

UNA BREVE HISTORIA DEL SIKU

Un resumen del capítulo 4 del presente artículo fue presentado en el 3° Congreso Internacional de Sikuris en Buenos Aires, en la mesa GT4, el jueves 15 de Agosto 2019.

José Pérez de Arce

Musicólogo, doctorando en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile,
Santiago
jperezdearce@gmail.com

RESUMEN

El 'siku', entendido como un tipo de flauta de pan dual, complementario y comunitario, posee una larga historia que se hunde en el pasado prehispánico, al cual frecuentemente se hace mención en artículos, publicaciones, congresos, y entre los sikuris es un tema recurrente. Sin embargo, la evidencia de ese pasado es bastante frágil, debido a los diferentes tipos de datos que poseemos al respecto. Este artículo está pensado para definir la evidencia que tenemos actualmente al respecto. Para eso separo esa evidencia en cuatro capítulos; el primero está destinado al relato de los sikuri, que hablan de un instrumento que ejecutan y por lo tanto conocen bien, siendo su testimonio el más confiable, el cual aparece aproximadamente hacia 1980. Antes de eso, desde aproximadamente 1920, tenemos el relato académico, es decir, hecho por observadores que describen en un tono más bien "científico" (descriptivo, analítico, comparativo) pero desde fuera, sin conocer su interpretación, lo que lo hace ambiguo, inexacto y poco confiable en muchos casos. Antes de eso poseemos el relato de los cronistas, que se extiende a partir de la invasión hispana (siglo XVI), el cual carece de datos útiles, que nos permitan detectar flautas del tipo 'siku', debido a que los cronistas no supieron interpretar un modo de ejecución musical inexistente en España, salvo el testimonio del Inca Garcilaso de la Vega, quien al parecer fue sikuri, y pudo describir correctamente el uso de este instrumento en tiempos previos a la invasión. Antes del siglo XVI poseemos el relato de la arqueología, que se basa en objetos (instrumentos e iconografía acerca de los mismos), en que falta la ejecución y por lo tanto no podemos tener certeza del uso dual complementario, pero poseemos abundante información indirecta que nos permite generar un panorama posible de su uso en ese pasado remoto.

PALABRAS CLAVE

Siku, historia organológica, arqueomusicología, etnohistoria.

INTRODUCCION

Antes de entrar en el tema debo dar algunas definiciones previas.

El 'siku' lo entiendo como una flauta de pan compuesta por dos mitades complementarias que son ejecutadas por pares de músicos. El 'sikuri' es el músico que interpreta el 'siku'. La 'sikuriada' es la orquesta formada por 'sikus' y 'sikuris'. El 'sistema sikuriada' es la estructura que permite operar a la orquesta,

formada por reglas y relaciones entre 'sikus' (estructura material) y por reglas y relaciones entre 'sikuris' (estructura social).

En los Andes Sur hay muchas orquestas que operan como Flautas Colectivas, que se comportan como un solo instrumento múltiple y colectivo. La 'sikuriada' es una de ellas. Para comprender la variabilidad que presenta el universo de flautas surandinas es preciso tomar en cuenta la compleja trama de lógicas combinatorias que regulan su actividad musical en el mundo indígena surandino. En primer lugar, podemos identificar tres lógicas duales que organizan la actividad instrumental en pares de opuestos, que voy a conocer por letras:

La primera lógica dual se refiere a la construcción del instrumento

A) UNITARIO = el instrumento tiene toda la escala musical (todas las flautas menos el siku).

B) PAR COMPLEMENTARIO = el instrumento posee la escala distribuida entre dos medias-flautas (sólo el siku).

La segunda lógica dual se refiere a la socialización de la ejecución.

C) INDIVIDUAL el instrumento se toca de forma individual (la qena y algunas otras flautas).

D) COLECTIVO = el instrumento se toca de forma colectiva (casi todas los tipos de flautas).

La tercera lógica dual se refiere a la técnica de relaciones entre ejecutantes.

E) UNIFICADO = todos los instrumentos tocan lo mismo simultáneamente (todas las flautas Colectivas).

F) PAREADO = pares de instrumentos tocan alternadamente (la sikuriada y algunas otras Flautas Colectivas permanente u ocasionalmente).

Las diferentes combinaciones entre estas variables permiten muchas fórmulas que encontramos en la Flautas Colectivas surandinas. Con excepción de las combinaciones ACF y BCE, que no son posibles, tenemos:

ACE – ej: algunos Ayarachis de Bolivia

ADE – ej: diversos Ayarachis de Bolivia y Perú

ADF – ej: los surisikuris de Bolivia y Chile

BCF – ej: el siku o zampoña de conjunto folclórico urbano.

BDE – ej: conjuntos de siku escolares en Bolivia y Perú

BDF – la 'sikuriada'

El 'sistema sikuriada' corresponde sólo a la fórmula BDF, un aspecto específico de un amplio rango de combinaciones. Sólo la 'sikuriada' se articula en torno a dos principios básicos, los instrumentos construidos de a pares complementarios, y la ejecución colectiva y pareada, lo cual establece reglas y relaciones muy precisas entre las partes. La dificultad que supone describir la complejidad de fórmulas señalada, muchas de las cuales son totalmente ajenas al concepto orquestal occidental, ha influido notablemente en la historia que conocemos de la sikuriada. Muchas de las fórmulas descritas no es posible detectar sino a quien ha ejecutado las flautas y participado en la experiencia colectiva. Debido a eso, voy a analizar el proceso de cambio que ha tenido el 'sistema sikuriada' a través del tiempo tomando como referente, no el objeto, sino quien lo describe. Voy a comenzar por las descripciones hechas por los sikuris, que son las más completas, veraces, recientes y abundantes. Luego seguiré con las descripciones académicas,

hechas por etnomusicólogos o folkloristas, que comienzan en el siglo XX, que habitualmente sólo pueden entenderse a la luz de las primeras, luego las de los cronistas que se remontan al siglo XVI, que normalmente dejan dudas acerca de a qué fórmula orquestal se refieren, y finalmente la de los arqueólogos que se refieren a eventos anteriores al siglo XVI, que permiten conocer sólo algunos rasgos de estas fórmulas.

1) EL RELATO DE LOS SIKURI

El relato de los sikuri se refiere a quienes han participado de la ‘sikuriada’ y relatan su experiencia. Esto ocurre, hasta donde yo sé, a partir de 1977. La diferencia más notable que poseen estos relatos, es que son relatos literarios, como los de investigadores y cronistas que escribían lo que veían, sino nacen de la experiencia de participar en el ‘sistema sikuriada’. Esto les permite describir con exactitud la fórmula orquestal, que para un observador externo pasa fácilmente desapercibida. Además, la participación en la orquesta les permite comprender la performance, que incluye aspectos importantes que no corresponden a una lógica racional, teórica, fácilmente describable en forma literaria, sino que a una experiencia del cuerpo. Todo músico sabe que una parte central de la ejecución no es posible de transmitir por medio de la escritura, incluso teniendo la mejor partitura, sino que se trasmite a través del ejemplo, de la imitación del maestro que domina la ejecución. Allí se transmiten lenguajes finos del cuerpo; tensiones de dedos, relajamiento de músculos, dominio de movimientos, que en la sikuriada comprende además miradas, baile, gestos, soplidos y muchos otros signos difíciles de verbalizar, o de transmitir por escrito. A esto se suma que la sikuriada, a diferencia de la orquesta urbana cosmopolita, no es de tipo presentacional, destinada a ser contemplada y escuchada por un público pasivo, sino que es de tipo participativo, donde la integración del público es parte del sistema.

1A) LA HISTORIA

El relato de los sikuri es reciente, comienza a fines de los 1970s y se populariza en el siglo XXI. La historia más conocida cuenta que en 1977 se inició el primer conjunto de sikuris universitarios en Lima, el Conjunto de Zampoñas de la Universidad Mayor de San Marcos, liderado por Vicente Mamani, un conocedor del siku aymara (Acevedo 2013; Vidal 2017a: 6). Antes de eso, el mundo urbano castellano conocía la zampoña ejecutada por un solo músico o a dúo en los circuitos folclóricos de los 1960s en La Paz, (Gérard 1996: 13), y en Lima en los 1970s (Suarez 2017: 17). Pocos conocían la ‘sikuriada’ que mantenían los puneños migrantes en Lima en relativo secreto, como un patrimonio exclusivo, no compartido con la sociedad limeña a causa del racismo (Acevedo 2003: 44, 60; Suárez 2007: 258; Castelblanco 2014b: 267; Suaña 2016). Estos migrantes rechazaron categóricamente el uso de la ‘sikuriada’ por parte de los no-puneños, debido a que podían tergiversar o comercializar la tradición (Acevedo 2003: 30; Sánchez 2007: 221). Con los años esta actitud fue cediendo hasta diluirse en los 1980s (Acevedo 2003: 60; 2012: 6-7), aunque permanece hasta hoy en algunos puneños aislados, como lo he podido comprobar. Un rechazo similar se dio en Buenos Aires en los 1980s (Barragán y Mardones 2013: 34; 2018: 538; Deal

2017: 77). En cambio, en La Paz esta actitud negativa casi no existió (entrevista V. H. Gironde; Muyuj Wayra).

El inicio en 1977 relatado por esta historia ha sido criticado y hay datos que lo desmienten. En 1967 había un grupo universitario en La Paz, Los Huihay, de la escuela de Medicina de la Universidad Mayor de San Andrés (Ríos 2005: 569). En Puno en 1972 había otro, Sikuris 27 de Junio formado por universitarios de diferentes facultades (Suaña 2017) y en Lima otro en 1974 Sikuris 4 de Noviembre, del Taller Experimental de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se discute si estos grupos eran hijos de migrantes, y hasta que punto los de San Marcos no lo serían también (Falcón 2013; Uribe 2015: 24; Suaña 2017). Más que discutir estos datos, me parece que 1977 marca un referente relativo a la autoconciencia que comienza a identificar estos nuevos relatos, a partir del cual la historia de la 'sikuriada' tomará nuevos rumbos.

De hecho, he podido observar en Bolivia un movimiento de sikuris universitarios más abundante y variado que en Lima; es habitual que una Universidad tenga múltiples sikuriadas, una por departamento, en cambio tanto en Lima como en Puno su frecuencia es menor (Bueno 2010). Pero los relatos literarios son más abundantes en Lima, y son ellos los que despiertan la autoconciencia que identifica este movimiento. Las razones de esto probablemente se deben a que el traspaso desde los mundos aymara/quechua hacia el mundo castellano universitario fue más brusco en Lima. En La Paz este traspaso se viene produciendo desde el siglo XIX, como veremos en el próximo capítulo, y eso produce un proceso más suave, menos autoconsciente, que no produce muchos relatos en su inicio. En Santiago, Buenos Aires y Bogotá este proceso ocurre más tarde, en la década de 1980. En Santiago hay antecedentes desde 1960, como influencia de los lakitas del norte, pero se formaliza a fines de los 1970s y en los 1980s (Suárez 2007: 248; Ibarra 2013; 2014a; 2016; Aguilar 2014: 22, 35). Las Comparsas de Lakitas del norte de Chile sufrieron un proceso de migración, adopción y adaptación fruto de la influencia de las oficinas salitreras, lo que les permitió una inserción urbana en ferias, festivales, tambos, centros comerciales y fiestas urbanas, manteniendo su vínculo con fiestas tradicionales del interior (Lakitas de Tarapacá 2014). En Buenos Aires el traspaso de la sikuriada desde los grupos migrantes aymara y quechua bolivianos y peruanos hacia bonaerenses no-indígenas se produce en forma paulatina en los 1980s y 1990s (Podhajcer 2008; Wayra Marka 2017; Barragán y Mardones 2013; Padín 2017; 2018). En Bogotá las músicas sikuri migraron sin migrantes en los 1980s y 1990s (Bonilla 2013; Calisaya 2014; Castelblanco 2014b; Uribe 2015: 28; Sinti 2017: 83-86). En Europa, la presencia de grupos de Sikuris se inicia con Trencito de los Andes (1974) en Roma, pero recién en los 2000s se reproducen en otros países (Caballero, Balderrabano 2009: 20; Uribe 2015: 29-30; Castelblanco 2016: 153). En EEUU comienzan a aparecer a fines de los 1990s (Calisaya 2014; Castelblanco 2014b: 267, 271; 2016: 23; Uribe 2015: 28; Valverde 2017: 70-73), y probablemente las hay en Asia (Caballero, Balderrabano 2009: 20).

1B) LA AUTOCONCIENCIA

El rasgo más notable que caracteriza estos relatos es la autoconciencia de una generación de sikuris que habitan un mundo castellano, urbano, tecnológico, moderno y cosmopolita ignorante del mundo andino de donde proviene su arte. Esta autoconciencia supone un relato del mestizaje al revés de cómo lo cuenta la historia; no es el 'indio' que adquiere los dones del 'blanco', sino de un 'blanco' que adquiere los dones del 'indio'. El nombrar las dos partes de este mestizaje ofrece dificultades enormes, porque habitualmente se entremezclan y no se diferencian nítidamente, a pesar de lo cual sigue existiendo la necesidad de comprender el proceso que implica la relación entre ambas partes. El proceso reveló diferencias étnicas y de clases sociales que obligó a los nuevos sikuris intentar definirlos para saber cuál era su posición al respecto. En Lima en 1982 se sugirió distinguir entre los "sikuris metropolitanos" (sikuris nacidos en Lima de padres no puneños), los "sikuris regionales" (migrantes puneños residentes en la capital y sus hijos) y "sikuris altiplánicos" (formados por naturales del departamento de Puno que habitan allí mismo) (Acevedo 2003: 28-33, 59, 2007: 18; Sánchez 2013: 151-188, 329-372; Suárez 2007: 249-256; Uribe 2015: 24; Castelblanco 2018: 489). Esta definición no carecía de problemas; algunos "sikuri metropolitanos" eran hijos de aymara o quechua, algunos "sikuri regionales" eran no-migrantes (Falcón 2013), y la diferenciación en Lima va siendo cada vez más difusa con el pasar de los años (Sánchez 2007: 236; 2013: 171; Uribe 2015: 25; Castelblanco 2018: 492). En Bolivia se diferencian las "zampoñadas" (grupos urbanos, de Universidades, de colegios, de proyección folklórica) de los grupos "autóctonos" u "originarios" (Mújica 2016: 18). En Buenos Aires, en el 2005 se reconocieron seis categorías en el encuentro regional de sikuris; "Bandas Autóctonas" (descendientes de pueblos originarios); "Bandas Semi-autóctonas" ("de representación"); "Agrupaciones urbanas" ("representación de géneros andinos"); "Bandas mixturadas" ("de instrumentación urbana"); "Orquestas" ("adopción de instrumentos criollos y/o eléctricos de extracción fusionada") (Barragán 2005: 11-13). Más allá de las definiciones de la etnia o el estilo, lo que me interesa destacar es la diferencia que plantean los nuevos sikuri universitarios, como emblema de una preparación académica y cosmopolita que los hace autoconscientes de su rol de mediadores en el proceso de transferencia que supone la 'sikuriada'. Ante la dificultad de nombrar la diferencia, voy a optar en este escrito por referirme a "aymara" o "quechua" como grupos emblemáticos de la sikuriada perteneciente al mundo indígena, y por referirme a "castellano" como grupo emblemático del mundo que no sabemos bien cómo nombrar, porque sus denominaciones blanco, criollo, mestizo, urbano, occidental, cosmopolita, globalizado, nos parecen insuficientes.

La autoconciencia de este nuevo 'sikuri' respecto a su rol frente al mundo indígena provoca diversas situaciones nuevas en la relación entre ambos mundos, el "castellano" y el "aymara/quechua". Se trata de un universitario que sabe expresarse por escrito en castellano y defender su posición ante la academia, cuyo relato se funde a veces con el relato de los investigadores que veremos en el próximo capítulo, y se funde con relatos provenientes del mundo "aymara/quechua". El Conjunto de Zampoñas de la Asociación Juvenil Puno, conformado por hijos de migrantes en Lima, adopta este carácter autoconciente y

literario, denunciando situaciones sociales y políticas en diversos escenarios limeños (Asociación Juvenil Puno sf.; Acevedo 2003: 30; Aguilar 2013: 4-5; Suaña 2017). Su formación inicial como Sikumoreno, propia de los sikuris de Puno, es cambiada en 1976 a la modalidad de varios bombos, considerada más auténticamente aymara, y así la introducen en Puno (Acevedo 2003: 30-43; Falcón 2007: 109; Ríos 2010: 310; Uribe 2015: 22; Suaña 2016).

