumamente subjetivos que implican procesos dinámicos y complejos frecuentemente reinterpretados, generalmente imaginados y prestos a negociaciones coyunturales. En Latinoamérica, esta escuela comenzó a estudiar aspectos específicos del mundo andino tomando como centro de análisis la oralidad, los actos del habla, los eventos tales como fiestas, rituales, manifestaciones políticas, encuentros interétnicos, espectáculos, festivales, etc. (Sanchez, 2014).

Es interesante mencionar que al entender las comparsas “Lakitas” como un espacio de producción y reproducción cultural, hay que destacar el hecho de que esto significa que existe dentro de ellos un sentido de comunidad musical, lo que a su vez les genera un sentido de pertenencia e identidad en sus integrantes, que de igual manera va transformándose y resignificándose de manera constante.

Como se mencionó en los antecedentes, las comparsas lakitas son de características muy diversas, ya sea por su origen cultural (tradicional o moderno), geográfico (Del norte o del Centro-sur), la composición de sus integrantes (mixto, femenino, masculino), su espacio social de origen (universidad, taller, comunidades indígena, etc.). De esta manera, entendemos a las comparsas Lakitas como un espacio musical-cultural que da cuenta de fenómenos culturales diversos, y también, genera “productos culturales” y los reproduce.

Martínez (2002) nos propone un modelo tripartito para comprender esta polisemicidad de los espacios musicales, que nos puede ser muy útil al momento de desarrollar los análisis para responder a nuestros objetivos específicos²⁶, y también comprender los procesos simbólicos de significación, resignificación en los espacios musicales. El autor propone tres niveles de análisis de la música como espacio de producción y reproducción cultural: El **Contexto**, que corresponde a un sistema significativo general compuesto por signos y por las relaciones que ellos generan entre sí.

la opresión de género precolombina, que luego con la colonización se potenció, formando el entronque patriarcal.

²⁶ Su trabajo nace de la hipótesis que todo espacio musical genera productos - que él denomina textos musicales - como cruces de códigos coyunturales, mientras que el contexto musical corresponde al marco general de dichos cruces, y el pretexto musical corresponde a las motivaciones y funciones sociales del hacer música, que engloba a su vez los procesos de identificación, las formas de deleite en la manifestación musical y la semiótica, permitiendo enfrentar los otros dos niveles como procesos de significación y reproducción de estas aptitudes, es decir como espacios de reproducción cultural.

Donde se toma el hecho musical como hecho social. Estaría conformado por una serie de capacidades, aptitudes y conocimientos sociales del hacer música ya que cualquier innovación semántica producida deben ser verificadas en un proceso comunicativo, por lo que también hablamos de espacios comunicativos. El **Texto**, que corresponde a un sistema significativo específico. Donde se toma el hecho musical como un eje individual. Por esta razón, también se entiende como el conjunto de las innovaciones a las prácticas y elementos del contexto. Y el **Pretexto**, que corresponde al conjunto de las motivaciones y funciones sociales del hacer musical. Es el nivel de significación que permite la reproducción del texto y el contexto, ya que lo musical existe en la medida que es un espacio de la reproducción cultural de una sociedad. De esta manera vemos que los tres niveles están relacionados en modo dialéctico, ya que es la capacidad de una cultura para generar ciertos textos y contextos, lo que condiciona la presencia de funciones y motivaciones sociales, como también a la inversa.

Entender “lo musical” de una sociedad como un conjunto de signos que se producen y reproducen, nos permite de alguna manera determinar cómo otros sistemas de signos extramusicales, puedan ejercer una influencia sobre los sistemas de signos propiamente musicales.

Este modelo se hace pertinente para esta investigación debido a que nos permite un marco teórico para reconocer momentos de creación colectiva y de creación individual dentro del quehacer musical²⁸, el papel de la tradición y la innovación dentro de los espacios musicales, y también, el papel de la identidad y de la comunicación transcultural en un proceso de permanencia y cambio. Y que por lo tanto, conforman una base interesante para comenzar a analizar los diversos elementos a tener en cuenta cuando investigamos el ingreso de la mujer como instrumentista en las comparsas “Lakitas”.