El proceso de integración de la 'sikuriada' al medio urbano supone la asimilación de un patrimonio inmaterial indígena por parte de una comunidad urbana. Los jóvenes estudiantes, motivados por el rescate cultural, la investigación y la difusión del arte altiplánico se fueron a pasar temporadas a lugares lejanos, muchas veces considerados inhóspitos, y a traer de vuelta lo aprendido. Lo que se inició como investigación, deviene en establecimiento de amistades y reciprocidad (Acevedo 2003: 55, 105; Sánchez 2007: 203, 236; Ríos 2012: 19; Barragán y Mardones 2013: 25-38; Castelblanco 2014b: 275; 2016: 205, 209). El proceso de investigación era necesario para conocer una música que, hasta entonces, era prácticamente desconocida en la ciudad por parte de grupos castellanos (Barragán 2005: 1; Mardones 2011: 62; Vega 2012: 17; entrevista V. H. Gironda).

Este proceso es paulatino, y se inicia tempranamente en Bolivia, con grupos paceños que viajaban en los 1960s al campo a convivir con los vecinos, a hacer amistades, a tocar juntos, y a mostrar lo aprendido en conciertos a su vuelta en La Paz. Muchos eran hijos de aymara o quechua y se consideraban un puente entre la parte rural y la parte urbana (Ríos 2005: 607-609; Sánchez 2017: 233; entrevista V. H. Gironda). En Lima los grupos comienzan a involucrarse con fiestas y comunidades altiplánicas en los 1980s. Luego este proceso de "contra-migración metropolitana-rural" (Castelblanco 2014b) se intensifica, se expande hacia Chile y Argentina (Acevedo 2003: 44, 56, 105; Sánchez 2007: 229; Barragán y Mardones 2013: 25, 37; Aguilar 2014: 17, 77-78; Castelblanco 2015: 67; 2016: 1, 105, 168; 2018: 547-548).

Los sikuri castellanos se transforman en un poderoso vínculo entre ambos mundos, reconociéndose en su rol de voceros de sus maestros altiplánicos, encontrándose en la denuncia de la colonialidad y del sistema capitalista (Sánchez 2013: 3; Suaña 2016) que transmiten en sus conciertos y en una amplia gama de relatos científicos o de difusión, escritos o audiovisuales, que caracterizan esta generación de sikuris (Podhajcer 2008; Barragán y Mardones 2013: 37-38, 55; Castelblanco 2014b: 276; 2016b: 5-6, 20, 162; Sánchez 2014; Entrevistas D. Manga y J. Guzmán).

Otro efecto que comienza a surgir es el rescate de tradiciones ya olvidadas o deterioradas, tema que salió a luz en diversas entrevistas (E. M. Conde Claro, G. Negrón, P. Huaranca).

Como resultado de todos estos procesos se produce una infinidad de cambios cuya complejidad me obliga a enunciarlos solamente: se va difundiendo una imagen más o menos idealizada de la sociedad indígena y se producen procesos de adaptación folklórica (Sigl 2010: 73-77) y de patrimonialización (que en Bolivia se inicia en los 1940s; Ríos 2012: 17; Castelblanco 2016: 120; Sánchez 2017: 79, 139). Algunas sikuriadas elaboran posturas más bien estéticas, generando presentaciones artísticas, o espirituales, generando nuevos tipos de ritualidad

(Sánchez 2013: 10-12, 20-27). Asimismo las cualidades didácticas de la ‘sikuriada’, basadas en la socialización, la colaboración, la reciprocidad y otros valores básicos de la sociedad andina, generaron una importante corriente pedagógica (López 2000: 62; Avila, Padilla 2002; Sánchez 2007: 235; entrevistas a K. Pinto, L. Copa, M. Clemente, V. H. Girona, E. M. Conde Claro y C. Prudencio).

1C) LAS TRANSFORMACIONES

Las transformaciones que los migrantes puneños en Lima temieron que se producirían en el ‘sistema sikuriada’ tomaron formas que ellos no podían imaginar. La primera es relativa a la creación de los “estilos” de sikuriada. Luego sobrevienen muchas otras, algunas simples modificaciones, como el aumento de integrantes, y otras transformaciones totales en su composición social, como la integración de la mujer.

La primera modificación ocurrió cuando los “sikuri metropolitanos” recurrieron a los migrantes para conocer la forma de ejecución, y transformaron las marcas de identidad en estilos de interpretación. En Lima cada ‘sikuriada’ de migrantes mantenía su identidad de origen respecto a un pueblo o ayllu (Conima, Huancane, Moho, Yungungo, Acora), cada una con estilos musicales diferentes. Ellos no concebían el tocar el estilo de otro grupo, porque era manifestarse como algo ajeno (Turino 1992: 448; Acevedo 2003: 32-33; Sánchez 2007: 224; Castelblanco 2016: 105; Mújica 2016: 18). Algo similar ocurrió en La Paz (Gutiérrez 2008: 254-259). Pero tanto la diáspora migratoria como el traspaso fueron transformando esas diferencias de identidad en estilos musicales que pueden combinarse como parte de un repertorio, generando un panorama musical totalmente diferente que ha sido largamente descrito, discutido, defendido y criticado (Acevedo 2003: 30-35, 55-56; Falcón 2007: 109; Sánchez 2007: 203; Mardones 2011: 41; Castelblanco 2014b: 275; Uribe 2015: 28-29; Ibarra 2016: 144, 155; Pérez Miranda 2016; Alvarado 2017: 12; Padin 2017; Vidal 2017a: 5-6; Mardones, Ibarra 2018: 337).

Con el tiempo la radio, los discos LP, las grabaciones en cassette, los CD, los formatos visuales y las redes de internet han ampliado enormemente los márgenes de conocimiento de “estilos” por parte de los sikuri urbanos (Rios 2005: 370, 515; Lakitas de Tarapacá 2014; Castelblanco 2016: 197; Ibarra 2016: 91, 113-119; Mújica 2016: 18; Sánchez 2017: 71-92, entrevistas C. Arguedas; P. Puga). Actualmente internet permite que algunas comunidades de Puno envíen repertorios a sus filiales en Buenos Aires y revisen si están representándolos con la ropa y la ejecución adecuada (Acevedo 2007: 21; Barragán y Mardones 2013: 9, 10; entrevista M. Ibarra).

Por influencia de la ciudad, de los festivales y concursos, se produjo en el altiplano un aumento en la cantidad de integrantes. Mientras en la ruralidad se tiende a un número de 6 pares, con algunas variaciones, en La Paz se logró una tropa de 500 pares mediante un proyecto (entrevista J. Guzmán), y en Puno lograron un “record guiness mundial” con 1.131 pares en 2012 (Calsín 2018: 477). Pero esto no afectó a la mayoría de las ‘sikuriadas’ urbanas sino a las más expuestas a la exhibición pública.

La incorporación de la mujer sikuri, por el contrario, supone una trasgresión a toda la historia previa del ‘sistema sikuriada’. La tradición aymara/quechua nunca antes contempló a la mujer soplando sikus, y al parecer desde tiempos prehispánicos ocurría lo mismo. La incorporación de la mujer sikuri coincide con la aparición de los sikuri universitarios (ocurre en Lima en 1977) y corresponde a un cambio generacional donde la posición feminista y de género se ha posicionado con fuerza. El rechazo inicial de los migrantes puneños a esta iniciativa y las acaloradas discusiones y análisis que siguieron (Sánchez 2016) denotan la potencia que supone este cambio. Todo el discurso de los sikuris castellano urbanos basado en el respeto a las tradiciones de origen se revierte con esta iniciativa que modifica, no la orquesta, sino los roles sociales asignados a ella por la tradición.

Este cambio no pertenece a la historia de los sikuri, porque la misma trasgresión, en los mismos términos y con similares discusiones, ocurre independientemente en los ‘bailes chinos’ de Chile Central, y probablemente en otros ámbitos de los mundos indígenas. Se trata de un cambio generacional que proviene de la sociedad global, lo que explica su irrupción reciente, que no admite oposición.

1D) LA RESISTENCIA

A pesar de todas las modificaciones que sufrió el ‘sistema sikuriada’ al ser trasladado a la ciudad castellana cosmopolita su estructura básica se mantuvo inalterada. El complejo sistema de ejecuciones dialogadas complementarias en colectivo, que definen el ‘sistema sikuriada’ no sufrió cambios. A diferencia de instrumentos individuales como la quena o el charango, que adapta con facilidad los usos y funciones al sistema castellano urbano, perdiendo sus rasgos indígenas, el ‘sistema sikuriada’ no puede perder sus usos y funciones básicas. La primera excursión del ‘siku’ a la ciudad supuso su transformación en un instrumento individual, tocado por un intérprete que tañe ira y arca juntamente, transformando sus usos y funciones en un instrumento urbano más como parte de un conjunto folklórico. Pero la sikuriada colectiva y su performance participativa con interacción directa entre público y músicos, en movimiento, sin solistas, hace difícil su incorporación al modelo de música presentacional urbano que utiliza la industria cultural. Los escenarios con micrófonos y amplificación no se adaptan a ese modelo (Barragán y Mardones 2013; Ibarra 2013; 2016; Manga 2013: 7).

Una excepción a esto es la creación de un espacio específico, el *tambo* chileno, que permite vincular música, comida y baile participativo (Ibarra 2013: 9), o las “sikuriadas bolicheras” que animan el baile en El Alto de La Paz (entrevistas V. H. Gironda y E. M. Conde Claro).

Otro aspecto que revela la dificultad que presenta el ‘sistema sikuriada’ a integrarse al sistema urbano castellano cosmopolita proviene de su simplicidad tecnológica. Para confeccionar una ‘sikuriada’ completa basta un cuchillo y un conjunto de medidas, y eso contrasta con la compleja tecnología asociada al progreso y “la cultura”. Su escaso valor económico, que la hace un ejemplo de orquesta de bajo costo de producción, contrasta con el valor económico asociado a la calidad cultural. Una sola trompeta de una banda puede valer lo mismo que una tropa completa. Varios sikuris de Lima me comentaron que la ‘sikuriada’ es normalmente el grupo peor pagado y menos considerado entre los grupos con

quienes compite en la ciudad. Esta discriminación indirecta excluye la ‘sikuriada’ de su circuito cultural. En cambio la ‘sikuriada’ se adapta con facilidad a la trama de espacios públicos que caracteriza la ciudad, sus calles y sus plazas, llenando un importante nicho en la ecología de las ciudades, que el circuito cultural domina con dificultad, debido a su carácter público, difícil de acotar para cobrar por su uso.

Otro aspecto que llama la atención en la ‘sikuriada’ es su dificultad para formar parte de organizaciones mayores. Si bien existe un Movimiento Sikuriano, que se extiende por el continente sudamericano de manera discontinua formando el “archipiélago cultural transandino” en base a viajes para dar conciertos y congresos internacionales (Podhajcer 2011: 270; Uribe 2015: 27; Castelblanco 2016: 271; Wayra Marka 2017), ese Movimiento es reciente y no está regulado por normas ni jefaturas, sino solo por compartir el ‘siku’ entre urbanos castellanos cosmopolitas. En Santiago, Buenos Aires y Bogotá es habitual integrar distintas ‘sikuriadas’ en una mayor, pero eso obedece a circunstancias particulares, y al hecho de que sus instrumentos estén afinados a la norma europea (Ibarra 2014a: 11; Castelblanco 2016: 39). En cambio, en Bolivia lo normal es la diferencia de escalas y de temperamentos, lo que impide su fusión musical (Podhajcer 2008: 16; Barragán y Mardones 2013: 45-46; Castelblanco 2016: 13; entrevista a J. Guzmán). La adscripción de ‘sikuriadas’ a partidos políticos u otros organismos públicos es escasa, a pesar de coincidir en el apoyo a las causas indígenas y sociales. La única excepción fue el violento proceso de izquierdización de sikuriadas en Lima en los 1980s, de amplia discusión (ver Acevedo 2003: 65-66; Falcón 2007: 111-115; Sánchez 2007: 210, 233; 2016; Suárez 2007: 258; Aguilar 2013: 6; Falcón 2013; Uribe 2015: 25).

2 EL RELATO ACADEMICO

El relato de ‘sikuriadas’ por parte de académicos, entendiendo por tal el relato que pretende ser científico y riguroso, no necesariamente producido por un académico acreditado, comienzan a circular a principios del siglo XX y se intensifican, confundándose luego con los relatos producidos por los sikuris. La diferencia que me interesa destacar es entre académicos que no practican el ‘siku’, a diferencia del sikuri. Una misma persona puede transitar entre ambos casos, como me ocurre a mí, que vengo describiendo académicamente hace décadas el ‘siku’ pero recién en los últimos tres años estoy aprendiendo a ejecutarlo. Por lo tanto, al referirme a un relato ‘académico’ apunto a esa actitud de describir lo que se observa como un objeto de estudio, en forma más o menos externa, y por lo tanto desconociendo, en mayor o menor grado, los aspectos interpretativos. Se trata más bien de una tendencia que una definición cerrada.

Esta tendencia es muy clara en el tiempo, con relatos etnográficos que describe al “otro” y sus costumbres extrañas, lo que supone con frecuencia relatos imprecisos, parciales, subjetivos. Los relatos anteriores a 1980 son muy escasos y fragmentarios. Las primeras descripciones del ‘sistema sikuriada’ parecen ser las de Rigoberto Paredes, quien en 1913 describe las de Charazani (Ríos 2005: 85). En 1925 Antonio González Bravo describe las de Italaque (Ríos 2010: 310; Castelblanco 2016: 119) y el mismo año los esposos Raoul y Marguerite d’Harcourt publican un panorama de los Andes centrales, el que sería completado

por la monumental recopilación etnográfica y arqueológica de Karl Gustav Izikowitz en 1935. En 1940 Curt Sachs plantea que la flauta de pan americana se originó en China, y Eric von Hornbostel propuso su origen en Melanesia, generando una discusión que se mantiene abierta. En las décadas siguientes se producen numerosos aportes entre los cuales destacan los de Manuel Rigoberto Paredes en 1949, de Julia Elena Fortún entre 1956 y 1975, de José Díaz Gainza en 1977, y las ediciones discográficas de músicas de Bolivia (Keiler 1962) y de Perú (Tschopik 1961; Cohen 1966, ver Arguedas, Guerrero 1967). Las descripciones hechas en 1956 por Bedregal de Conitzer y González Bravo de las de tropas y danzas del departamento de La Paz no distinguen su carácter dual o unitario, y muchas descripciones generales de “Italaque” pueden referirse a cualquiera de sus comunidades (Castelblanco 2016: 119). Hacia los 1980s se incrementa el número de trabajos, con los aportes de Max Peter Baumann (1980, 1981, 1982, 1984), Henry Stobart (1987) y muchos otros autores, proceso que irá en aumento hasta hoy, el cual va dibujando cada vez con mayor precisión los rasgos que constituyen el ‘sistema sikuriada’.

2A) EXTENSION GEOGRÁFICA

Tomando como referencia el corpus de relatos académicos podemos fijar la ubicación espacial de las ‘sikuriadas’ antes de su dispersión hacia las ciudades y hacia el sector no-indígena de la población, es decir, a inicios del siglo XX. El epicentro de estas manifestaciones estaba ubicado en el altiplano de Perú y Bolivia, en la región del lago Titicaca y el territorio hacia el sur (Oruro-Potosí), y se extendía más débilmente hacia el norte de Chile y el Noroeste argentino, con algunos ejemplos más o menos aislados en otras partes del continente. El epicentro en la región altiplánica del lago Titicaca es el que se extenderá hacia Lima, dando origen a las “sikuriadas metropolitanas” a partir de 1977, y luego al resto del continente y del mundo. Ese epicentro circumtiticaca es el que reconocerán como su origen los relatos hechos por los sikuri posteriormente, y al cual me refiero constantemente en este artículo. Se trata de una población mayoritariamente de habla aymara y quechua, si bien incluye poblaciones de habla chipaya en Oruro (Baumann 1981:171, 190) y de habla compi en el Titicaca (Witney 1985: 41). En Puno estos grupos son denominados Sikuris Autóctonos u Originarios o Altiplánicos (Sánchez 2013: 1) y en Bolivia son conocidos como Originarios. Yo lo denominaré “siku indígena” para diferenciarlo del “siku urbano” que describen los sikuris castellano cosmopolitas. Hacia el sur se extienden las ‘sikuriadas’ hasta la región de Arica, donde se conocieron como lakita en diferentes pueblos del valle de Lluta, las quebradas tarapaqueñas (Socoroma, Putre y Caquena), del altiplano y quebradas iquiqueños (Cariquima, Cultane, Enquelga, Mocha, Jaiña, Sipiza) y de la cuenca del Loa (Conchi Viejo, San Pedro y Rio Grande) (Castro et al 1994b; Ibarra 2011; 2014a: 4; Lakitas de Tarapacá 2014; entrevista J. A. Cortés). La presencia de ‘sikuriadas’ creció con la “fiebre del salitre” que atrajo a miles de migrantes a los territorios peruanos y bolivianos que Chile arrebató gracias a la “Guerra del Salitre” o “Guerra del Pacífico” (Van Kessel 1992; Mora 2010: 16; Ibarra 2011; 2016: 78; Uribe 2015: 13-14). Por el lado argentino de Jujuy, Salta, Tucumán y Chaco la introducción de la ‘sikuriada’ se produce probablemente entre 1920 y

1940, como parte de las migraciones de trabajadores bolivianos (Vega 2012: 5; Gordillo 2013; Barragán y Mardones 2013; Calisaya 2014).

Hacia el norte el panorama es más incierto: tenemos evidencias de algunas 'sikuriadas' aisladas en Amazonía, Venezuela, en Colombia y Panamá, pero en base a descripciones bastante básicas, y en muchos casos poco claras (Castelblanco 2016b; Schechter 2016; Sinti 2017: 83; Bonilla 2018).

2B) RASGOS GENERALES

A grandes rasgos, las descripciones académicas nos permiten reconocer las particularidades del 'sistema sikuriada' dentro de la extensión geográfica señalada. Sus características sistémicas son el uso de flautas duales complementarias tocadas con la técnica de alternancia entre ira y arca, ejecutadas colectivamente, normalmente en diferentes tamaños. En el epicentro circuntitica se comparte una tendencia al desarrollo de conceptos matemáticos y geométricos, resultado de combinar diferentes cantidades y tamaños de tubos en diferentes proporciones y relaciones (Gérard 1999: 260-299). También hay una tendencia a buscar sonidos complejos, a lograr una riqueza tímbrica por medio de diversos métodos, ya sea mediante el diseño de modificadores de timbre (tubos "falsos" o *palq'a*), por medio de relaciones interválicas complejas (disonancias, acordes desigualados), o mediante técnicas interpretativas. Las orquestas son por lo general pequeñas; seis pares de 'sikus' es el tamaño considerado "una tropa" en muchos lugares. Los sikuris son por lo general familiares (hermanos, padres, primos, tíos) pertenecientes a una unidad de tipo "ayllu", a la que representan en la fiesta del pueblo (del santo patrono, por lo general) y cuando asisten a las fiestas de pueblos vecinos (Uribe 2015: 17), en un circuito que Castelblanco (2014b) denomina "rural-rural".

La 'sikuriada' comparte con otras Flautas Colectivas una serie de características. La 'sikuriada' se toca sólo durante la época seca, que va de abril a septiembre u octubre, compartiendo con otros tipos de Flautas Colectivas que se tocan en la época de lluvias (Castelblanco 2016: 224; Mújica 2016: 9). Dentro de todas las Flautas Colectivas, la sikuriada representa un canon, en que su estilo de ejecución dual y colectivo es copiado por Flautas Colectivas que no lo necesitan, incluso que presentan dificultades para ese estilo interpretativo (ver Uribe 1963; Van Kessel 1981; Martínez 1988; Laan 1993; Romero 1993; Baumann 1996; Stobart 1996; Díaz y Mondaca 2000; Mercado 2006; Quispe 2008; Rodríguez 2008; Gérard 2010).

Todas estas Flautas Colectivas poseen una estructura social integrada a la compleja trama de cargos políticos y administrativos andinos, como la obligación del "pasante" encargado de la producción de la fiesta de ese año (Witney 1985: 90). Una característica común es la ausencia de mujeres flautistas. No conozco ninguna descripción de una mujer soplando siku o tañendo tambor en una sikuriada indígena altiplánica. El rol de la mujer está asociada a la danza en Bolivia desde antiguo (Baumann 1985; 2004; Sigl y Mendoza 2012a: 226), en Perú esta asociación parece ser más reciente (Sánchez 2016). Además, hay una serie de roles femeninos relacionados con la preparación de la fiesta, algo similar a lo que observamos en contextos tan distintos como las fiestas de 'bailes chinos' de Chile, (Pérez de Arce 1998; Mercado, Rondon, Piwonka 2003; Contreras,

González 2014), que permiten pensar que pertenece a un sistema muy antiguo. El tema de la mujer que no toca aerófonos es un tema recurrente en todo el continente, desde los mapuche a los salish de Colombia Británica y a los Wayapi de Guyana y cubre todas las variedades de aerófonos, de todas las formas y categorías, con escasas excepciones, y algo parecido ocurre en Africa y Oceanía (Beaudet 1997: 148, 153; Hill y Castrillon 2017: 10-14). Existen algunas excepciones a esta norma descritas para flautas específicas tocadas por mujeres entre los botocudo, los shipaya del Xingu medio, los rigpaksa del alto Juruena, los arara, los ache de paraguay, los jalq'a de Tarabuco (Beaudet 1997: 148, 153), los Cañaris de sierra de Lambayeque (Rivera 2015: 256), y los atacameños (Mercado 2012). Estas excepciones son muy puntuales, para casos restringidos y no responden a un sistema, debido a lo cual su excepcionalidad confirma la norma. En resumen, el 'sistema sikuriada' posee un lugar importante dentro de las sociedades centro y surandinas actuales. El sistema de ejecuciones duales y complementarias en colectivo logra sintetizar un sistema de relaciones humanas altamente valoradas por diversas sociedades andinas a través de los siglos, lo que ha sido muchas veces destacado (cf. Platt 1976; Baumann 1996; 2004; Sánchez 1996; Hujmaya 2009; Avila 2012; Villasante 2013; Vega 2014; Valencia 2016).

2C) VARIABILIDAD

Dentro de la unidad definida por el 'sistema sikuriada' existe una gran variedad de rasgos en los instrumentos (cantidades de tubos, escalas, tesituras, diapason, timbre), en las relaciones entre instrumentos (cantidad, tamaños, relaciones interválicas, cantidades relativas). Esto permite combinaciones prácticamente infinitas, y ha servido para que cada ayllu o comunidad utilice una combinación que responda como su marca identitaria.

Este "siku indígena" se percibe como el originario, anterior a la influencia urbana o del sistema musical y orquestal castellano. Mas que defender la ausencia de influencias (a lo que volveré luego) me interesa recalcar el carácter continuista que es percibido por los sikuris como su característica central, tal como lo expresa Alfredo Curazzi: "asumimos el reto de la imaginación, la ilusión, el sueño, la quimera, la utopía de que el mundo se regenere, se rehabilite, se renueve en definitiva; que se transforme para que el hombre, entre otras cosas, se nutra, asimile completa, íntegra y cabalmente el gran aporte del pensamiento de los sikuri primarios, mayores que murieron con la seguridad, con la confianza y la garantía de que los continuadores, los nuevos elementos creadores, pudieran seguir manteniendo vigente las melodías sagradas y las ceremonias-fiesta sikuri" (Curazzi 2007: 72).

Sin embargo, sin perjuicio de esa continuidad percibida como la principal cualidad de la "sikuriada indígena", el tema del mestizaje es uno de los que nos permite observar cambios en el tiempo. En realidad, la influencia urbana o del sistema musical y orquestal castellano ha existido desde hace 500 años en diferentes formas, y por otra parte aún sin tomar en cuenta esas influencias las 'sikuriadas indígenas' están en permanente cambio. Algunos procesos de cambio se conocen mejor, como el relativo a los Kantu de Quiabaya (Witney 1985: 64-68; Uribe 2007: 289) y otras orquestas de flautas altioplánicas (Borrás 1985: 138, 141; Bellenger 2007). El proceso de cambio que conocemos mejor es el del grupo

Qhantati Ururi de Conima, formado en 1928 por don Natalio Calderón en base a tocadores de distintos ayllus vecinos. En 1965, con motivo de una presentación ante el Presidente en Lima, don Natalio le introdujo diversos tamaños (octavas y contras a la 5ª), generando el “estilo Conima” vigente hasta hoy como un referente de ‘estilo indígena’ (Turino, 1993; Uribe 2007: 290; 2015: 16;). En Bolivia estos procesos de cambio son paulatinos, porque “una misma sikuriada contiene campo y ciudad” (entrevista A. Gérard). Esto se refiere, en Potosí, a que por ejemplo, la Comunidad Muyuj Wayra es liderada por Augusto Condori, quien tiene estudios de música occidental, pero está integrada por algunos sikuri quechuas que viven en comunidades cercanas donde apenas se habla castellano. Algo similar ocurre en La Paz, donde se calcula que hay unos 300 grupos de sikuri en la periferia en El Alto, siendo la mayor concentración de ‘sikuriadas’ conocida, pero de la cual se sabe poco (entrevista J. Guzmán). A pesar de su variabilidad y su grado de mestizaje, todas ellas comparten una percepción de ser la continuidad de una tradición vernácula, herederas de una ancestral tradición indígena.

2C) URBANIZACIÓN

El proceso de urbanización es el más relevante respecto a los cambios que observamos entre diversas ‘sikuriadas indígenas’. El contacto entre las sikuriadas y la ciudad probablemente ha existido por siglos en muchas ciudades de Bolivia. Por ejemplo, en los mercados de Potosí se escuchan músicas rurales como parte del nexo que se establece allí con las comunidades (entrevista M. Clemente). La Paz se fundó sobre un asentamiento indígena y nunca perdió ese nexo (entrevista J. Mardones). Siempre existieron “barrios de indios” donde se seguía un estilo de vida diferente, y desconocido para la elite mestiza y blanca de los barrios centrales. En los 1960s se escuchaban tropas de tarqueada y sikuriada en esos barrios (entrevista V. H. Girona).

Pero La Paz es un caso único, diferente al de las otras capitales latinoamericanas, que perdieron todo nexo con el estilo de vida indígena. En estos casos ese nexo se produce mediante un proceso de migraciones, donde los migrantes intentaron replicar sus tradiciones y algo de su estilo de vida en los “barrios de indios”, creando ‘sikuriadas’ para celebrar sus fiestas religiosas. Este proceso de migración campo-ciudad fue un fenómeno de magnitudes gigantescas que circulaba entre Perú, Bolivia, Argentina, Chile, y viajaban hacia EEUU y España (Albó 2002: 218, 219; Ossandón, Santa Cruz 2005: 21; Santa Cruz 2005: 37-39; Mardones 2011: 21-22; Ramos 2012: 30). El racismo imperante en las grandes ciudades produjo su exclusión en barrios segregados (Soux 1997, 2002, cit. Rios 2005: 16, 17, 35). En Lima el racismo mantuvo las ‘sikuriadas’ ocultas entre los 1940s y 1950s, circulando en fiestas familiares (Acevedo 2003: 29-30; Sánchez 2007: 203, 207; 2013: 2; Valverde 2007: 318-319; Uribe 2015: 19).

Inevitablemente, estas ‘sikuriadas’ formadas por migrantes fueron distanciándose de sus antecesores, adquiriendo hábitos urbanos y olvidando sus tradiciones locales. Las ‘sikuriadas’ de migrantes limeños deben viajar a Puno a recopilar su repertorio (Acevedo 2003: 30), y hacia 1990 han perdido su lengua, ya no usan la coca, pero aún sienten que mantienen su identidad conimeña (Turino 1992: 452). Los Coliseos, las radios y los discos van transformando su performance (Romero

2012: 316-317). Se van fusionando estilos de diferentes ayllus y pueblos, las fiestas van integrando nuevos estilos y las 'sikuriadas' van incursionando en nuevas fórmulas (Acevedo 2003: 134-135; Sánchez 2013: 2; Uribe 2015: 17). Este proceso, mejor conocido en Lima, ocurre también en La Paz (Mújica 2016: 2) y en Buenos Aires (Podhajcer 2008b; Mardones 2011: 16, 30; Barragán y Mardones 2013: 7-8, 17; Wayra Marka 2017).

Todos estos cambios repercuten a su vez en sus comunidades de origen, generando un complejo proceso de ida y vuelta entre el altiplano y Lima (Acevedo 2003: 28; Mújica 2016: 5-19; Vidal 2017a: 5; entrevista S. Acevedo). Los migrantes que viven en Estados Unidos amplían esta influencia y su poder de convocatoria para atraer a jóvenes futuros migrantes (Paerregaard 2010: 50-53). La radio y luego los sistemas de reproducción dieron a conocer músicas cosmopolitas en localidades alejadas, junto con músicos folkloristas, etnomusicólogos y promotores culturales (Castelblanco 2016: 123).

2E) LOS CONCURSOS

Un proceso distinto es el que se produce cuando las elites intelectuales y políticas de la sociedad se interesa por la 'sikuriada' como expresión "folclórica". En La Paz se inició este proceso cuando Antonio González Bravo trajo los conjuntos de músicas "autéctonas" ante la alta sociedad paceña. No se trata de 'sikuriadas' actuando en "barrios de indios" ocultos a esa elite, sino de su exhibición como "folklore nacional" promovido por el gobierno, y que los sucesivos gobiernos del Movimiento Nacionalista Revolucionario y los gobiernos militares continuarán hasta los 1970s (Ríos 2005; 2010: 284-286, 292; 2012: 17; Rivera 2010b: 144; Ferreyra y Ferreyra 2008: 701; Castelblanco 2016: 125; Sánchez 2017: 79, 139), y que continúa hasta hoy con el gobierno de Evo Morales, quien usa grupos locales de música autóctona al inaugurar obras (entrevista V. H. Gironda).

Este proceso se basa en la lógica de los concursos, que en Lima se inician en los 1920s (Turino 2003: 184-185) y en La Paz en los 1950s. Esta lógica corresponde a la música presentacional, con performances de pocos minutos en un escenario frente al público, con jurado que premia el espectáculo con dinero. Esta lógica altera totalmente los usos y funciones rituales y sociales de la 'sikuriada indígena', cambiándolos por usos en función del prestigio y dinero (Ríos 2005: 224-225, 469-481; Castelblanco 2016: 126-129). La transformación en un espectáculo descontextualizado obligó a los campesinos a tocar flautas fuera de su temporada y de su contexto, algo que les producía el mayor rechazo (Layme 1996: 112; Castelblanco 2016: 132-134). Las marcas identitarias se transforman en estilos estéticos, cuya competitividad residía en las coreografías y las indumentarias (Valverde 2007: 342), lo cual privilegió a los sikuri de Italaque y los K'antus de Charazani, los cuales se constituyeron en modelo para el resto de las 'sikuriadas' a partir de 1948 (Ríos 2005: 86, 179, 227-230; Castelblanco 2016: 135-140; Baumann 1985: 146-149; Los Sikuris de Italaque s.f.).

El éxito de los concursos va produciendo su reproducción en los pueblos, reproduciendo los mismos efectos (Turino 1992: 449; Ríos 2005: 484, 485). Hoy en día en Bolivia cada municipio organiza festivales o concursos de música y danza autóctona, enfocados en la promoción turística y el mercado (Mújica 2016: 18). Se buscan grupos "autéctamente nativos" de Bolivia (Ríos 2005: 493), con

integrantes indígenas, no profesionales en Chile (Concurso comparsa de lakitas 2009), lo cual acelera el proceso de cambio. Los concursos también produjeron una movilidad de sikuriadas rurales hacia ciudades lejanas, dentro de Latinoamérica, hacia Europa, Asia y Norteamérica, generando un nuevo modelo de éxito que promueve ese proceso de cambio (Turino 1992; Ríos 2005; 2010; 2012; Uribe 2015; Castelblanco 2016; Mújica 2016; Sánchez 2017).

2F) MISTISIKU

Mucho antes de los concursos y de los procesos derivados de los migrantes a las ciudades se había estado gestando un nuevo tipo de 'sikuriada', llamada originalmente 'misti siku' por su carácter mestizo. Su carácter mestizo se revela principalmente en la percusión militar europea (caja, bombo, platillos) y en el uso de trajes ornamentados y vistosos.