Nuestra investigación busca principalmente conocer los principales factores socioculturales que determinan las trayectorias de las mujeres a partir de su ingreso como instrumentistas en comparsas musicales “Lakitas” de Chile, es decir, los factores que provocaron ese ingreso, caracterizar los obstáculos que vivenciaron las mujeres con su ingreso y la manera en la que fueron resolviendo esos obstáculos. Por lo cual, nuestro análisis se centrará en el nivel pretextual y contextual del espacio musical que conforman las comparsas Lakitas. Ya que investigaremos el conjunto de motivaciones y funciones sociales del hacer musical que provocaron el ingreso de las mujeres como instrumentistas en las comparsas (factores de ingreso). Como también la manera en que estas innovaciones - condicionadas entre sí dialógicamente - fueron validadas a través de un proceso comunicativo, dotándolas de significado y generando nuevas relaciones entre sí (obstáculos al ingreso y resolución de ello).

²⁸ Entendiendo esta innovación no solo referida a lo musical sonoro, sino a todos los diversos aspectos relacionados a los musicales. Ya que, para poder reconocer las motivaciones y funciones de reproducción de los mecanismos sociales. Es necesario concebirla como compuesta por signos, algunos de los cuales serán de índole acústica y otros no.

4. Marco Metodológico

1. Enfoque Investigativo

La presente investigación utiliza un **enfoque cualitativo**, dirigido al estudio de los significados de las acciones humanas y la vida social por medio de sus propios discursos. Este tipo de metodología permite mayor adaptación y flexibilidad a lo que se descubre, obligando a una revisión y análisis continuo de los datos extraídos y de las estrategias desarrolladas en el transcurso de la investigación. También, se trata de una **investigación exploratoria**. Si bien existen estudios similares sobre el tema en Perú, Bolivia y Argentina; en Chile, el ingreso de la mujer en las comparsas *Lakitas* aún es un tema poco estudiado, por lo que se busca obtener un primer acercamiento al conocimiento. Asimismo, posee un **carácter descriptivo**, que busca los principales factores socioculturales que han determinado las trayectorias de las mujeres a partir de su ingreso como instrumentistas. Todo esto, no con un fin explicativo sino descriptivo.

a) El método Biográfico-Narrativo

El método de esta investigación es de del tipo Biográfico-Narrativo, una investigación de tipo experiencial, que abarca distintos modos de obtener y analizar relatos referidos a experiencias personales. Tomamos esta metodología, porque el foco de interés serán los aspectos subjetivos reflejados en los relatos de los informantes. Permittiéndonos conocer la manera en que las personas, desde sus propias voces, experimentan el mundo en que viven, sus inquietudes, sentimientos y relatos internos (Domingo, 2005). Los informantes serán considerados como protagonistas, los fenómenos sociales se pensarán como "testimonios", cuyo valor y significado serán entregados por la autointerpretación de los mismos sujetos. Además, este tipo de metodología es de **carácter constructivo**, permitiendo al informante proponer sus propias dimensiones personales. Se hace una reconstrucción de la experiencia mediante un proceso reflexivo, donde las pautas y formas de construir sentido, se darán de acuerdo al análisis de los relatos, las acciones temporales personales de los informantes y sus descripciones (Ricoeur, 1995). Si bien, la construcción de estas narraciones es de carácter retrospectivo, también es posible abarcar las expectativas futuras que puedan manifestar los informantes respecto al fenómeno estudiado.

• El relato de vida

Una dimensión particular de este método, se denomina "Relato de vida", distinto de la "Autobiografía" y de las "Historias de vida". No se busca narrar toda una vida, sino parte de ella, o episodios determinados de la misma. En este caso, seleccionamos los "relatos de vida profesional", donde los sujetos investigados abordan una parte de su vida ligada a alguna profesión o labor particular, en este caso, su labor musical o el "quehacer lakita". Haciendo una revisión de las experiencias, saberes y competencias de la persona, y reconociendo, aquellos saberes adquiridos durante el tiempo (Martínez, 2006).