El acompañamiento rítmico tradicional de las 'sikuriadas' era un wankara (bombo) tocado simultáneamente por el mismo sikuri, si bien hay tropas en que sólo algunos sikuri tocan bombo, y hay estilos en que no se utilizan tambores. En el "mistisiku" no sólo se reemplaza la wankara por un bombo militar de tipo industrial, con anillos metálicos y apretadores de tornillo, sino que es ejecutado no por un sikuri sino por un percusionista que acompaña a los sikuri, el cual es acompañado por otros dos percusionistas con caja (tarola o redoblante) y platillos (o triángulo) (Uribe 2015: 11). Esta percusión proviene de las bandas usadas por el ejército, una influencia probablemente del servicio militar obligatorio, y del prestigio asociado a los instrumentos industriales en la sociedad urbana castellana. En 1928 los regimientos de Puno poseían tropas de 'siku' (Sánchez 2017: 130), y se usan hasta hoy en Bolivia para el recibimiento de conscriptos (Vega 2002: 319). En la Quebrada de Humahuaca las bandas antiguas de siku conservan roles de capitán, subcapitán, artillero y otros rasgos militares (nombres, escarapelas, repertorios) (Vega 2012: 12-13, 17).

Otro cambio drástico es el de la indumentaria, basado en el lujo de las chaquetas bordadas de los toreros y los trajes de fantasía de las "entradas" (Paredes 1913; González Bravo 1948). Estos trajes reemplazan el uso de traje indígena, vetados por la fuerte discriminación étnica (Valverde 2014: 17-18). Cambian también los estilos musicales, y aparecen danzas acompañantes (Acevedo 2003: 133- 135; Ríos 2010: 286, 287; Sánchez 2007: 200; Sigl y Mendoza 2012b: 201).

El origen del Mistisiku es poco conocido. Probablemente se fueron generando durante el contacto entre indígenas y mestizos tocando sikuriadas en las fiestas de los "barrios de indios" (Gérard 1999, TOMO II: 287). Este proceso es muy mal conocido, porque ocurre en poblaciones económica y políticamente marginales, que no dejaron casi rastro en la historia. Es posible que la diferencia se marcara más durante el siglo XIX, cuando la población blanca o mestiza de localidades rurales del departamento de La Paz comenzó a formar danzas para las fiestas religiosas, a imitación de los indios, pero diferenciándose de ellos por la vestimenta y la coreografía (Valencia 1983, cit. Acevedo 2003: 133; Paredes 1913: 33; Ríos 2010: 286). Este proceso también puede haber sucedido en los barrios periféricos de La Paz, donde la prensa menciona sikuris con bailes "de fantasía" en 1859 y 1875 (Vega 2002: 322; Ichuta 2003, cit Uribe 2015: 8; Sigl y Mendoza 2012b: 197). Mucho más tarde, en los 1940s Antonio González Bravo

describe los Mistisiku como una ocurrencia de los mestizos y de los blancos que imitaban los bailes indígenas (González Bravo 1948: 411).

Estilísticamente ellas representaban un movimiento desde lo indígena hacia lo mestizo, dentro de estratos sociales rurales o urbanos marginales. Esto se revela en varios escenarios; los sikuri del Barrio Mañazo de Puno, no permitían entrar a los indios (entrevista D. Manga). Los jóvenes mestizos puneños que participaban en ‘sikuriadas’ en las fiestas iban cubiertos de chalinas para no ser reconocidos (Oscar Bueno, cit. Hijar 2012: 2), del mismo modo que la burguesía paceña acudía disfrazada de indios y cholas para participar en las fiestas de los barrios de indios de La Paz (Soux 1997:220, 233, cit. Vega 2002: 322). En La Paz de los 1960s, algunos Mistisiku se vestían con chaqueta y corbata, se bañaban y perfumaban para no confundirse con las ‘sikuriadas’ de lustrabotas, (Castelblanco 2016: 142).

Con el tiempo este nuevo estilo fue siendo adoptado por el estrato indígena (Sigl y Mendoza 2012b: 201), y en 1948 se han extendido hasta tal grado en el área rural de La Paz que van “borrando las huellas de las verdaderas danzas indígenas” (González Bravo 1948: 411). Los nuevos trajes de luces encarnan el anhelo de ascenso social de la población indígena, manteniendo la conexión con las raíces (Uribe 2015: 31), y pueden exhibirse sin ser objeto de discriminación, como lo eran las danzas indígenas (Ichuta Ichuta 2003: 88).

El complejo cuadro de mestizaje se refleja en los nombres que va adoptando este nuevo estilo de ‘sikuriada’: los mestizos y blancos la llamaron mozo sikuris o mozo sicuris (joven blanco), mientras que los aymaras la llaman misti sikuri (sikuri mestizo), o zampoñari (tocador de zampoña) (Ichuta Ichuta 2003: 88).

En la ciudad el Mistisiku permanece asociado a sectores marginales, como los primeros misti sikuri de La Paz caracterizados por oficios callejeros como lustrabotas (Los Choclos), canillitas, vendedores de periódicos (Los Cebollitas), vendedores de flores (Los Clavelitos), de pasteles (Los Pastelitos), de cigarrillos (Los Cigarritos) (Rios 2005: 295; 2010: 287; Valverde 2014: 17). Lo mismo ocurrió en Oruro con lustrabotas y canillitas (Hijos del Pagador) (Ichuta Ichuta 2003: 91), en Puno con carniceros (Sikuris del Barrio Mañazo), con albañiles, artesanos, canillitas y ferroviarios (Juventud Obrera) (Sánchez 2014, cit. Castelblanco 2016: 120), trabajadores portuarios (Pusamorenos de Huaraya), panaderos (Panificadores) (Bueno 2010; Valverde 2014: 19), operarios de una fábrica de ventanas (Rios 2010: 290) y trabajadores del Mercado (Rios 2005: 310, 610-611).

Esta vinculación social alejó a gente de clase media y alta en La Paz (Rios 2010: 297), donde el aspecto económico marcaba diferencia con las bandas de bronce y estudiantinas preferidos por la sociedad más acomodada (Rios 2010: 288). A pesar que los Choclos y Los Cebollitas en los 1960s salían en tour internacional y tenían empleo estable en el Teatro Municipal, hasta los 1960s se consideraba que la danza era “cosa de indios” y se practicaba clandestinamente en los suburbios (Rios 2010: 289; Rivero 2018: 12). Esta situación se perpetúa hasta hoy en Lima, donde muchos sikuri coinciden en que son considerados menos favorecidos frente a otros grupos de folklore, siendo relegados a espacios populares y marginales de “no mistis” (Sánchez 2016).

2G) DISPERSION

El nuevo formato de 'sikuriada' se expande durante la primera mitad del siglo XX hacia el norte de Potosí, Cochabamba, Ayopaya y Yamparaez, llegando a ser la más difundida orquesta de flautas de pan en Bolivia (Ríos 2010: 294-295; 2012: 17-18). En Perú se expande en el cinturón urbano comercial Juliaca-Puno-Desaguadero, mientras las sikuriadas tradicionales con varios bombos permanecen en zonas rurales al norte del lago (Putina, Huancané y Moho), así como en provincias al sur del lago, y provincias quechuas (Lampa, Azángaro y Melgar) (Sánchez 2007: 201). En los 1920s los Mistisiku aparecen en el noroeste argentino (Jujuy, Salta, Tucumán y Chaco) (Barragán y Mardones 2013: 15) y luego continuará extendiéndose hacia el sur, hasta Buenos Aires y Santiago. Por la costa se expanden hacia el sur alcanzando Iquique en 1870 (Ichuta Ichuta 2003: 87, 91). Luego, con el auge del salitre, cobran auge sikuriadas formadas por gente de diferentes orígenes y tradiciones (Borié y Mora 2010, cit. Sánchez 2018: 30; Ibarra 2014a: 4; Mardones, Ibarra 2018: 334). A fines de los 1950s, cuando las oficinas salitreras cierran, estos Mistisiku, llamados Lakita, se recomponen en Arica, Iquique, Alto Hospicio y Antofagasta (Mardones, Ibarra 2018: 327, 334) con una función que oscila entre las fiestas tradicionales rurales, a través de contratos y padrinzgos, a las presentaciones artísticas en locales de la ciudad (Mardones, Ibarra 2018: 327).

2H) ESTILO

El Mistisiku es una transformación estilística de la 'sikuriada indígena' para adaptarse al medio urbano castellano. El cambio brutal, desde una tranquila aldea ribereña del Titicaca a una capital moderna y cosmopolita implicó varias cosas. En primer lugar, debía, necesariamente, cambiar su traje de "indio" no aceptado en la ciudad, por un 'traje de luces' que causara admiración. En segundo lugar, debía adaptarse al intenso ruido urbano utilizando los instrumentos de percusión de una banda militar. En tercer lugar, debía adaptarse a las ocasiones que ofrecía la ciudad para su participación, como eran los concursos o las fastuosas "entradas" de La Paz, con enormes y vistosos grupos de danza. A juzgar por lo que dicen Sigl y Mendoza, habría en 1929 en La Paz bailes Misti Sikuri junto a bailes Morenos, como danzas separadas, pero tan parecidos que se confundían (Sigl y Mendoza 2012b: 198). Sin embargo antes, en 1890 se ha producido la fusión entre ambos en en La Paz (Sigl et al., 2012, cit. Uribe 2015: 10), expandiéndose hacia Puno en 1892, con los Sicuris del Barrio Mañazo (Acevedo 2003: 137-138; Sánchez 2007: 199; Ríos 2010: 286; Aguilar 2014: 69; Valverde 2014: 18; Uribe 2015: 10, 19). Desde entonces se les conoce en Perú como Sicomoreno o Sikumoreno, o también Phusamoreno o Pusamoreno (Ichuta Ichuta 2003: 88; Sigl y Mendoza 2012b: 201), así también como Zampoñada o Sikuriada o Sicureada, Choclo, o Toreros (cuando llevaban ese traje) (Ríos 2010: 295), Sikuris, Zampoñaris, o Zampoñeros (Uribe 2007: 295; Ríos 2010: 295; Valverde 2014: 16-17; Castelblanco 2016: 135). El repertorio musical también cambió, desde los huaynos andinos que tocaban Los Choclos y Los Cebollitas de La Paz (Ríos 2005: 237) a estilos mestizos e internacionales en los 1950s, como parte de su adaptación al carnaval de Oruro, a

la grabación de discos, y a las giras internacionales (Ríos 2005: 244, 245; 2010: 238-239, 289-293).

Posteriormente en La Paz, a partir de la Revolución de 1952, los Mistisikuri disminuyeron, siendo reemplazados por ‘bandas’ de bronce, o bien cambiando sus ‘trajes de luces’ por indumentaria indígena, que se han vuelto más prestigiosas durante los procesos de reetnización, y reducen la danza a parejas de jóvenes bailando y ondeando wiphalas, (Ichuta Ichuta 2003: 91; Sigl y Mendoza 2012b: 201; Valverde 2014: 18; Uribe 2015: 11). Actualmente se las conocen como sikuriada, zampoñada o zampoñarís en Bolivia, y en Perú como “grupos de un sólo bombo” frente a los “sikuris” o “grupos de varios bombos” (Sánchez 2007: 201).

Por mientras en Chile los lakita irán adquiriendo características propias, introduciendo nuevas percusiones ocasionales, nuevos ritmos y técnicas, y usando plástico para sus instrumentos (Castelblanco 2016: 39). La gran adaptabilidad de repertorio que los caracteriza, el estilo rápido y enérgico les permite funcionar en muchos ambientes diversos, incluso en las marchas ciudadanas.

3 EL RELATO DE LOS CRONISTAS

La historia de la ‘sikuriada’ anterior al siglo XX es bastante oscura.

Los primeros cronistas, entre los siglos XVI y XVII, alcanzaron a describir la flauta de pan que se usaba antes de la invasión española. Pero, salvo la descripción de Garcilaso, que analizo aparte, los relatos son demasiado básicos y no permiten distinguir si se trata de ‘siku’ o de otra tipología de flautas de pan no pareadas y colectivas. En otro artículo (2018) reviso esta evidencia en detalle; en lo esencial, los autores que mencionan algún dato de interés respecto a flautas de pan en los siglos XVI y XVII son Pedro Cieza de León (1553), Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (1555), Bartolomé Álvarez (1588), Juan de Castellanos (1589), Francisco de Ávila (1598), Diego González Holguín (1608), Felipe Guaman Poma de Ayala (1613), Fernando Montecinos (1628), Bernabé Cobo (1653) y Ludovico Bertonio (1612). Algunos permiten deducir que describen flautas de pan, muchos dan sólo nombres que pueden corresponder a flautas de pan, como “caramillos”, “cicutas” y “zampoñas”, “pipo”, “antara”, “sico”, “ayarichic”.

Antara y ayarachis suelen corresponder hoy a flautas que no se tocan pareadas (Sánchez 2013: 87, Palmiero 2014: 300).

Muchos de estos autores describen situaciones comunes a las Flautas Colectivas surandinas, como el hecho de tocar bailando, su participación en fiestas y rituales, su relación con la nobleza incaica, pero ninguno de los relatos permite asegurar que se refieren a una ‘sikuriada’ (Ver Stevenson 1960; Vega 1978; Gruszczynska, 1995; Rivera 2010b; Chacama, Diaz 2011; Romero 2012). Esto se debe a dos factores; en general los cronistas de los siglos XVI-XVII están interesados en describir el imperio incaico previo desde la perspectiva política o económica, donde la música no cumple ningún rol importante, según su criterio, porque la consideraban algo superfluo y ornamental. Por otro lado, ningún cronista (salvo Garcilaso, que veremos luego) se considera “músico”, un rol especializado y menor, según su criterio, y por lo tanto no conoce del tema musical más allá de lo básico para un español de la época. Eso implica un desconocimiento total de la técnica de ejecución pareada de un par complementario, la cual no es fácil de

observar, incluso para un indígena, como se comprueba al analizar el texto de Guamán Poma de Ayala (6013), que en su voluminosa obra apenas menciona o dibuja algunos instrumentos (ver Bellenger 2007: 50-52, Mújica 2014: 172). En el siglo XVIII los autores son menos; el recuerdo del imperio inca ya estaba desvaneciéndose y los “indios” no merecían mayores descripciones, menos aún su “música”. Martínez Compañón (1788) se refiere a un “Juego de flautas” (no sabemos de que tipo) y Juan de Velasco (1789) menciona tres tipos de flautas incaicas que eran “ya mayores, ya menores”. El siglo XIX es también carente de noticias, salvo las que permiten preformar la idea de Misti Siku que revisamos en el capítulo anterior. Probablemente las tradiciones han desaparecido de los centros urbanos, y se dan por extinguidas junto con las culturas “atrasadas” que representan. El desprecio basado en el racismo, común a los cronistas europeos y a sus descendientes criollos, se encargó de ir eliminando todo vestigio de cultura atribuible al indígena, invisibilizando sus valores, salvo aquellos que servían para mostrar la “barbarie” y la “incultura”, conformando el paradigma del ‘indio invisible’ (o el ‘indio inaudible’, en nuestro caso) que persiste hasta hoy negando validez, valores e incluso existencia a un sector de nuestra sociedad, como ocurre con un sector de la academia (ver Martínez 2004).

3A) EL INCA GARCILASO

El Inca Garcilaso de la Vega escribió en España un voluminoso libro con el pomposo título de “Libro segvndo de los comentarios reales de los Incas, en el qual fe da cuenta de la idolatría de los Incas, y que rastrearon a nuestro Dios verdadero, que tuuieron la inmortalidad del anima, y la refurecfion vniuersal. Dize fus sacrificios y ceremonias: y q para fu gouierno regiftrauan los vaffallos por decurias el oficio de los decuriones: La vida y conquiftas de Sinchi Roca rey fegundo: y las de Iloque Yupanqui Rey tercero: y las ciencias que los Incas alcançaron contiene veynte y ocho capítulos”. En el capítulo XXVI “De la Geometrica, Geographia, Arifmetica, y Mufica que alcançaron” hace la siguiente descripción:

“De mufica alcançaron algunas consonácias, las quales tañían los Yndios Collas, o de fu distrito en vnos infrumentos hechos, de cañutos de caña, quatro o cinco cañutos atados a la par, cada cañuto tenia vn punto mas alto que el otro a manera de órganos. Eftos cañutos atados eran quatro, diferentes vnos de otros. Vno de ellos andaua en puntos baxos, y otro en mas altos, y otro en mas y mas: como las quatro voces naturales, tiple, tenor, contra alto y contrabaxo. Quando vn Yndio tocava vn cañuto, respondia el otro en confonancia de quinta, o de otra qualquiera, y luego el otro en otra, vnas vezes fubiendo a los puntps altos, y otras baxando a los baxos, fiempre en compas. No fupieron echar glofa con puntos disminuidos, todos eran puntos enteros de vn compas. Los tañedores eran Yndios enfeñados para dar mufica al Rey, y a los feñores de vaffallos, que con fer tan ruftica la musica no era commun, fino que la aprendían y alcanzauan con fu trabajo” (Garcilaso de la Vega 1609: 52r).

Esta descripción permite definir una ‘sikuriada’ de 4 o más pares que ejecutan sikus ira de 4 tubos y arka de 5 tubos, trenzando sus sonidos, en cuatro tamaños o registros (probablemente a la octava). La exactitud de esta descripción contrasta

con la de todos los otros cronistas que existieron entre los siglos XVI y XIX.
¿Cómo se explica esta anomalía?.

Primero, debemos entender que, si bien el Inca Garcilaso de la Vega escribió esto c. 1609, cuando vivía en España, se refiere a lo que observó cuando era joven en Cuzco hacia 1550. Durante su infancia Garcilaso convivió con ambas aristocracias, la inca y española, educándose junto a los hijos de los Pizarro y los de Huayna Cápac (González Echevarría 2000: 114; Spalding 1974: 185). En su libro comenta que alcanzó maestría en el uso de la flauta, llegando a ser maestro de flauta para indígenas que tocaban en Cusco. Probablemente se refiere a la flauta dulce tocada en los oficios religiosos, pero no es de extrañar que haya participado también en la ejecución de los 'sikus' que describe. Esto permite explicar la exactitud con que describe la ejecución pareada, ausente en otras descripciones durante cuatro siglos. Normalmente la ejecución pareada del siku pasa desapercibida para los observadores que no conocen esa técnica: es difícil describirla si no se ha ejecutado. Carlos Vega opinaba que la descripción de Garcilaso "resulta embarazosa aun para los especialistas modernos" (Vega 1932). Para describir apropiadamente el 'sistema sikuriada' hay que usarlo, es decir, participar en el como sikuri (Pérez de Arce 2018). Esto es lo que hizo Guamán, y pasarían siglos hasta los 1970s, en que jóvenes universitarios comienzan a describir sus experiencias como sikuris. Si no fuese por esta descripción de Guamán, podríamos suponer que la existencia de 'sikuriadas' altiplánicas no guardan relación con el pasado. Pero Guamán describe esta orquesta como una tradición propia de los "Yndios Colla", como se designaba a los habitantes de la región circumtítica, es decir se refiere a la misma localización. Esto permite vincular la 'sikuriada indígena' del presente con la del último período inca como una misma tradición, que coincide plenamente en cuanto 'sistema sikuriada'. Esto viene a corroborar la idea de que el paradigma del 'indio inaudible' obedece, no a la desaparición de las músicas indígenas, sino a que quedaron relegadas a lugares remotos como el altiplano, donde los cronistas no tenían acceso o interés por observar. Esta perduración del 'sistema sikuriada' durante cuatro siglos también permite explicar la enorme cantidad, variedad y vitalidad que exhibe a principios del siglo XX. Los sikuris rurales del altiplano siempre supieron de esta continuidad, que ellos nombran como "los ancestros". Apaza alude a la permanencia de la 'sikuriada' como parte de una resistencia basada en los sistemas organizativos de la sociedad andina, los cuales posibilitaron la reproducción de su cosmovisión hasta hoy (Apaza 2007: 31). Curazzi dice: "tenemos la suerte de haber llegado hasta aquí como sikuri de resistencia para no morir nunca ... Queremos seguir las huellas del viejo sikuri que, por alguna razón, quedó detenido en los andes, donde encontró paz y vivió enraizado como la Ch'iwilla, sin conocer dinero" (Curazzi 2007: 74, 75).

4) EL RELATO DE LA ARQUEOLOGÍA

El relato prehispánico es realizado por arqueólogos, expertos en la historia no escrita sino deducida de artefactos, relaciones entre objetos, contextos culturales, estratos del suelo y otros indicadores. Se trata de un relato científico más que humanista, de datos más que de sus vinculaciones con nosotros, como en la

Historia. Dentro de su relato, los arqueólogos en general no describen los instrumentos musicales, porque eso exige una preparación musical. Los arqueomusicólogos nos dedicamos a eso, pero no desde la profesión de la arqueología (no excavamos), sino desde la musicología. Gracias, en parte, a esta disparidad de miradas, se ha generado relativamente poca literatura acerca del siku prehispánico, y de la música prehispánica en general. Todas las dificultades que supone a un académico acercarse a la música indígena se multiplican por las dificultades del material arqueológico.

La evidencia acerca de la 'sikuriada' prehispánica se basa en flautas y en representaciones iconográficas de flautas, generalmente pintadas o modeladas en cerámica. Pero ni flautas ni iconografías permiten afirmar sin lugar a duda la existencia de una 'sikuriada' prehispánica. Tal como vimos con el caso de Garcilaso, la ejecución pareada sólo es posible de describir mediante su uso. Un par de flautas arqueológicas pueden corresponder a una – arka o a dos flautas con diferentes escalas, y una pintura puede representar dos músicos tocando lo mismo o trenzando sonidos. En rigor, ninguno de los ejemplos iconográficos o de instrumentos musicales nos permite asegurar que existió una ejecución dual complementaria y colectiva. Gracias al comentario del Inca Garcilaso de la Vega sabemos que esto existió en el período inca tardío.

A pesar de lo anterior, la gran mayoría de autores está de acuerdo en que existen suficientes antecedentes como para afirmar que el 'sistema sikuriada' es previo a los inca, quizá con tropas pequeñas en tiempos moche, y probablemente mucho más desarrollado en sus sistemas de trenzado y en la cultura nazca.

Los primeros antecedentes comienzan a ser publicados por Boman (1908), Schmidt (1929), y luego comentados por D'Harcourt (1925: 37, 38), por Izikowitz (1935: 379) y por González Bravo (1936: 254). Desde entonces hasta hoy se menciona el origen prehispánico como un lugar común en las referencias generales al 'siku'. El volumen de evidencias de objetos y representaciones recuperadas en excavaciones arqueológicas ha crecido exponencialmente en los Andes entre Ecuador y Chile centro-sur. Muchos aspectos musicales actuales los encontramos en el registro arqueológico; instrumentos, relaciones entre instrumentos, estéticas sonoras, lógicas organológicas. También encontramos la ausencia de mujeres tocando flautas y otros instrumentos en todo los Andes, salvo ciertos tipos de tambores en tiempos incaicos (ver Gruszczyńska-Ziółkowska 2004: 254-256).

4A) LA FLAUTA DE PAN

La evidencia de flautas de pan en el mundo prehispánico es abundantísima, extendiéndose casi por todo el continente sudamericano, con excepción de Patagonia. En América del Norte son sumamente escasas. Las variedades de flautas de pan son muchas; su perfil, que muestra cómo se distribuyen y organizan sus sonidos, habitualmente es un "perfil escalonado". Otros perfiles, como el "doble escalonado" o "en W", el "escalonado alternado" y el "perfil irregular", fueron empleados en períodos y regiones acotados. Algunos de ellos sólo los conocemos sólo por iconografía (Vega 1946; Bolaños 2007; La chioma 2016; Pérez de Arce 2007; 2018; Sanchez H. 2016b; 2018). Otra diferencia es el material; en su gran mayoría son de caña, pero hay estilos de flautas de pan de

madera y piedra, abundantes en el cono sur, los hay de cerámica en la costa de Perú y muy ocasionalmente los hay de otros materiales como metal, plumas y hueso. De este universo, suponemos que sólo aquellas confeccionadas en caña que presentan un “perfil escalonado” pudieron conformar ‘sikuriadas’.

Las flautas de caña con perfil “escalonado” son las más abundantes y antiguas. El ejemplar más antiguo conocido proviene del sitio Chilca, en la costa central de Perú, datado entre el 4000 y el 2.500 antes de Cristo (Engel, 1988, cit. Uribe 2007: 278; Sanchez H. 2018: 213-217). Posteriormente hay representaciones en Chorrera, costa de Ecuador (1000 - 200 ac) (Sanchez H. 2018: 15; Pérez de Arce 2015), haciéndose mucho más abundantes en épocas posteriores en todo el territorio andino, desde Colombia por el norte hasta Arica y el altiplano intersalar de Oruro por el sur (Gérard com. personal). En la región circuntitica no hay rastros, ya que la caña no se conserva por razones climáticas, pero sabemos de su presencia por el testimonio de Garcilaso.

En conjunto, las flautas de caña con perfil “escalonado” presentan innumerables variedades en la cantidad de tubos (ámbito), en sus tamaños relativos (escala), en su diapason (afinación), y en sus cualidades tímbricas. Las hay con hilera doble (modificadores de timbre o ‘*palq’a*’ de tipo abierto o cerrado) halladas en Arica (Andro Schamke, com. pers.), y en las culturas Paracas, Wari, Ichsma, Chíncha, Chancay y Pachacamac de Perú (Uribe 2007: 280, 303; Sánchez 2013: 71-75; 2016b: 69; 2018: 246; Van Dalen 2018: 266 – 270), lo cual es interesante por la frecuente asociación entre el ‘sistema sikuriada’ y el uso de *palq’a*. Asimismo, el conjunto de evidencias señala que con frecuencia la flauta de pan de caña era un instrumento privilegiado social, política y ritualmente en diversas culturas (Sánchez 2016b: 75).

El sujetar la flauta con los graves a la derecha del músico es habitual en la iconografía prehispánica, pero podemos hallar numerosas excepciones (sólo en Moche, ver La Chioma 2016, en varias láminas).

4B) PAR COMPLEMENTARIO

Si reducimos nuestra búsqueda a pares de flautas de pan que pudieran corresponder a pares complementarios, el universo de objetos se reduce mucho. Un par de ejemplares de 2 y 3 tubos encontrados en Caral (3000-1800 a.C.) han sido interpretados como “ira” y “arka”, lo cual la transformaría en la más antigua flauta de pan dual complementaria conocida (Uribe 2007: 278; Mansilla 2009; Sánchez 2013). Pares de ‘flautas de pan’ de caña de 2 - 3 y 3 - 4 tubos han sido encontrados en tumbas en Arica (MASMA; Andro Schampke, comunicación personal) y flautas pareadas de cerámica se han hallado asociadas a las culturas Nazca, Virú y Lima (Pukyana) de la costa peruana. Asimismo hay abundante información iconográfica Nasca y Moche y una representación Jamacoaque, Ecuador (Pérez de Arce 2015) de pares de personajes tocando ‘flautas de pan’, pero es imposible saber si están tocando pares complementarios o están tocando flautas iguales al unísono (Cabello - Martínez 1988: 42; Jiménez Borja 1951: 20; Ubbeholde-Doering 1952; fig. 170; Marti 1970: 72; Rossel 1977: 233-237; Schmidt 1929: 196, 171, 507). Cuando la iconografía muestra pares de flauta con pares desiguales, la interpretación de pares complementarios se hace más verosímil. Esto ocurre en numerosas iconografías moche que muestran pares de

4/5, 4/7 y 5/6, 6/7 y 7/8 tubos (ML 018882; 002899; 002869; 002918; MCHAP 3255; D'Harcourt 1925: 37, 38; Schimdt 1929: 221; Marti 1970: 16; Donnan, McClelland 1999: 244; La Chioma 2016). También muestra 4/5 tubos la iconografía de un textil Huari (Pollard 1979: 6) y 3/4 tubos en un textil Pachacamac (Schmidt 1929: 507) y en una iconografía nazca (La Chioma 2013: 55-58).

En resumen, podemos deducir que las flautas pareadas y complementarias pueden tener una gran antigüedad en la costa central andina (hasta 5000 años atrás), estando distribuidas en diversas culturas de la zona durante los siglos siguientes.

4C) PAR COMPLEMENTARIO Y COLECTIVO

La mayoría de estos pares se han hallado aislados. La evidencia de flautas pareadas y agrupadas colectivamente la encontramos en la costa peruana sur, en la cultura Nazca (100-600 dc.) y en la costa peruana norte, en la cultura Moche (400-1000) (Valencia 1982; Acevedo 2003: 21).

Nazca desarrolló una extraordinaria artesanía de flautas de pan de cerámica que se han conservado en excelente estado, siendo estudiados por una serie de investigadores desde 1924 (Mead, d'Harcourth, Vega, Béjar, Sas, Stevenson, Rossel, Bolaños, Valencia, Oblitas, Ruiz del Pozo, Orefici, Gruszczynska-Ziółkowska, Trejo y Mansilla y Sánchez). Hay flautas de distintos tamaños a la octava, y lograban propiedades tímbricas enriquecidas mediante diversos diseños acústicos (Gruszczyn'ska-Ziółkowska 2000, 2002, 2003; Valencia 1982; 2016: 196; Mansilla 2003-2016).

Se conocen un conjunto de pares de flautas en 3 tamaños diferentes a la octava proveniente de Caguach (Bolaños 1988). Otro similar, que probablemente perdió una de las flautas grandes, pertenece al MBRP y no posee datos de contexto (Sánchez 2016: 76; ver Dawson 1964; Valencia 1982: 13-27; Bolaños 1988; Haerberli 1979; Gruszczyn'ska-Ziółkowska 1990, 2000, 2002, 2003, 2004b; Byrne 2002). Un conjunto de 27 flautas que probablemente conformaron una orquesta con varios tamaños se halló como ofrenda en un muro de un templo en el centro ceremonial Cahuachi (Nasca S. IV dc). Todas habían sido rotas ritualmente (Gruszczyn'ska-Ziółkowska 2000: 192; 2002: 270). En Nazca hay también un motivo iconográfico conocido como el "Señor de las Antaras", presente en varias cerámicas, que muestra un personaje rodeado de flautas de pan, una trompeta, una sonaja y un tambor. Además aparecen grandes tinajas y sobre el estómago del personaje un cacto, posiblemente San Pedro (*trichocereus pachanoi*), que contiene el alcaloide mescalina (d'Harcourt en 1935; Jiménez Borja 1951: 20; Bolaños 1981: 25; Gruszczyn'ska-Ziółkowska 2004: 254; 2006: 88; La Chioma 2013). Finalmente hay dos cuencos que tienen pintados un conjunto de seis flautas, respectivamente de 6/6/7/6/6/6 tubos (MNAAHP C66238) y 9/9/10/9/8/9 tubos (MUNMSM 3001 3742). Existen otros cuencos similares que no han sido analizados. Este conjunto de evidencias nos permite suponer que los nazca utilizaban orquestas numerosas de flautas de pan con dos o tres tamaños a la octava. Su interpretación pareada y complementaria es posible, pero no es la única interpretación, como veremos más adelante.

La cerámica de la cultura moche (Costa norte de Perú 200-800 dc) exhibe al menos siete iconografías que muestran conjuntos de cuatro músicos con dos pares

de flautas, junto con trompetistas (ML 002918; 002916; 025602; Ubbelohde-Doering 1952; Donnan, McClelland 1999: 120, 244; ver Valencia 1982; 1983a; 1987; 1989a; 1989b; 2016; Ponce 2007: 162; Uribe 2007: 285; Sánchez 2016: 72, 83-84; La Chioma 2018). En un cuenco aparecen tres pares de 4/5 tubos enfrentados (MDN).

Aparte de nazca y moche no hay mucha evidencia; en un textil Huari (600-1200 dC) (Pollard 1979: 6) se enfrentan varios pares de 4/4 y 5/5 tubos (la foto muestra un trozo del textil solamente). Por último, hay un vaso inka que presenta un conjunto de 16 flautas de pan repartidos en 4 grupos de 4 (Cabello - Martínez 1988: 42). Aparte de esta evidencia, existe una iconografía de motivos escalonados repetidos, sumamente recurrente en cerámicas y textiles de diferentes culturas costeras de los Andes Centrales, que podría estar aludiendo de un modo abstracto a conjuntos de flautas de pan, si bien nuevamente carecemos de formas de comprobarlo.

Otros rasgos que relacionan estas evidencias con el ‘sistema sikuriada’ son la conformación organológicamente similar de los conjuntos, es decir que no mezcla diferentes tipologías de flautas, tal como ocurre en la actualidad con las Flautas Colectivas. Los únicos otros instrumentos que aparecen acompañando la flauta de pan son cierto tipo de trompeta, y el tambor en algunas iconografías moche. En Moche hay al menos tres representaciones de un par de sikuris y un tamborero que tocan juntos (ML 002872; 018882; CP, Santiago). También hay al menos seis representaciones de un sikuri que toca simultáneamente un tambor (ML 027741; MNAHP Chalena Vásquez; CAC IM2 290; MCHAP 541, Ravines 1980; González 1892: lam XXXIX). Los tambores tubulares de dos parches con distintos tamaños, de cuerpo chato (SH 211.312) o cilíndrico (SH 211 212 1), iguales o semejantes a los actuales, se han hallado en muchos puntos de la costa árida desde Arica hasta Ecuador, y la iconografía los muestra tocados con un palo o cordel. Esto no impide pensar que los grandes tambores de las sikuriadas altoandinas actuales sean producto de influencias españolas, quizá muy antigua, que se incorporó sobre la tradición anterior gracias a la similitud organológica de ambas tradiciones (Gruszczyn’ska-Ziółkowska 2000: 197; Falcón y Martínez 2009: 10-11, 17, 25).

4D) OTRAS EVIDENCIAS

Aparte de las evidencias relativas a flautas de pan duales complementarias y colectivas poseemos evidencias de otros aspectos que están presentes en la ‘sikuriada’.

La búsqueda de sonidos complejos la hallamos en las numerosas flautas de pan con modificadores de timbre (*palq’a*), ya mencionadas, y en muchos otros dispositivos, como las embocaduras ojivales de las ‘antaras’ de cerámica nazca (Gruszczyn’ska-Ziółkowska 2002: 270), en el “tubo complejo” que estuvo presente desde la costa norte de Perú, el altiplano boliviano, hasta la zona mapuche (Gérard 2008; 2009; 2013; Pérez de Arce 1995, 2000, 2014, 2015, numerosos instrumentos no publicados de diversos museos en Perú). También encontramos octavas cuidadosamente inexactas, es decir perfectas en su disonancia, entre las antaras Nazca (Gruszczyn’ska-Ziółkowska 2002: 272). Ese tipo de disonancia que produce “batimiento” (vibración del sonido) es frecuente

en flautas dobles de tipo ‘ocarinas’ (SH 421.2221.4 o 421. 222. 4, Pérez de Arce Gili 2013) que encontramos en innumerables culturas prehispánicas desde Arica hasta Colombia (ver Gérard 2008, 2009; Pérez de Arce 1992, 1995, 2000c, 2015). Las antaras nazca han sido estudiadas largamente respecto a sus escalas, debido al buen estado de conservación que presentan al respecto. Anna Gruszczyn´ska-Ziółkowska postula que la construcción de las escalas y relaciones interválicas en las flautas de pan nazca obedecen a una noción geométrica (más que a una noción acústica, como ocurre con nuestros instrumentos) (Gruszczyn´ska-Ziółkowska 2002: 270-271), lo cual concuerda con lo que conocemos por la etnografía. Curiosamente, la gran cantidad de flautas exhibe una sorprendente ausencia de escalas comunes. Anna interpreta esto como resultado de que cada flauta estaba construida para tocar una melodía específica (Gruszczyn´ska-Ziółkowska 2002: 272). Pero quizá la hipótesis que abre aristas más interesantes es la que plantea Carlos Mansilla respecto que los conjuntos de flautas de pan nazca podían organizarse no sólo en pares complementarios, sino en tríos, cuartetos o quintetos de flautas complementarias que comparten cada uno partes de una escala común. Las posibilidades combinatorias de las flautas analizadas hasta ahora permiten avalar esta hipótesis, donde muchas flautas entrelazan sus sonidos para reconstruir melodías cuya escala está inscrita en esa combinatoria (Mansilla 2018: 195, 208).

5) CONCLUSIONES

Las conclusiones que saco de esta “breve historia del siku” abarcan varios ámbitos y por lo tanto se refieren a diferentes esferas de la realidad. En primer lugar, podemos decir que el ‘sistema sikuriada’ es uno de los sistemas orquestales más longevos conocidos por la humanidad. Tenemos certeza de su uso en la región altiplánica circuntitica por más de 600 años, gracias principalmente a los relatos de académicos respecto a las tradiciones aymara y quechua del siglo XX, y gracias al relato del Inca Garcilaso de la Vega del siglo XV. Previamente a esa fecha, tenemos suficiente evidencia como para suponer su existencia durante 2.000 años o más en los Andes Centrales y Centro-Sur. Esto transforma la ‘sikuriada’ en uno de los sistemas orquestales más longevos que conoce la humanidad. Si bien la persistencia de instrumentos de música durante largos períodos de tiempo no es rara (la flauta tipo “qena” se conoce en Europa desde hace 50.000 años; ver Altenmüller 2002), la persistencia de orquestas no es tan habitual. Por ejemplo, el gamelán y la orquesta sinfónica, dos orquestas étnicas de Indonesia y de Europa respectivamente, poseen una antigüedad de 500 años aproximadamente (Margaret y Kartomi sf.; Spitzer, Zaslav 2016).

En segundo lugar, podemos afirmar que el ‘sistema sikuriada’ representa un modelo de relaciones sociales andinas. Esto no es novedad: lo han dicho muchos autores, quienes sostienen que la ejecución dual complementaria y colectiva representa ideales sociales muy valorados por las sociedades altoandinas. El éxito de este acople en el sistema social permite explicar la extraordinaria longevidad del sistema. Pero simultáneamente esto trae problemas al instalarse el ‘sistema sikuriada’ en las ciudades, donde el sistema social urbano latinoamericano castellano se basa en un sistema de valores muy distinto, donde lo individual está por sobre lo colectivo, y la complementariedad entre pares es algo inusual y

personal. Esta tensión permite explicar el clima de rebeldía e inconformidad que caracteriza la expresión sikuri en estas ciudades (Castelblanco 2016). Ambos aspectos, la estabilidad y la rebeldía, están asociados a la performance, en una ejecución que une soplidos, miradas, movimientos, compenetración sonora e integración sensorial y emotiva. Cualquier ideología (andina, política, espiritual, artística) puede sumarse a esta performance, dándole una forma discursiva que es la que normalmente conocemos, pero ella no (necesariamente) explica la enseñanza del ‘sistema sikuriada’.

En tercer lugar, el ‘sistema sikuriada’ ofrece una gran estabilidad respecto a su uso, pero al mismo tiempo ofrece una gran capacidad de adaptación a escenarios diversos. La estabilidad del sistema se revela en que su uso orquestal que le permite a cualquier sikuri medianamente entrenado incorporarse a sikuriadas que nunca ha conocido, y en un par de vueltas estar interpretando aceptablemente bien (ver Castelblanco 2016). Las diferencias entre sikuriadas en términos de repertorio, de instrumentación, de tipo de flauta (ámbito, escala, diapason) no impide al sikuri esa incorporación. Esta estabilidad está dada por la simplicidad del sistema, que permite una gran complejidad interpretativa. La tendencia en las ‘sikuriadas indígenas’ es a ofrecer una mayor ‘libertad participativa’ que invita, justamente, a esta incorporación de sikuris por sobre las posibilidades de error. Eso nos indica que el ‘sistema sikuriada’ está inteligentemente diseñado para ofrecer la mayor estabilidad estructural y la mayor adaptación a diferentes individuos, sociedades y culturas, y esto lo logra gracias a su performance. Toda la historia del siku consiste en sucesivas adaptaciones culturales, primero precolombinas y luego coloniales, republicanas y modernas, siendo la adaptación mayor la sufrida desde finales del siglo XX, al integrarse a la ciudad cosmopolita castellana. Los Mistisiku sería la primera adaptación en este sentido, a partir del siglo XIX, y los ‘sikuri universitarios’ terminarían de formular este traspaso a partir de los 1980s.

En cuarto lugar, la incorporación del siku a las universidades en los 1980s marca un cambio respecto la visibilidad del ‘sistema sikuriada’ respecto a la sociedad mayor. Hasta entonces existían una serie de barreras que impedían a un músico formado en la ciudad (en una orquesta sinfónica, por ejemplo), el poder ejecutar un siku. Las faltas de oportunidades y de lugares apropiados, el desconocimiento de las habilidades y técnicas performáticas, de sistemas de comunicación multisensoriales complejos, las dificultades semánticas, impidieron durante 500 años este traspaso. Por eso, cuando los sikuri universitarios irrumpen en escena, generan una reacción violenta de las comunidades de migrantes altiplánicos en Lima (y en Buenos Aires), y luego sufren cambios inéditos, como la incorporación de la mujer, la performance “artística”, la creación de una ideología espiritual “andina”, el apoyo a marchas políticas, entre otros.

En quinto lugar, este nuevo rumbo invierte las relaciones existentes desde su inicio, hace 500 años, entre la sociedad dominante castellana y la sociedad indígena. El hecho que los sikuri metropolitanos acudan a aprender a los sectores más indígenas de la población revierte el proceso de aprendizaje propio de la

colonización vigente hace 500 años. La autoconciencia que adquieren los sikuri universitarios respecto a este proceso genera un relato del mestizaje “al revés”, es decir, no es el mestizaje del “indio” que adquiere los dones del “blanco”, sino del “blanco” que adquiere los dones del “indio”. Esto supone un hecho de la mayor importancia para el continente, porque establece por primera vez en nuestra historia una posibilidad de equilibrio en las relaciones entre estos dos sectores de nuestra sociedad. Por primera vez los sikuri altiplánicos se saben maestros de los urbanos, y la sikuriada se revela como una poderosa tecnología de transmisión cultural a distancia. La importancia de esta inversión de transmisión cultural es que incide en el tema de la identidad latinoamericana, proponiendo una vía de solución a la crisis permanente que le ha sido diagnosticada en innumerables ocasiones (Morandé 1987; Roa 1993; Robles 2000; Larrain 2001; Abercombie 2006; Thumala, Salinas 2008; Palominos et al. 2009; Mosquera 2010). Esta crisis, basada en la feroz asimetría epistemológica entre el conocimiento europeo globalizado y el conocimiento americano vernáculo, se ha cimentado en el uso de la información mediante el poder que otorga la diglosia del castellano. La sikuriada propone una información distinta, no lingüística, ni asociada a letras, textos, discursos, sino a una práctica performática. Su información no sólo abarca las relaciones paritarias, complementarias y cooperativas en la comunidad, sino aspectos mucho más difusos, como el papel que juega la música en el conjunto de la sociedad. La ‘sikuriada’ abre posibilidades de volver a concebir una sociedad donde la música, lejos de ser suntuaria y desechable, y donde la gran mayoría dice sentirse “no-músicos”, forma parte integral de toda su estructura social, dando sentido a la colectividad. Esta inversión en la transmisión de conocimientos forma parte de un proceso mayor, la “emergencia indígena”, cuyo objetivo es, como mínimo, lograr un trato digno hacia el patrimonio hasta ahora negado de nuestros ancestros.

Finalmente, para nosotros, castellano hablantes de la ciudad cosmopolita latinoamericana, el ‘siku’ representa algo así como una puerta hacia un mundo paralelo. En efecto, el mundo aymara o quechua ha existido siempre a nuestro costado, junto con el mapuche y muchos otros, de los cuales solo conocemos alguna artesanía y poco más. El uso del ‘sistema sikuriada’ nos permite asomarnos a ese otro mundo, y darnos cuenta que es un patrimonio inmaterial indígena, y no sólo una curiosidad, porque su enseñanza no proviene de motivaciones intelectuales provenientes de elites políticas urbanas, sino de motivaciones lúdicas provenientes del pueblo. Es el juego entretenido, gozoso, compartido, el que abre posibilidades de comprensión de ese otro mundo. Luego podremos acercarnos y entenderlo: el siku permite el primer atisbo. En nuestro continente, en donde las elites rectoras de los países han porfiadamente negado todo acceso a cualquier conocimiento, práctica, principio y fundamento que provenga de las raíces prehispánicas, este primer atisbo cobra una importancia enorme. Nos permite darnos cuenta de la coexistencia de mundos paralelos gracias a que nos ofrece la vivencia en un cuerpo social integrado, participativo, inclusivo, cooperativo, compuesto por partes complementarias y necesarias. En ese sentido creo que el potencial que posee el ‘sistema sikuriada’ como generador de puentes de experiencia entre estos mundos paralelos le confiere un

lugar privilegiado en la construcción del nuevo rostro cultural necesario a Castellanoamérica para enfrentar los cambios que están ocurriendo en el planeta.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Abercombie, Thomas 2006 Caminos de la memoria y el poder, etnografía e historia de una comunidad andina. Sierpe publicaciones, La Paz.
- Acevedo, Saul 2003 Los sikuris de San Marcos. Historia del conjunto de zamponas de San Marcos. Encuadernado e impreso en los talleres graficos de Alter - Nativa..
- Acevedo, Saúl 2007 En torno a los nuevo sikuris. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (11-30).
- Acevedo, Saúl 2013 Un chiriwano sembrador de,sikuris. Revista Musical Sikuri año 1 N°3 (18-20)
- Aguilar, Roberto 2013 El encuentro de sikuris Tupaq Katari en el tiempo. Jakè Aru, revista de la Asociacion Juvvenil Puno, Lima. Año XLII N°1 (4-9)
- Aguilar, Sebastián 2014 Comunidad Santiago Marka 10 años: Desarrollo de imagen, soporte e identidad gráfica de la Comunidad Santiago Marka, a través de un sistema visual como contenedor, siendo materializado y distribuido en Santiago de Chile. Proyecto para optar al título de diseñador en comunicación visual Universidad Tecnológica Metropolitana Facultad de Humanidades y Tecnologías de la Comunicación Social Escuela de Diseño Diseño en Comunicacion Visual
- Albó, Xavier 2002 Pueblos indios en la política. CIPCA, La Paz.
- Altenmüller, Eckart 2002 Singen – die Ursprache? Zur Evolution und Hirnphysiologie des Gesangs. En: Vorträge des 3. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie in Kloster Michaelstein, 9.–16. Juni 2002. Orient-Archäologie 14. Rahden/Westfalen (3 – 10).
- Alvarado, Miguel 2017 Sikuris 12 de mayo y la búsqueda de identidad nacional. Revista Mundo sikuri, 25 años sikuris mallkus 12 de Mayo, edición de aniversario. Sukuris 12 de mayo, Lima (11-13).
- Apaza, Rubén 2007 el siku en la cosmovisión primaria. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (31-48)
- Arguedas, José María y Milton Guerrero 1967 La difusión de la música andina; clasificación de un catálogo de discos. cuadernos de folklore N° 1 Lima, publicación del Club de Folklore Universidad Agraria La Molina (19-21).
- Aociación Juvenil Puno (sin fecha) Conjunto de sikuris 27 de junio. Junta Directiva A.J.P.-PUNO
- Ávila, Braulio 2012 ¿Cuerpo De Cuerpos?: la experiencia de la etnocorporeidadl en la música de Lakita. En: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas. Editado por Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas (SNP). Rosario, Argentina.
- Avila. Braulio Héctor y Francisco Javier Padilla 2002 Lakitas en el Aula. Memoria para optar al título de Provesor en Educación Musical. Universidad

Metropolitana de Ciencias de la Educación. Facultad de Artes y Educación Física, Departamento de Educación Musical. (105).

Barragán, Fernando 2005 Sikuris urbanos, adaptación de una complementariedad en la ciudad (sondeo y seguimiento) (ms.)

Barragán, Fernando y Pablo Mardones. 2013 Che Sikuri: expresión del siku 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. 2013. T. S.

Barragán, Fernando y Pablo Mardones 2018 Construcciones sonoro-estilísticas de las bandas de sikuris de Buenos Aires. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima (535-554)

Baumann Max Peter 1981 Music, dance and songs of the chipayas (Bolivia). *Revista Latina de Musica Americana*, vol. 2. U. of Texas Press.

Baumann, Max Peter 1982 Bolivien- Musik im Andenhochland., Artur Simon / Museum für Volkerkunde., Berlín, Germany., 2 LP y 20 pp

Baumann, Max Peter 1985 The kantu ensemble of the kallawa ya at charazani (bolivia). *Yearbook für Traditional Music*. (146-166)

Baumann, Max Peter 1994 Das ira-arka-Prinzip im symbolischen Dualismus andinen Denkens. In: Max Peter Baumann (Hrsg.): *Kosmos der Anden: Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika*, pp. 274-316. München: Eugen Diederichs Verlag.

Baumann, Max Peter 1996 Escuchando la voz de los pueblos indígenas. La musica tradicional como politica del encuentro intercultural. *Transcultural Music Review*. November. N°2

Baumann, Max Peter 2004 Music and worldview of indian societies in the Bolivian andes. En: *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History: Volume 1: Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*. University of Texas Press (101-121)

Beaudet, Jean Michel 1997 Souffles d'Amazonie. Société d'ethnologie, Nanterre

Bellenger, Xavier 2007. El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del Lago Titicaca. 302 pp

Bolaños, César 1988 Las Antaras Nazca. CONCYTEC, Lima.

Bolaños, César 2007 Las antaras y la organología. En: *Folklore. Arte, cultura y sociedad*. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (49-70)

Bonilla, Julio 2013 El sikuri y el encuentro de tropas en Colombia. *Revista cultural Sikuri* Año 1 n° 2 (31-34).

Bonilla, Julio 2018 El gammu burui: La música de los Cuna de Colombia y Panamá. En: *Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. (303-323)

Borrás, Gérard 1985 Músicas tradicionales y dinámicas sociales entre los aymaras del altiplano boliviano. Reunión Anual de Etnología, Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz (133-143)

Bueno Ramírez, Oscar 2010 Trascendencia del Siku. Una interpretación etnomusicológica. Biblioteca de la Casa del Corregidor. Puno, Perú http://casadelcorregidor.pe/colaboraciones/_biblio_Bueno.php (20/4/17)

- Byrne, Maurice 2002 The Pitches of the Antaras of Cahuachi: a preliminary study. Vorträge des 2. Symposions der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, September 2000. *Orient-Archäologie* 10, Rahden / Westfalen. (273 – 274).
- Caballero, María Mónica y Sergio Balderrabano 2009 Territorialidades múltiples en la música de sikuris susqueña. *Revista Argentina de Musicología* (20-42)
- Cabello, Paz y Martínez, Cruz 1988 Música y arqueología en América precolombina: Estudio de una colección de instrumentos y escenas musicales. BAR International Series, No. 450. Oxford: B.A.R.
- Calisaya, Zenon Bernardo Clemente 2014 Los sikuris: globalización y postmodernismo VID@RTE V.1, N.1, ENE-JUN, snp
- Calsín, René 2018 Proceso histórico del siku en Puno. En: *Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. (447-484).
- Castelblanco, Daniel 2014 La resurrección de las Huacas: los sikuris metropolitanos mas allá del “corazón de los Andes” y su papel en la apropiación, reificación y sacralización de espacios urbanos. En: *Revista Cultural Sikuri* N°6 Año II (26-28) PDF
- Castelblanco, Daniel 2015 Wayramanta. 20 Años, Jacha Laquitas La Paz. CROLAR Critical reviews (66-69).
- Castelblanco, Daniel 2016 Una historia de los sikuri en Bogotá. En: *Diálogo* Vol 19 N°1. Center for Latino Research at De Paul University, Chicago.
- Castelblanco, Daniel 2018 Sikuris altiplánicos, regionales y metropolitanos: Revisión de un esquema de clasificación. En: *Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. (485-510)
- Castro, Victoria, Varinia Varela G., Mauricio Uribe R. y Claudia Mercado M. 1994 Glosario. En: *Ceremonias de tierra y agua: Ritos Milenarios Andinos*. Ed. Victoria Castro y Varinia Varela Imp. Kuppenheim, Santiago. (95-108)
- Chacama, Juan y Alberto Díaz 2011 Cañutos y soplidos, Tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica. *Revista Musical Chilena*, Año LXV, Julio-Diciembre, N° 216 (34-57)
- Cohen, John 1966 *Mountain Music of Peru* (2 discos) Folkways Records, New York FE 4539
- Concurso comparsa de lakitas 2009 En: <http://cna-chile.blogspot.com/2009/01/concurso-comparsa-de-lakitas-con.html> (13/11/2014).
- Contreras, Rafael y Daniel Gonzáles 2014 Será hasta la vuelta del año. CNCA. (873)
- Curazzi, Alfredo 2007 Sobre sikuri aymara. En: *Folklore. Arte, cultura y sociedad*. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (71-84)
- Curazzi, Alfredo 2007 Sobre sikuri aymara. En: *Folklore. Arte, cultura y sociedad*. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (71-84)

- Deal, Lauren 2017 Sikus en marcha; reflexiones sobre la reivindicación en el movimiento sikuri de Buenos Aires. Revista Mundo sikuri, 25 años sikuris mallkus 12 de Mayo, edición de aniversario. Sukuris 12 de mayo, Lima (74-78)
- D'Harcourt, Rene y M. 1925 La musique des Incas et ses survivances. Lib. Orientaliste Paul Gethner, Paris
- Díaz, Alberto y Carlos Mondaca 2000 El sonido de las tarkas entre músicos aymaras chilenos y bolivianos. En: Dialogo andino 19 U de Tarapaca, Arica (61 – 71).
- Díaz Gaínza, José 1977 Historia Musical de Bolivia . la paz: puerta del sol. (2da. ed.).
- Donnan, C. B., McClelland, D. Moche Fineline Painting: Its Evolution and Its Artists. Los Angeles: University of California, 1999.
- Falcón, José 2007 Los sikuri de Lima: una historia inconclusa. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (107-120).
- Falcón, José 2013 El movimiento de sikuris de Lima y la política Revista cultural Sikuri Año 1 n° 2 (23-25)
- Falcón, Victor y Rosa Martinez 2009 Un tambor de cuero pintado del Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia del Peru. Anales del Museo de América 16 (9-27)
- Ferreya, Lorena y Raúl Ferreyra 2008 Racismo, nuestra herencia colonial. En: Racismo de ayer y de hoy; Bolivia en el contexto mundial. Actas del XXII reunión Anual de Etnología, 19 al 22 de Agosto de 2008. Tomo II. Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz. (679-708)
- Fortún, Julia Elena 1956 sistematizando nuestro Folklore. "Khana" Revista Municipal de Arte y Letras (19): 230–35.- el "hecho folklórico" y su relación con lo moderno, a partir de los criterios de temporalidad, tradicionalidad, transmisión empírica, plasticidad y funcionalidad,
- Fortún, Julia Elena 1975 protección de los patrimonios etnográficos y folklóricos. Anales Primera Reunión de Antropología de los Países del Área Andina . la paz: instituto Boliviano de cultura.
- Garcilaso de la Vega, El Inca 1609 Primera parte de los Commentarios Reales. Lisboa. Ed facsimilar (<http://shemer.mslib.huji.ac.il/lib/W/ebooks/001531300.pdf>) (11/5/2016)
- Gérard, Arnaud 1966 Las Zampoñas Urbanas Modernas. En: Taquipacha - Revista Boliviana de Investigación en Cultura y Música. CEECUM / H. Municipalidad de Cochabamba, N° 4, Julio, pp. 13-24, Cochabamba 1996 (12-24)
- Gérard, Arnaud 1999 Acústica de las siringas andinas de uso actual en Bolivia (versión 4). Informe de investigación. Laboratorio de acústica, carrera de física, facultad de ciencias puras, Universidad Autónoma Tomás Frías. Potosí, Bolivia.
- Gerard, Arnaud 2008 Sonidos ondulantes en silbatos dobles arqueológicos: ¿una estética ancestral reiterativa?. Revista Española de Antropología Americana. Vol. 39, 1. (125-144)
- Gerard, Arnaud 2009. Sonidos pulsantes: Silbatos dobles prehispánicos ¿una estética reiterativa? En: Avances De Investigación Arqueológica 5. Museo

antropológico Universidad Real y Pontificia de San Xavier de Chuquisaca (67-87).

Gérard, Arnaud 2010 Anata/Phujllay ¿el gran juego? – una aproximación semántica. En Diablos Tentadores y Pinkillus Embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical del carnaval en lo Andes de Bolivia. Editor, compilador Arnaud Gérard A. Universidad autónoma Tomas Frias, Royal Holloway University of London, Université Rennes 2 Haute-Bretagne, Université de Paris 8, CONICET/INAPL, FAUTAPO/Plural editores. TOMO 2 313-340

Gérard, Arnaud 2013 Sonido tara en pifilas arqueológicas provenientes de Potosí. En: Arqueoantropológicas año 3, N° 3 (27-57).

González, Federico 1892 Historia del Ecuador, atlas arqueológico ecuatoriano. Imprenta del clero, Quito.

González Bravo, Antonio. 1936. Sicus. Boletín latinoamericano de música. Ed Cooperativa Internacional, Rio de Janeiro (253-257).

González Bravo 1948. Música, instrumentos y danzas indígenas

González Echevarría, Roberto 2000 Mito y archivo; una teoría de la narrativa latinoamericana. Fondo de Cultura Económica, México.

Gordillo, Tukuta 2013 Entrevista

<https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-217509-2013-04-08.html>
(20/4/17)

Gruszczyńska-Ziółkowska 1995; 2004: 2000, 2002, 2003; 1990, 2000, 2002, 2003, 2004b;

Gutiérrez, Ramiro 2008 Relación histórica y etnográfica de los barrios Alto pasankeri Sur, Huarikunka Norte, Chualluma Bajo y Unión Alto Tejar de la ladera este de la ciudad de La Paz: patrones de asentamiento y dinámica social y cultural de la población aymara urbana. En: Racismo de ayer y de hoy; Bolivia en el contexto mundial. Actas del XXII reunión Anual de Etnología, 19 al 22 de Agosto de 2008. Tomo II. Museo Nacional de Etnología y Folklore, La Paz. (241-263)

Haeberli, J. 1979 Twelve nasca panpipes: A study. Ethnomusicology, 23 (1), Society for Ethnomusicology. Middletown, Connecticut pp. 57 - 74

Hijar Hidalgo, Amílcar 2012 El presente del pasado sonoro del sikuri. Haylli 19. Centro de Folklore UNMSM, Lima

Hill, Jonathan y Juan Castrillon 2017 Narrativity in Sound: A Sound-Centered Approach to Indigenous Amazonian Ways of Managing Relations of Alterity. El oído pensante, vol. 5, n°2. ISSN 2250-7116

Hujmaya 2009 <http://hujmaya.blogspot.es/1234963440/notas-sobre-el-sikuri/>
Organización Cultural Armonía de Vientos Sicuris HujMaya / PUNO-PERU / hujmaya@gmail.com / www.hujmaya.wordpress.com

Ibarra, Miguel Ángel 2011 Lakitas: continuidad y transformaciones de una práctica musical tradicional andina en el contexto Chileno. Presentado al I Congreso nacional – internacional del Siku – CONAINS, 10-13 de noviembre de 2011, Lima.

Ibarra, Miguel Ángel 2013 Siku, música andina urbana y comparsas de siku en Santiago de Chile. Actas del VII Congreso sociedad chilena de musicología en Concepción.

- Ibarra, Miguel Ángel 2014 Lakitas: continuidad y transformaciones de una práctica musical tradicional andina en el contexto Chileno. En: actas del XI Encuentro de Confraternidad de Sikuris y Sikumorenos “Inkari 2014”, Lima – Perú
- Ibarra, Miguel Ángel 2016 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 Universidad De Chile Facultad de Artes Escuela de Postgrado
- Ichuta Ichuta, Gerardo 2003 De la ciudad al campo. Sikuri – sikuriada. Textos Antropológicos, 2003, Volumen 14, Número 1, pp. 87-93 Carreras de Antropología y Arqueología, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz (87-93)
- Izickovitz, K. G. 1935. Musical and other sound instruments of the american indians - a comparative ethnography study. Elanders Bocktryckeri Akttiebolag, Göteborg.
- Jiménez Borja, Arturo 1951 Instrumentos musicales Peruanos. Sobretiro de la Revista del Museo Nacional de Lima T XIX-XX, 1950-1951. Museo Nacional de Lima, Lima (37 – 190).
- Keiler, Bernard 1962 Instruments and music of Bolivia. (notas de disco) Folkways Records, album FM 4012. New York.
- Laan, Erik 1993 Bailar para sanar: estudio de la praxis de la peregrinación de los bailes religiosos del norte de Chile. Cuadernos de investigación social N°3. Centro de Investigación de la realidad del Norte, Iquique.
- La Chioma, Daniela 2013 El Señor de las Antaras: Música y fertilidad en la iconografía nasca. Flower World Music Archaeology of the Americas Mundo Florido vol. 2 Berlin / Berlín: Ekho Verlag, (51-70)
- La Chioma, Daniela 2016 O Músico na Iconografia da Cerâmica Ritual Mochica: Um Estudo da Correlação Entre as Representações de Instrumentos Sonoros e os Atributos das Elites de Poder. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- La Chioma, Daniela 2018 La antara en el arte moche: performance y simbolismo. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. (137-174).
- Lakitas de Tarapacá 2014; Lakitasdetarapacá <http://www.lakitasdetarapaca.cl/>, Centro de Investigación EDUCATIVA, Valparaíso (acceso 13/11/14)
- Larraín, Jorge 2001 Identidad Chilena. LOM ediciones, Santiago. (274).
- Layme Pairumani, Félix 1996 La concepción del tiempo y la música en el mundo aymara. En: Cosmología y Música en los Andes. Max Peter Baumann (ed.) International Institute for Traditional Music Vervuert, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Madrid (107-116)
- López, Marcelo Luis 2000 Propuesta para la implementación de siku en establecimientos educativos: Una alternativa regional para la enseñanza de instrumentos musicales. Revista Amauta N° 3 de Investigación Educativa del

Departamento de Investigación de la Escuela Normal Superior J.B. Alberdi de Tucumán. (62-69)

Los Sikuris de Italaque s.f. <https://es.scribd.com/doc/193147992/Los-Sikuris-de-Italaque> (26/2/2019)

Manga, Dimitri 2013 El Sikuri: Genero de Música Tradicional. Revista Cultural Kikuri año 1 N°1. Saúl Acevedo, director. (4-7).

Mansilla, Carlos M. 2003-2016 Estudios y conferencias sobre el mundo sonoro prehispánico y las antaras de la cultura Nasca. PPT

Mansilla, Carlos 2009 El artefacto sonoro más antiguo del Perú: aclaración de un dato histórico. Revista Española de Antropología Americana vol 39 N° 1 (185-193)

Mansilla, Carlos 2018 El sistema diatónico y cromático en las antaras nazca; Las Trancas y Cahuachi. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. (175-210)

Mardones, Pablo 2011 Volveré y seré millones: Migración y etnogénesis Aymara en Buenos Aires. Tesis para optar al título de Magíster de la Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología Maestría en Políticas de Migraciones Internacionales. Buenos Aires.

Mardones, Pablo y Miguel Ángel Ibarra Ramírez 2018 Lenguaje musical e identidad lakita: Revitalización y continuidad de una práctica ancestral y contemporánea en el norte grande de Chile. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. (325-354)

Margaret, J. Kartomi. R sf. Gamelan. Grove Music Online. Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com> (26/1/18)

Martí, Samuel 1970 Musikgeschichte in Bildern: Altamerika. Musik des Altertums, Vol. 2. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

Martinez, Rosalía 1988 Quelques aspects musicaux de la fiesta de La Tirana (Chili). Memoire de maitrise, Universite de Nanterre Paris X, Departement d«ethnologie -ethnomusicologie (Mecanografiado).

Martínez, Enrique 2004 La música precolombina, Un debate cultural después de 1492. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona (302).

Mercado, Claudio 2006 La fiesta en Chile: Fiestas Populares tradicionales de Chile. Intituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural, Quito (33 – 305)

Mercado, Claudio 2012 Is the Antara Flute Still in Use in Atacama? Caspana's El Negro. En: Papers from the 7th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at the Tianjin Conservatory of Music, Tianjin, China, 20-25 September, 2010. Orient-Archäologie. Rahden/Westf. (139-146).

Mercado, Claudio, Víctor Rondon y Nicolás Piwonka 2003. Con Mi Humilde Devoción. Banco Santander, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Mora 2010 Lakitas de vinilo en Arica. En: Iluminuras: Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais, Vol. 11, No. 25.