En este tipo de investigación, el sujeto más allá de representar en sí toda la condición humana, en su propia heterogeneidad textual, se representa a sí mismo y a su

memoria. Aunque tampoco se puede negar que produce experiencia a partir del resultado de situación sociales, ya que, en su desarrollo involucra al menos la relación cognitiva del entrevistado con otra persona (Ferrarotti, 1986).

b) La Entrevista

• Individual Semi Estructurada

La entrevista es la técnica más representativa del método biográfico-narrativo, nos entrega "mayor control de la situación al investigador, con respecto a los datos, las motivaciones y expectativas de los sujetos participantes" (Buentía, 2001). Es decir, nos permite recoger, experiencias, motivaciones, sentimientos, etc. que hayan experimentado las informantes frente a su experiencia como mujeres lakitas instrumentistas. El objetivo de la entrevistas es reconstruir el desarrollo musical de las informantes, de acuerdo a sus experiencias personales. Lo que implica provocar en la informante una reflexión y rememoración de sus episodios de vida, de manera, generando una introspección como también un intercambio abierto y dialógico de ello con el entrevistador. Si bien en este tipo de investigación, el entrevistador suele intentar no interferir dentro del relato, de igual manera será un escucha activo, ya que será quien desarrolle un relato final con la información e impresiones obtenidas. Para que el desarrollo de las entrevistas sea fluido se necesitará crear un ambiente de confianza. Finalmente, las entrevistas son Semi-estructuradas, con un guion base que puede ser modificado de acuerdo a los intereses de la entrevista, sin correr el riesgo de alejarnos de nuestros objetivos investigativos. De manera que la entrevistadora puede alterar el orden y la forma de preguntar así como el número de preguntas que pretenda realizar (Cauch, 2005). Además, permiten tener acceso a la perspectiva interna de los individuos y comprender sus opiniones desde el marco de referencia de ellos mismos (Tudela, 2012).

• Entrevista Grupal

Otra técnica seleccionada son las entrevistas grupales. Estas se diferencia de la entrevista individual por el contexto que producen al momento de levantar la información. Esta diferencia, aunque parezca sutil, es una diferencia crucial e importantísima, ya que, no significa solo agregar a más personas en la entrevistas, sino generar un diálogo en conjunto, produciendo diferencias cualitativas.

Esta técnica aparece una manera muy conveniente de lograr investigar los discursos dentro de cada comparsa. De conocer las reflexiones logradas colectivamente por casa comparsa respecto al fenómeno estudiado.

2. Población y muestra

Como se revisó en los antecedentes el universo de muestra se encuentra en Chile, desde la Zona Norte grande de Chile hasta la zona Central, que es donde hasta el momento se tiene información que existe presencia de Comparsas Lakitas.

El muestreo de las entrevistas, sigue una selección estructural que va describiendo el perfil de los informantes dentro del universo de muestra, según la elección diversos juicios (Valles, 1997 y Mejía, 2000).

El primer eje a considerar, es el **eje de género**, dado que la investigación trata de abordar un fenómeno que implica la inserción de un nuevo sujeto a un contexto cultural, los testimonios vendrán del sujeto directamente involucrado, en este caso las "Mujeres instrumentistas Lakitas". En segundo lugar, se agregó el **eje territorial**, siguiendo los tipos de comparsas mencionados en los antecedentes y el levantamiento de información logrado hasta el momento, el tema de la procedencia de las comparsas toma mucha relevancia. Se habla de comparsas Lakitas del Norte y del Sur/Centro, haciendo una clara diferencia entre ambas. Se considera también, un **eje compositivo** de las comparsas, es decir que las entrevistadas provienen de comparsas Lakitas mixtas o femeninas, excluyendo, aquellas compuestas sólo por varones. Sin embargo, este criterio no puede aplicarse a todo el eje territorial, ya que en la zona norte, aún no existen comparsas formalmente establecidas que sean Mixtas. Aunque pueden presentar momentos puntuales donde comparsas masculinas invitan a mujeres. Por lo que las mujeres pueden ser parte de una comparsa femenina y tener experiencias puntuales mixtas con otras comparsas. Lo mismo puede pasar en la Zona Centro Sur, donde mujeres de comparsas mixtas, pueden tener experiencias con comparsas femeninas, o viceversa. Esto genera la necesidad de agregar otro criterio, un **eje de tipos de experiencias**. Las categorías a partir de esto serán: Experiencia Puntual en Comparsas Mixtas (EPM); Experiencia Solo en Comparsas Femeninas (ESF); Experiencia Solo en Comparsa Mixta (ESM); Experiencia Puntual en comparsas Femenina (EPF). Por último, el estudio de este fenómeno ve "la inserción de la mujer Lakita" como un proceso que conlleva por lo menos dos momentos: pre-ingreso e ingreso. Por lo que nos podemos encontrar con tanto mujeres que recién comienzan a vivir el proceso de ingreso, y mujeres que llevan un tiempo prolongado dentro, cada uno con diferentes niveles de experiencia. De manera que otro criterio es el **eje "temporal"**, criterio que refiere al tiempo que la persona lleve participando activamente dentro de las comparsas Lakitas. Reconociendo dos niveles de experiencia: Inicial (I) de 0 a 3 años, y avanzado (A) de 4 a cualquier año de experiencia mayor.

Tabla de muestreo

Genero	Mujer										
Procedencia	Norte	Centro Sur									
Composición	Femenina	Mixta									
Tipo de Exp.	ESF	EPM	ESF	EPM	ESM	EPE					
Temporal	I	A	I	A	I	A	I	A	I	A	

*EPM: Experiencia Puntual en Comparsas Mixtas
 *ESF: Experiencia Solo en Comparsas Femeninas
 *ESM: Experiencia Solo en Comparsa Mixta
 *EPF: Experiencia Puntual en comparsas Femenina

*I: Inicial de 0 a 3 años

*A: Avanzado de 4 a cualquier año de experiencia mayor

Se entrevistará a un representante de cada tipología surgida a partir de la tabla de muestreo. Mientras que para la realización de las entrevistas grupales, se realizará a lo menos una sesión por cada comparsa de donde provengan las entrevistadas individuales.

3. Análisis de datos

Dado que el método investigativo es Biográfico-Narrativo, el análisis tendrá un carácter Categórico de la forma²⁹, se comparan varias historias, para luego ir integrando todos los datos en un texto cuya estructura se ordena según el contenido.

Existen principalmente dos modos comunes de analizar las investigaciones de tipo narrativo. Por un lado vemos el análisis paradigmático (o análisis de contenido) y el análisis no paradigmático (o análisis de narrativo) (Polkinghorne, 1995). Nuestra investigación –a favor de responder a nuestros objetivos específicos- hace principalmente un Análisis de Contenido. Sin embargo también tomamos herramientas del Análisis Narrativo, ya que también nos interesa abarcar las entrevistas en un nivel más singular a partir de las diferencias entre cada comparsa o entre casos muy particulares. Es decir, que si bien buscamos generar cierto nivel de categorización que nos ayude con el tratamiento de los datos. No queremos invisibilizar a las informantes por las categorías. Las categorías son un instrumento de gran ayuda, pero no una pauta definitiva.

Si bien algunas de las categorías formuladas provienen desde la base del Marco Teórico³⁰ las categorías formuladas a partir del análisis de contenido toman como base principalmente la Teoría fundamentada. La cual nos entrega un enfoque inductivo, dirigido a generar teoría a partir de los datos que vayamos descubriendo en el desarrollo de la investigación. Los datos recogidos serán trabajados para generar las categorías de dichos datos, es decir, generar un conjunto de conceptos relacionados e integrados entre ellos mismos. Estas categorías deben permitir relacionar: La estructura (fenómenos y hechos) y el proceso (secuencia de acciones).

4. Acuerdos éticos.

Es preciso mencionar que se llevará a cabo el uso de consentimientos informados vía escrita hacia nuestros entrevistados, informándoles previamente de todos los criterios del diseño de la investigación, respecto del tipo de investigación a realizar, de los objetivos que la investigación compone, y también de las técnicas a utilizar y los procedimientos propios de su desarrollo, como el hecho que las entrevistas sean grabadas.

²⁹ Ya que los datos serán "Categorizados", es decir que se utilizan en función de comparar varias historias, integrando todos los datos. Y el texto de "Forma", ya que se organizará de acuerdo al contenido, no a la secuencia temporal de eventos.