Morandé, P. 1987 Cultura y modernización en América Latina. Encuentro, Santiago

- Mosquera, Gayardo 2010 Caminar con el diablo, textos sobre arte, internacionalismo y culturas. EXIT, Madrid.
- Mújica, Richard 2016 Patrimonialización de la música-danza de la Sikuriada: tensiones entre Patrimonio Cultural Inmaterial, propiedad y desigualdad en localidades del altiplano boliviano. ED. Lugar CLACSO Buenos Aires
- Ossandón, Carlos y Santa Cruz, Eduardo 2005 El estallido de las formas: Chile en los albores de la “cultura de masas”. LOM, Santiago.
- Paerregaard, Karsten 2010 The Show Must Go On: The Role of Fiestas in Andean Transnational Migration. *Latin American Perspectives*, Vol. 37, No. 5, Peruvian migration in a global context (September), pp. 50-66
- Padin, Esteban 2017 La Comunidad como forma de integración y organización entre los sikuris porteños (En revisión para *Anthropologica*)
- Padin, Esteban 2018 La comunidad como forma de integración y organización de los sikuris en Buenos Aires. *Anthropologica*. Año XXXVI, N.º 40 (121-141)
- Palmiero, Tiziana 2014 Las láminas musicales del código Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85. Tesis para optar al grado de Doctor en estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Palominos, Simón; Farías, Elías; Utreras, Gonzalo 2009 Música en tensión; producción simbólica en tiempos de globalización. Lom, Santiago.
- Paredes, Manuel Rigoberto 1949 Música indígena en la altiplanicie. *Mariscal Andrés de Santa Cruz* año 1 N° 2 (15–17).
- Pérez de Arce, José 1995b Música en la Piedra; Música Prehispánica y sus ecos en Chile Actual. Santiago. Museo Chileno de Arte Precolombino; Santiago, Chile. (72).
- Pérez de Arce, José 1998 Sonido Rajado, the Sacred Sound of Pifilcas. En: *Galpin Society Journal*, July T. LI, (17 – 50).
- Pérez de Arce, José 2007A Música Mapuche. Ed. *Revista Musical Chilena*, (375).
- Pérez de Arce, José 2015 Flautas arqueológicas de Ecuador. En: *Revista Resonancias* vol. 19, n°37, julio-noviembre (47-88).
- Pérez de Arce, José 2000a. Sonido rajado, Historical approach. En: *Galpin Society Journal* LIII, The Galpin Society, London (233-251).
- Pérez de Arce, José 2000b. Pre-Columbian Flute Tuning in the Southern Andes. En: *The Archaeology of Sound: Origin and Organisation. Studien zur Musikarchäologie III, Orient-Archäologie* 10, Rahden/Westf. (281-309).
- Pérez de Arce, José 2014a Flautas de Piedra Combarbalita Morada de Chile Central y Norte Semiárido. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, V 19 N°2, Santiago (29-54)
- Pérez de Arce, José 2018 La flauta colectiva: El uso social de flautas de tubo cerrado en los Andes Sur. En: *Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. (51-116).
- Pérez Miranda, Lautaro 2016 Tensiones entre concepciones musicales en la práctica del Siku en Buenos Aires: El caso de la Banda de Sikuris de IMPA. (sin datos publicación).
- Platt, Tristan 1976 Espejos y maíz; temas de estructura simbólica andina. CIPCA (mecanografiado)

- Podhajcer, Adil 2008 Jjaktasiña irampi arcampi: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de "música andina" de Buenos Aires y Puno (Perú). En: IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas.
- Podhajcer, Adil 2011 El dialogo musical andino. Emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de música de Buenos Aires y Puno. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 32, No. 2. University of Texas Press (269-293)
- Pollard, Ann 1979 Textile evidence for huari music. *Textile museum journal* vol 18. Washington.
- Ponce, Yenín María 2007 Sikus masculinos de tiempo seco. En: *Folklore. Arte, cultura y sociedad*. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (157-176).
- Quispe, Filemón 2008 La quena Mollo. Supervivencia y persoistencia de musica y danza tradcional andina Comision de fomento a la cultura Herrman Stiftung
- Ramos, Víctor Hugo 2012 La identidad latinoamericana: proceso contradictorio de su construccióndeconstrucción-reconfiguración dentro de contextos globales. *Universitas humanística* no.73 Bogotá - Colombia pp: 15-58
- Ravines, Rogger 1980 Chan Chan, Metrópolis Chimú. Instituto de estudios Peruanos, Instituto de Investigación tecnológica, Lima.
- Rios, Fernando 2005 Music in urban la paz, bolivian nationalism, and the early history of cosmopolitan andean music: 1936-1970, Dissertation Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Musicology in the Graduate College of the University o f Illinois at Urbana-Champaign. Volume 1
- Rios, Fernando 2010 Bolero Trios, Mestizo Panpipe Ensembles, and Bolivia's 1952 Revolution: Urban La Paz Musicians and the Nationalist Revolutionary Movement. *Ethnomusicology* VoL. 54, no. 2 (281-317)
- Rios, Fernando 2012 The Andean Conjunto, Bolivian Sikureada and the Folkloric Musical Representation Continuum. *Ethnomusicology Forum* Vol. 21, No. 1 (5-29)
- Rivera Cusicanqui, Silvia 2010 Violencias (re) encubiertas en Bolivia. *La Mirada Salvaje*, Editorial Piedra Rota, La Paz
- Rivera, Javier 2015 El arte de hablar con los cerros: instrumentos musicales, entidades no humanas, cuerpos y géneros en los Andes peruanos septentrionales. En: *Sudamérica y sus mundos audibles Cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin (255-272).
- Rivero Sierra, Fulvio 2018 Fútbol y cultura entre bolivianos migrantes en Argentina. *Pukara* Año 12 Número 144 La Paz, Qollasuyu, Bolivia (9-10).
- Roa, Natalia 1993 Prólogo. En: Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo* Ed Andrés Bello Santiago
- Robles, Román 2000 Arpas y violines en la cultura mujsical andina. *Investigaciones sociales*, año IV, N° 6.
- Rodriguez Droguett, Jocelyn 2008 Espejismos danzantes. *Fondart*, Santiago (255)

- Romero, Raul (editor) 1993 Música, danzas y máscaras en los Andes. PUC Perú. Instituto riva Agüero.
- Romero, Raúl 2012 Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú. En: No hay país más diverso: compendio de antropología peruana, Volumen 1, Lima. (289- 329)
- Rossel Castro, Alberto 1977 Arqueología del Sur del Perú. Ed Universo, Lima.
- Sánchez, Carlos 2007 Formación y desarrollo de los sikuris de Lima: de la ideología y el esencialismo a la hibridación. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (197-246).
- Sánchez, Carlos 2013 La flauta de pan andina: los grupos de sikuris metropolitanos. Estudio sobre los conjuntos de zampoñas, sikuris limeños, urbanos o metropolitanos. Universidad Nacional Mayor de San Marcos (513).
- Sánchez, Carlos 2016 Instrumentos musicales precolombinos: la “antara” o la flauta de pan andina en el formativo final (300 a.c.) e intermedio temprano (100.c.). En: Arqueología y Sociedad N° 31 MAAUNMSM, Lima (65-92)
- Sánchez, Carlos 2018 Inicio de la flauta de pan en el antiguo Perú; hallazgos arqueológicos del tiempo formativo. (207-264).
- Sánchez, Walter 1996 Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistemas de pensamiento. La flauta de pan en los Andes Bolivianos. En: Cosmología y música en los Andes, ed. Max Peter Baumann. Veuvert Iberoamericana, Berlín (83-101)
- Sanchez Patzy, Mauricio 2017 La Ópera Chola: música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social. Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima. Plural, La Paz.
- Santa Cruz, Eduardo 2005 Las escuelas de la identidad: la cultura y el deporte en el Chile desarrollista. LOM/Arcis, Santiago:
- Schechter, John 2016 Panpipes: South American, non-Andean. Grove Music Online. Edited by Deanne Root. <http://www.oxfordmusiconline.com> (24/11/2016)
- Schmidt, Max 1929 Kunst und Kultur von Peru. Propyläen- Verlag GBMH Berlin.
- Sigl Rocha Torres, Eveline 2010 De la calle a la Web 2.0: La danza del altiplano boliviano como generadora de identidad y etnicidad, Un estudio ciberantropológico. Anthropos, Bd. 105, H. 1. Anthropos Institut (73-91).
- Sigl, Eveline y David Mendoza Salazar 2012a No se baila así no más... Tomo I género, poder, política, etnicidad, clase, religión y biodiversidad en las danzas del altiplano boliviano. La Paz - Bolivia
- Sigl, Eveline y David Mendoza 2012b No se baila así no más. Tomo II. Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia. Bolivia
- Sinti, Nirvana 2017 Llegó a Bogota sin migrantes: génesis de la practica musical sikuri en la capital colombiana. Revista Mundo sikuri, 25 años sikuris mallkus 12 de Mayo, edición de aniversario. Sukuris 12 de mayo, Lima (83-87).
- Spalding, Karen 1974 De indio a campesino, cambios en la estructura social del Perú colonial. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- Spitzer, John y Neal Zaslav 2016 Orchestra. New grove dictionary online.

- Stevenson, Robert 1960 Spanish music in the age of Columbus. Martinus Nijhoff, the Hague (17-46)
- Stobart, Henry 1987 primeros datos sobre la música del norte potosí. Reunión Anual de Etnología N°1, T III, MUSEF, La Paz (81-96).
- Stobart, Henry 1996a Tara and Q'iwa: Worlds of Sound and Meaning. En: Cosmología y música en los Andes Baumann, M. P. (ed.). Madrid and Frankfurt: Biblioteca Iberoamericana and Vervuert Verlag, (Biblioteca Iberoamericana). (67-81)
- Suaña, César 2016 La eclosión de los sikuris de la universidad nacional del altiplano.
- Suaña, César 2017 Breves apuntes sobre sikuris 27 de junio de la AJP durante los 70's y algunas propuestas. Actas del XVI Encuentro Asociación de Sikuris y Sikumorenos Inkari 2017
- Suárez, Hipólito 2007 Hacia los sikuris metropolitanos En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (247-260).
- Suarez, Hipólito 2017 Fabulaciones sobre los sikuris metropolitanos. Revista Mundo sikuri, 25 años sikuris mallkus 12 de Mayo, edición de aniversario Sikuris 12 de mayo, Lima (14-18).
- Thumala, Daniela y Fresia Salinas 2008 Sentido de vida, juventud y modernidad: estudio exploratorio sobre la noción de sentido de vida de jóvenes urbanos desde una perspectiva psicológica y cultural. En: La nueva teoría social en Hispanoamérica: introducción a la teoría de sistemas constructivista. Universidad Autónoma, México (311-342).
- Tschopik, Harry 1961 Music of Peru. Disco Folkways Records, New York FE 4415
- Turino, Thomas 1992 Del esencialismo a lo esencial: Pragmática y significado de la interpretación de los sikuri puneños en Lima. Revista Andina, Año 10 N° 2, diciembre (441-456)
- Turino, Thomas 1993 Moving away from silence; music of the peruvian altoiano and the experience of urban migration. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Turino, Thomas 2003; Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. Latin American Music Review, Volume 24, Number 2, University of Texas Press, Austin. (169-209)
- Ubbelohde-Doering, Heinrich 1952 El arte en el imperio de los Incas. Editorial Gustavo Gili, Barcelona
- Uribe, Juan 1963 La Tirana de Tarapacá Rev. Mapocho vol 2.
- Uribe, Eloy 2007 Precisiones en torno al siku En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (277-300).
- Uribe, Eloy 2015 Apuntes para la historia del sikuri peruano (edición digital, Lima)
- Valencia, Américo 1982 Jjaktasiña Irampi Arcampi. El diálogo musical: técnica del siku bipolar. Separata del Boletín de Lima N° 22 y 23. Septiembre. Lima. (32).

Valencia, Américo 1987 The Altiplano bipolar siku study and projection of peruvian panpipe orchestras Tesis para optar el título de Master of Music School of Music, Florida State University Tallahassee.

Valencia, Américo 1989a El Siku o Zampoña. Centro de Investigación y Desarrollo de la música Peruana, Lima.

Valencia, Américo 1989b El siku Altiplánico Ediciones casa de las Américas La Habana, Cuba

Valencia, Américo 2016 La música Nasca; fundamentos, permanencia y cambio Descubriendo los sistemas musicales prehispánicos andinos. Centro de investigación y Desarrollo de la música Peruana

Valverde, Luis 2007 La danza de los sikuris: creación y recreación de una danza ancestral andina. En: Folklore. Arte, cultura y sociedad. Revista del Centro Universitario de Folklore UNMSM. Año 1 N°1 (315-351)

Valverde, Luis 2014 Misti Sikuri: sikuriada paceña, sikumoreno puneño. En: Revista Cultural Sikuri N°6 Año II (16-19) (solo referencia biblio)

Valverde, Luis 2017 Sikuris y practica musical andina en la California del Milenio. Revista Mundo sikuri, 25 años sikuris mallkus 12 de Mayo, edición de aniversario. Sukuris 12 de mayo, Lima (70-73).

Van Dalen, Pietr 2018 El hallazgo de antaras arqueológicas chancay. Complejo arqueológico de Lumbra, Huaral. En: Música y Sonidos en el Mundo Andino: Flautas de Pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis. Carlos Sánchez Huaranga, editor. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. (249-280).

Van Kessel, Juan 1981 Danzas y estructuras sociales en los Andes. Instituto de Pastoral Andina, Cusco.

Van Kessel, Juan 1992 Holocausto al progreso: los aymarás de Tarapacá. Hisbol, La Paz, Bolivia (362).

Vega, Carlos 1932 Flauta andina I La flauta de pan andina. XXV Congreso Int. de Americanistas, Tomo I, Montevideo.

Vega, Carlos 1946 Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina. Ed. Centurión, Buenos Aires.

Vega Gutierrez, Alvaro 2002 Tropas urbanas En: (sin datos) (319-330)

Vega, María Alejandra 2012 Una aproximación a la música de las bandas de sikus en Tilcara y Buenos Aires. Novena Jornada de la Música y la Musicología, 2012 Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Facultad de Artes y Ciencias Musicales - UCA

Vega, María Alejandra 2014 Performance y representación social: surgimiento, discursos y prácticas de las mujeres sikuris en la Argentina. Actas del II Congreso de Estudios Poscoloniales y III Jornadas de Feminismo Poscolonial "Genealogías críticas de la Colonialidad". Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales- Programa Sur Global (Universidad Nacional de San Martín). Instituto de Altos Estudios Sociales (Universidad Nacional de San Martín). Biblioteca Nacional, Buenos Aires 9, 10 y 11 de Diciembre, 2014

Vidal Carlos 2017 Jallalla sikuris mallkus 12 de Mayo. Revista Mundo sikuri, 25 años sikuris mallkus 12 de Mayo, edición de aniversario. Sukuris 12 de mayo, Lima (5-6)

Villasante, Roger 2013 Entrevista. Revista Cultural Kikuri año 1 N°1. Saúl Acevedo, director. (26-28).

Wayra Marka 2017 Asociación Juvenil WAYRA MARKA – AJP – juliaca
<http://www.puntosdecultura.pe/puntoscultura/asociaci%C3%B3n-juvenil-wayra-marka-%C2%96-ajp-%C2%96-juliaca> (20/4/17)

Witney Templeman, Robert 1985 We Answer Each Other. Musical Practice and Competition Among Kantus Panpipe Ensembles in the Bolivia's Charazani Valley. Thesis Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 1994. B.S., Northwestern University, 1985, Urbana, Illinois

ENTREVISTAS CITADAS

Arnaud Gérard, Potosí, 3-30/7/2018).
Carlos Arguedas, La Paz 3/7/2018
Cergio Prudencio, La Paz, 18/7/2018
Dimitri Manga, Lima, 25/11/2018).
Esteban Mayol Conde Claro, La Paz 20/7/2018
Gonzalo Negron, Sucre 31/7/2018
Jaime Guzmán, La Paz, 18/7/2018
Javier Mardones, La Paz, 28/8/2018).
Juan Alfonso Cortés, San Pedro de Atacama, 20/11/2017).
Kike Pinto, Lima 23/11/2018
Luis Copa, Potosí, 2/8/2018
Marcos Clemente, Potosí, 23/8/2018
Miguel Ibarra, Santiago, 12/11/2017
Paul Huaranca, Lima 5/11/2018
Paul Puga, Lima 9/12/2018
Saul Acevedo, Lima, 4/11/2018
Victor Hugo Gironda, La Paz, 18/7/2018
Muyuj Wayra (Comunidad de sikuris), Potosí 7/7/2018

COLECCIONES CITADAS

CAC – Colección Carlos Alberto Cruz, Santiago
CP – Colección Particular, Santiago
MASMA – Museo Arqueológico San Miguel, Arica
ML - Museo Larco, Lima
MCHAP – Museo Chileno de Arte precolombino, Santiago
MNAAHP – Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia de Perú, Lima
MUNMSM - Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de San Marcos, Lima