³⁰ Por ejemplo los conceptos de "reivindicación de la mujer" y "reivindicación de la tradición de Sánchez (2014).

BIBLIOGRAFÍA

- ACEITUNO, P. & PINEDA, M. (2012) "MARTÍN COYA, Comentario sobre uso del PVC y destino de la café" en Proyecto: Conservación Informacional y Restitución Social de Archivos de registros etnomusicológicos patrimoniales del Norte Grande pertenecientes al Departamento de Antropología de la Universidad de Chile, DVD, Chile. ETNOMEDIA.
- ARAVENA, P. Y JAMIN, G. (2014) "Tradición oral en el Aula", Tesis Para Optar al Grado de Licenciado en Educación y Licenciado en Música, Universidad academia de Humanismo Cristiano, Escuela de Artes.
- ARAOZ, R. (2012) Prolegómenos a los diseños de investigación cualitativa. Instituto de Investigaciones en Ciencias del Comportamiento "IIICC". Paz – Bolivia
- BARRAGÁN, F. & MARDONES, P. (2013) "Che Sikuri: La expresión del situ en el contexto porteño. Su rol en las dinámicas de reproducción aymara-quechuas y su constitución como parte de la identidad cultural de Buenos Aires".
- CANALES, M. (2006) Metodología cualitativa
- CALVILLO, M. (2012) "Territorialidad del género y generidad del territorio" en "Explorando territorios: una visión desde las ciencias sociales", Depto. de Relaciones Sociales, 1ra edición, Mexico DF
- CARRASCO, A. Y GONZÁLEZ, H. (2014) "Movilidad poblacional y procesos de articulación rural-urbano entre los aymara del norte de Chile". Revista de Estudios Transfronterizos "Si Somos Americanos". Volumen XIV, N° 2, pp. 217-231.
- CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES, ONCA. 2012 "ENPOC 2012: Encuesta nacional de participación y consumo cultural Análisis descriptivo"
- CORNEJO, A. (1996) "Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". En, Revista Iberoamericana Pittsburgh, University Pittsburgh Vol. LXII, N° 176-177.
- FERNÁNDEZ, G. 1997 "La 'mujer intérprete'. Lo público y lo privado en el altiplano aymara de Bolivia", Revista Antropológica vol.15, Lima, pag. 173 – 194.
- DENZIN, N. (2008) Los nuevos diálogos sobre paradigmas y la investigación cualitativa, un compromiso en la relación universidad-sociedad. Reencuentro, n.52, 63-76.
- DENZIN, N. (1978) The research Act: A theoretical introduction to sociological methods. New York: Mc Graw Hill.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1989). "Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad". Editorial Grijalbo, México.
- GOLTE, J. & LEÓN, D. (2011). "Polifacéticos: Jóvenes limeños del siglo XXI". ATOQ Editores y IEP. Lima.
- GONZÁLEZ, H. (1996) "Características de la migración campo-ciudad entre los aymaras del norte de Chile". Serie Documentos de Trabajo. Arica, Chile: Corporación Norte Grande.

- GONZÁLEZ, H., GUNDERMANN, H. E HIDALGO, J. (2014) "Comunidad indígena y construcción histórica del espacio entre los aymara del Norte de Chile". Revista de Antropología Chilena "Chungara". Volumen 46, N° 2. Págs. 233-246.
- GONZÁLEZ, S. (1999) "Interculturalidad y Globalización: El caso de los aymaras de Tarapacá, Revista Ciencias Sociales, n°9
- GONZÁLES, S. (2000). "Los aymaras de Islua y Cariquima: Un contacto con la chilización y la escuela. Educación y pueblo aymara", Universidad Arturo Prat, Instituto de Estudios Andinos "Isluga".
- GUERRERO, B. (2007) "Identidad sociomusical de los jóvenes aymaras: La música sound" en Revista: Última Década, N°27, Págs. 11-25.
- GREBE, M. (1986) " Migración, identidad y cultura aymara: Puntos de vista del actor" En Revista Chungara n°16-17, Universidad de Tarapacá Arica-Chile. Págs. 205-223.
- HOLLOWIS, J. (2005) "Feminismo, estudios culturales y cultura popular" En: revista de dones i textualitat, págs. 15-28.
- Instituto Nacional de Estadísticas INE, Programa Orígenes MIDEPLAN-BID (2005) "Estadísticas sociales de los pueblos indígenas en Chile, Censo 2002". Santiago, Chile: Instituto Nacional de Estadística.
- JORDÁN, L. (2009). "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino", en: Revista Musical Chilena, No. 212. Santiago de Chile, Universidad de Chile-Facultad de Artes, págs. 77-102.
- LAMAS, M. (2003). "Género: claridad y complejidad". En http://www.yorku.ca/hdnet/images/uploaded/un_genero%20lamas.pdf
- MARTÍNEZ, J (2002) La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos. Revista Musical Chilena, Año LVI, Julio-Diciembre, N° 198, pp. 21-44
- MARTÍNEZ, M. (2006) Ciencia y arte en la metodología cualitativa. Editorial: MAD.
- MILÁN, J. (2011) Análisis de la narrativa testimonial sobre el sitio de Querétaro. Tesis que para obtener el grado de maestro en historiografía. México, Distrito Federal.
- MORA, G. (2010) "Lakitas de vinilo en Arica" en Revista de publicación electrónica "luminuras", vol. 11, n. 25.
- MORA, G. (2011) "Enografía, imagen y sonido en el Norte Grande de Chile" en revista "Nómadas 35", universidad central, Págs. 167~181.
- MCDOWELL, L. (2000) "Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas", Cátedra Universitat de Valencia (Instituto de la Mujer), Madrid.
- MONTECINO, S. (2013) "Relaciones de género y vida privada". En su: "Cuerpos, domesticidades y género. Ecos de la alimentación en Chile", Programa Anillo Conicyt - Catedra Unesco; Centro Interdisciplinario de Estudios de Género, Universidad de Chile; Editorial Catalonia, 2013. 254 p. Chile.
- PAZZARELI, F. (2010) "La importancia de hervir la sopa: mujeres y técnicas culinarias en los Andes". Antípoda 10:157-181.

- PRECIADO, B. (2008) "Gigantas/Casas/Ciudades. Apuntes para una topografía política del género y de la raza",
- ROMERO, R. (1999). "De-esencializando al mestizo andino. En, Cultura y Globalización". Carlos Iván Degregori y Gonzalo Portocarrero (Editores), Red Para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. Lima.
- ROMERO, R. (2004). "Identidades múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro". Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima.
- SÁNCHEZ, C. (2014). "Organización, Arte, Identidad e Ideología en los grupos de Sikuris Metropolitanos: Procesos sociales y de cultura juvenil en Lima (1980-2000)". Tesis para optar al Grado Académico de Magister en Antropología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima – Perú.
- SÁNCHEZ, C. - "Relaciones de Género en los conjuntos de Sikuris de Lima: La Mujer Sikuri". En Centro cultural de San Marcos. En: <http://ccsm-umsm.edu.pe/relaciones-de-genero-en-los-conjuntos-de-sikuris-de-lima-la-mujer-sikuri/>
- STEFONI, M. (2005) Supervisoras del teniente: mujeres en mundos masculinos. Tesis para optar al grado de Magister en Estudios de Género y Cultura, mención Ciencias Sociales. Santiago – Chile.
- SUAREZ, H. (2007) "Hacia los sikuris metropolitanos: En todo Sikuri, estudios en tomo al siku y al sikuri. Folklore: Arte, cultura y sociedad". Revista del CUF-UNMSM. Año 1, N° 1, Lima.
- TESH (1991). Investigación cuantitativa y cualitativa.
- TUDELA, P. (2012). "Características de la investigación en ciencias sociales. Tipos de investigación ¿Investigación cualitativa, cuantitativa o crítica?".
- TURINO, T. (1992). "Del esencialismo a lo esencial: Pragmática y significado de los sikuri puneños en Lima". Revista Andina Año 10 N° 2, Cusco
- VALENCIA, A. (1982) "Jaktasiña Irampi Arcampi. El Diálogo Musical: Técnica del Siku Bipolar" en Boletín de Lima, número 22, págs. 8-21
- VALLES, M. (1997). "Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional".