

INSTRUMENTOS SONOROS DE SUDAMERICA



José Pérez De Arce A.

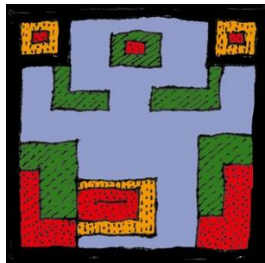
UNA RECOPIACIÓN DE LOS
INSTRUMENTOS SONOROS
VERNACULOS DE SUDAMERICA,
NACIDOS DE LAS CULTURAS
ORIGINARIAS QUE HABITARON
ESTE TERRITORIO EN TIEMPOS
PREHISPANICOS Y DE SUS
DESCENDIENTES HASTA HOY

PARTE XX
AERÓFONOS:
LA FLAUTA DE PAN 7 - 'SIKUS'



Chimuchina Records
Las Canteras de Colina, Chile
2022

INSTRUMENTOS SONOROS DE SUDAMÉRICA



José Pérez De Arce A.

UNA RECOPIACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS SONOROS VERNÁCULOS
DE SUDAMÉRICA, NACIDOS DE LAS CULTURAS ORIGINARIAS QUE HABITARON
ESTE TERRITORIO EN TIEMPOS PREHISPÁNICOS Y DE SUS DESCENDIENTES
HASTA HOY

PARTE XXI

AERÓFONOS: LA FLAUTA DE PAN 7-

'SIKU'



Chimuchina Records
Santiago y Valparaíso

2023

Se autoriza el uso del contenido citando la fuente

Este es un documento en proceso.

Se agradecen comentarios, aportes y correcciones.



MAPA DE LAS CULTURAS PREHISPÁNICAS DE SUDAMERICA. Muy resumido y esquemático, sólo como referencia general. Hay culturas que abarcan enormes territorios, como Inca, y los límites temporales varían mucho según diferentes autores.



MAPA DE LAS CULTURAS INDIGENAS DE SUDAMÉRICA. Muy esquemático, sólo como referencia general. Muchas culturas ocupan grandes territorios, o han variado su ubicación a través de la historia. Los autores denominan a veces a partir de los etnónimos, o a partir de la lengua, o de denominaciones aplicadas por los colonizadores. Aparecen sólo los nombres más frecuentemente mencionados en la literatura

INDICE

PRIMERA PARTE		OREJAS	168
INTRODUCCIÓN	1	NARIZ	169
I IDIOFONOS	3	CUELLO	173
CAPITULO I – IDIOFONOS ENTRECHOCADOS	5	BRAZOS	179
PALOS ENTRECHOCADOS	8	PECHO, CINTURA, RUEDO	180
PLACAS ENTRECHOCADAS	10	PIERNAS	192
VASOS ENTRECHOCADOS	12		
PLATILLOS	13	SEPTIMA PARTE	
CAPITULO II – IDIOFONOS PERCUTIDOS	14	CAPITULO VIII SONAJEROS ADOSADOS A OBJETOS	198
PALO PERCUTIDO	15	PALILLOS -CASCABEL	199
TRIANGULO	15	BASTONES-CASABEL DE MADERA	200
PALO DE DANZA	16	BASTONES-CASCABEL	201
PALOS PERCUTIDOS, EN JUEGO	17	LITERAS CON SONAJEROS	212
PLACA PERCUTIDA	18	TRONOS CON SONAJEROS	213
HACHA SONORA	21	TUMI-SOPNAJA Y SIMILARES	214
TABLA PATEADA	23	VASO-SONAJEROS DE METAL	215
PLACAS PERCUTIDAS	24	OTROS RECIPIENTES-SONAJEROS	
TUBO PERCUTIDO	25	DE METAL	218
BASTON DE RITMO	25	VASOS SONAJERO CERAMICOS	219
TAMBOR DE HENDIDURA	29	OTROS RECIPIENTES-SONAJA	
		DE CERAMICA	220
		ESCUDILLAS DE 3, 4 Y 5 PATAS	222
		BIBLIOGRAFIA CITADA	228
		MUSEOS Y COLECCIONES CITADAS	239
		AGRADECIMIENTOS	241
SEGUNDA PARTE			
VASO PERCUTIDO	35	OCTAVA PARTE	
CAMPANA ASENTADA	36	CAPÍTULO IX MEMBRANOFONOS	
CAMPANA PERCUTIDA	37	INTRODUCCION	242
PLATILLO PERCUTIDO	41	ATADURAS	248
CAMPANA CON BADAJO	42	PERCUTORES	250
CAMPANA CON UN BADAJO	42	ASA	252
CAMPANA CON VARIOS BADAJOS	48	BORDONA	254
DE MADERA – CANCAGUA	49	CAPITULO X LA CAJA	
DE METAL – TANTAN	56	CAJA DE MADERA CON ATADURA	
CAJA PERCUTIDA	63	EN V DIRECTA	256
		ICONOGRAFIA PREHISP.	267
TERCERA PARTE		CAJAS. DE CAÑA	289
IDIOFONO DE GOLPE INDIRECTO	66	CAJAS DE HUESO	292
CAPITULO III IDIOFONO SACUDIDO O SONAJA68		CAJAS DE CACTUS	293
PEZUÑAS	69	CAJAS CON ANILLO Y AROS	294
CARACOLES	70	CAJAS DE UNA MEMBRANA	304
SEMILLAS	71		
PICOS DE TUCAN	75	NOVENA PARTE	
PALITOS	76	CAPITULO XI TAMBOR TUBULAR	307
SONAJEROS METALICOS	77	PREHISPÁNICO, MADERA	309
PLACAS	77	PREHISPÁNICO, REPRESENTACION	308
VASO ABIERTO	78	ETNOGRÁFICO, ACTUAL	316
CONO ENROLLADO	79	ATADURAS	319
CONO SOLDADO	80	PARCHE CLAVADO	320
CONO TRUNCADO	71	ARO FLEXIBLE	321
CONO FUNDIDO	82	ARO RIGIDO	322
CAMPANILLA PIRAMIDAL	83	ARO DE AJUSTE	326
SONAJA DE DESLIZAMIENTO	87	ARO ALTO	329
		TAMBOR CILINDRICO CON UNA	
CUARTA PARTE		MEMBRANA	332
CAPITULO IV LA MARAKA	92	TAMBOR ACINTURADO	334
INTRODUCCION: SONAJAS DE VASO	92	TAMBOR EN FORMA DE BARRIL	339
A- SEMILLAS	96	TAMBOR CONICO	341
B- CALABAZA	97	TAMBOR EN FORMA DE COPA	342
C- CERAMICA	113	CAPITULO XII MEMBRANOFONOS SOPLADOS	
D- METAL	119	Y FROTADOS	345
E- OTROS MATERIALES	122		
F- CON OBSTACULOS INTERNOS	127	DECIMA PARTE	
		CAPITULO XIII TIMBAL	349
QUINTA PARTE		CERAMICA	350
INTRODUCCION	129	MADERA	368
CAPITULO V CASCABEL	130	CALABAZA Y OTROS MATERIALES	382
NUEZ	131		
METAL	132	UNDÉCIMA PARTE	
MADERA	150	CAPÍTULO XIV AEROFONOS	
CAPITULO VI IDIOFONOS RASPADOS, PUNTEADOS		INTRODUCCION	387
Y FROTADOS	151	CAPITULO XV LA QUENA	388
RASPADOS	151	HUESO	391
PUNTEADO	156	CAÑA	417
FROTADO	159	MADERA	429
DE SEPARACION	160	CERAMICA	435
		METAL	439
SEXTA PARTE		PIEDRA	442
CAPITULO VII – SONAJA ADOSADA AL CUERPO		REPRESENTACIONES DE QUENA	444
INTRODUCCION	161		
CABEZA	165		

MANCHAY PUITO	451	'ANTARA' DE PIEDRA Y OTROS MATERIALES	670
DUODÉCIMA PARTE		'ANTARA' DE METAL	671
CAPÍTULO XVI LA FLAUTA ACODADA	452	'ANTARA' DE HUESO	675
DECIMOTERCERA PARTE		'ANTARA' DE PLÁSTICO	686
CAPÍTULO XVII FLAUTA DE TUBO CERRADO SIMPLE	468	'ANTARA' DE MADERA	687
CAÑA	470	'ANTARA' DE PIEDRA	689
MADERA O PIEDRA	474	SIN ASA	692
TUBO RELACIONADO CON LA PIPA DE		CON ASA BASAL O CENTRAL	695
FUMAR	483	CON ASA LATERAL	697
HUESO	490	CON DOS ASAS LATERALES	700
CERÁMICA	491	ESTILO 'ANTARA SURPUNEÑA'	704
CALABAZA	492	VENTESIMA PARTE	
HUESO, TIPO QUENA	493	CAPÍTULO XXV	
CASOS AISLADOS	494	'ANTARA DE TUBO COMPLEJO'	711
ICONOGRAFÍA	496	'ANTARA DE TUBO COMPLEJO' DE	
DECIMOCUARTA PARTE		CERÁMICA	716
CAPÍTULO XVIII 'PIFILKA' (FL. DE TUBO COMPLEJO)	498	ICONOGRAFÍA DE 'ANTARA DE TUBO	
'PIFILKA' AISLADA	502	COMPLEJO' DE CERÁMICA	725
CERÁMICA	503	'ANTARA DE TUBO COMPLEJO' MOCHE,	
HUESO Y CERÁMICA	506	DE SIPÁN	727
PIEDRA	508	'ANTARA DE TUBO COMPLEJO' DE	
'PIFILKAS DUALES'	513	PIEDRA	729
MADERA	514	'ANTARA DE TUBO COMPLEJO' DE	
'PIFILKAS COLECTIVAS'	519	MADERA	742
CERÁMICA	520	ICONOGRAFÍA DE 'ANTARA DE TUBO	
MADERA	522	COMPLEJO' DE MADERA	746
CAÑA	528	'ANTARA DE TUBO COMPLEJO' DE CAÑA	751
PLÁSTICO	533	PARTE XXI	
DECIMOQUINTA PARTE		CAPÍTULO XXVI	
CAPÍTULO XIX FLAUTAS DE PAN	535	EL SIKU (FLAUTA DE PAN DUAL COMPLEMENTARIA)	755
FL DE PAN DE TUBO ABIERTO	536	A) EL SIKU INDIVIDUAL SOLISTA	762
FL DE PAN DE TUBO CERRADO	537	B) SIKU INDIVIDUAL EN COLECTIVO	764
TUBOS PALQ'A	541	C) SIKU PAREADO	765
DISEÑOS SONOROS	548	CA) UN PAR DE MÚSICOS	766
CAPÍTULO XX LA 'ANTARA' DE CAÑA	556	USO ACTUAL	766
'ANT' CON CORTE EN BISEL	562	EVIDENCIA ARQUEOLÓGICA	768
'ANTARAS' DE CORTE RECTO	563	CB) SIKU PAREADO COLECTIVO	786
'ANTARAS DE 2 TUBOS	565	CBA) PAREADO COLECTIVO ENTRE	
'ANTARAS DE 3 TUBOS	567	IRA Y ARKA	787
'ANTARAS DE 4 TUBOS	571	EVIDENCIA ARQUEOLOGICA DE SIKU PAREADO	
'ANTARAS DE 5 TUBOS	577	COLECTIVO ENTRE IARA Y ARKA	816
'ANTARAS DE 6 TUBOS	584	CBB) PAREADO ASIMETRICO	821
'ANTARAS DE 7 TUBOS	690	EVIDENCIA ARQUEOLÓGICA	
'ANTARAS DE 8 TUBOS	596	DE PAREADO ASIMÉTRICO	825
'ANTARAS DE 9 TUBOS	598	CBC) PARES FLOTANTES	826
'ANTARAS DE 10 TUBOS	600	CBD) TRENZADO ENTRE TRES	827
'ANTARAS DE 11 TUBOS Y MÁS	602	CBE) PAREADO DUPLICADO	829
'ANTARAS' EN 'ESCALERA+1'	607	CBF) ALTERNADO DE TUBOS SUELTOS	833
DECIMOSEXTA PARTE		COMENTARIO FINAL	834
CAPÍTULO XXI LA 'ANTARA COLECTIVA DE CAÑA	610		
EVIDENCIA ETNOGRÁFICA	619		
EVIDENCIA ARQUEOLOGICA	637		
DECIMOSÉPTIMA PARTE			
CAPÍTULO XXII LA 'ANTARA' DE CERÁMICA	640		
ESTILO IMITACIÓN CAÑA	642		
ESTILO IMITACIÓN METAL	644		
ESTILO NASCA	645		
ESTILO NASCA BÁSICO	646		
ESTILO NASCA CLÁSICO	652		
IMITACIÓN PIEDRA	661		
REPRESENTACIONES	663		
DECIMO OCTAVA PARTE			
CAPÍTULO XXIII			
LA ANTARA COLECTIVA DE CERÁMICA	669		
ANTARAS DUALES DE CERÁMICA	669		
POSIBLES TROPAS DE ANTARAS			
DE CERÁMICA	676		
ICONOGRAFÍA DE POSIBLES ANTARAS DUALES			
Y DE TROPAS DE ANTARAS DE CERÁMICA	680		
DECIMONOVENA PARTE			
CAPÍTULO XXIV			

CAPITULO XXVI

SIKU

(FLAUTA DE PAN DUAL COMPLEMENTARIA)

Al iniciar el capítulo de las ‘flautas de pan’ veíamos que el diseño acústico de esta especie organológica alcanza en Sudamérica una complejidad y una especificidad mucho mayor respecto a otros lugares. Hasta ahora hemos visto esa especificidad expresada en formas, disposición de los tubos, diseño del tubo y en la multiplicación de flautas para conformar una ‘flauta colectiva’, y todo eso lo hemos tenido que desglosar en materiales (caña, cerámica, piedra, metal, hueso) para poder abarcar la cantidad de información. En el caso del ‘siku’ sucede una innovación radical respecto al modo de concebir el instrumento. El ‘siku’ es una flauta tocada por dos personas, y eso la diferencia de otras ‘flautas de pan’. A diferencia de las ‘flautas duales’ (como la ‘pifilka’ o la ‘antara’ dual Nasca), en el ‘siku’ ambas partes se relacionan por su diseño acústico complementario. El ‘siku’ es una flauta de pan dividida en dos partes, cada una de las cuales posee la mitad de las notas de la escala y es tocada por una persona, de modo que para tocar una melodía se requieren dos personas. Las notas que faltan a uno las tiene el otro. Ambas partes pueden ser reemplazadas únicamente por otras flautas de idéntico diseño sonoro.

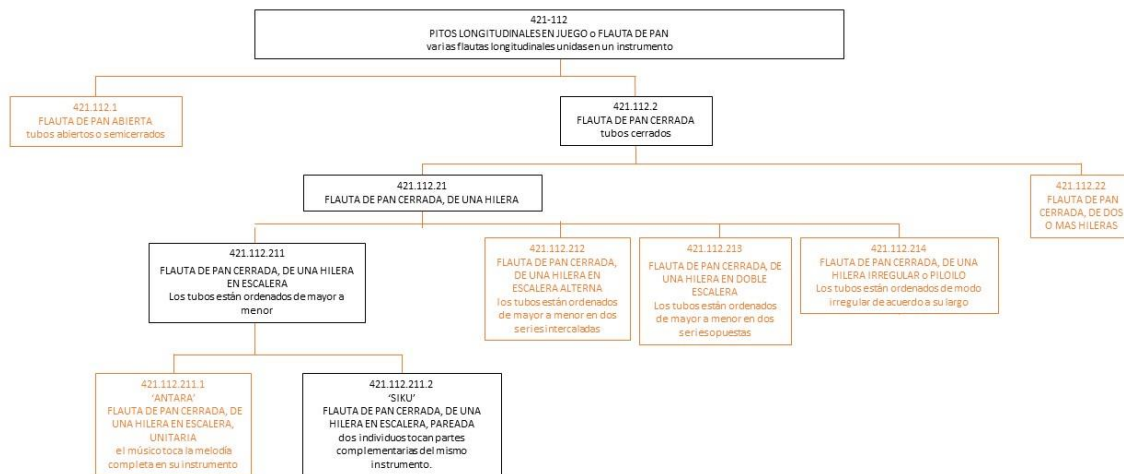


FIG 680 EL 'SIKU' EN RELACION A OTROS DISEÑOS DE FLAUTA DE PAN

Este modo de concebir el instrumento musical añade un nivel de complejidad totalmente diferente al del resto de los instrumentos musicales, referido a la dualidad de objetos y de sujetos. Esto genera una serie de problemas para identificar esa diferencia, ya que en Sudamérica el concepto de la dualidad se manifiesta de muchos modos, y en las flautas de pan está presente de varias formas que es preciso definir. Para definir la dualidad que caracteriza el diseño sonoro del siku hay que diferenciarlo de otras dualidades

musicales. La dualidad musical y el concepto de ‘diálogo’ entre dos partes es algo habitual en las músicas del mundo, como cuando dos instrumentos ‘conversan’ a la manera de pregunta y respuesta, algo que encontramos en muchas tradiciones musicales. Esto también ocurre en los Andes, y a eso se refiere por ejemplo Bertonio cuando nos dice que los Quichua del siglo XVI cantan y tañen flauta “*en el bayle q llaman Maquesiña, hablando vno y contrapunteando el otro, a este llaman Quicuri*” (Bertonio [1612] 1984).

Sin embargo en Sudamérica se forjó una idea-mundo basada en la dualidad que permea lo sonoro de maneras mucho más profundas y variadas. Una de ellas es el concepto de ‘flauta dual’ que vimos respecto a la ‘pifilka’ (pag 513), el cual se refiere a ‘parear’ alternado entre dos flautas: mientras una suena, la otra calla. Algo parecido observamos entre los *surisiku* (pag 619) en que dos flautas de pan iguales, tipo ‘antara’ (poseen la escala completa), tocan alternando en ‘eco’, repiten la misma melodía pero desfasada en el tiempo, como un rebote, una flauta va repitiendo la misma nota que la otra flauta. En ambos casos se puede hablar de ‘flautas duales’ que van alternando, pero esto no obedece a una propiedad organológica del instrumento, sino de su ejecución; es imposible saber, observando una flauta, si corresponde al uso de la ‘pifilka’ o del ‘surisiku’. Por ejemplo, Gonzalez B. (1948: 407) describe los *chchisca sikuri* como una tropa de flautas de 8 tubos, que se tocan simultáneamente con una *wankara* (tambor), y comprende tres tamaños (*taica*, *malta* y *chchulis*) que se usa en Ingavi y Pacajes. A esta descripción falta el detalle de la ejecución ‘en eco’, que la hace indistinguible de una tropa de ‘antaras’ corrientes. En ambos casos (pifilka o surisiku) se consideran que el instrumento se debe tocar de a dos flautas. Pero una *pifilka* o un *surisiku* puede estar ‘pareando’ con cualquier otra flauta de su tropa, sin problemas, se consideran todas iguales.

Un tercer caso ocurre en la ‘antara dual’ de cerámica Nasca (pag 669) en donde la ‘flauta dual’ se refiere a ‘aunar’ el sonido de dos flautas, mediante un uso simultáneo, que produce *batimientos*. Ambas suenan juntas, conformando una flauta. En este caso no da lo mismo cual es el par que está tocando: sólo van a producir el sonido adecuado el par que fue construido específicamente con una diferencia microtonal en toda su extensión.

En el ‘siku’ la noción de ‘flauta dual’ alcanza una versión más sofisticada, ya que toca alternando entre dos partes que conforman una flauta, y que deben corresponder a la misma tropa para poder generar la escala. El ‘siku’ implica un par fijo y necesario, porque está compuesto de dos flautas de pan que forman escala, cuyas notas están intercaladas, las que están en una flauta faltan en la otra y viceversa. No puedo reemplazar una de las dos flautas, a no ser que sea de la misma tropa. El ‘siku’ lleva el concepto de ‘flauta dual’ mucho más a fondo, exigiendo al par de ejecutantes que se transformen en un solo músico en todo momento. Para tocar la melodía, deben ‘trenzar’ ambas ejecuciones para ir intercalando las notas de tal modo que se escuche como si fuera producida por un solo instrumento y por un solo flautista. Se trata de un sistema complejo formado por dos mitades que se necesitan y deben relacionarse de un modo necesario, muy preciso y coordinado, lo cual exige una máxima concentración en la integración mutua, tanto de escucharse y estar atento, como de expresarse y proponer al otro. Esa transformación es la que hace del ‘siku’, como diseño acústico, una herramienta que incide en la ontología del ejecutante, que pasa a concebirse a sí mismo como ‘yo soy dos personas’, o sabe que él es solo la mitad de un músico, de alguna manera.

Esto implica que, para poder describir el ‘siku’, debo referirme al par, y no a la unidad como ocurre con los tres casos anteriores. Mientras que en una ‘antara’ basta decir que tiene 13 tubos, por ejemplo, para un ‘siku’ se debe especificar que tiene, por ejemplo, 13 tubos, distribuidos en dos flautas de 6 y 7 tubos respectivamente. Esto lo resumo en la fórmula 13 (6/7), en que 13 se refiere a la cantidad de tubos total (que forman la escala del instrumento), 6 se refiere a los tubos de una mitad y 7 a los de la otra. El nombre más común para referirse a las dos partes del ‘siku’ es ‘ira’ y ‘arka’, nombres que voy a utilizar como genéricos en este capítulo¹, de modo que la fórmula del ejemplo se lee: el ‘siku’ tiene 13 tubos, ‘ira’ con 6 y ‘arka’ con 7 tubos. El concepto rector del ‘siku’ es la separación de la escala en dos mitades. La separación se hace de forma intercalada, de modo que la escala está repartida, nota por medio, en ambas mitades.

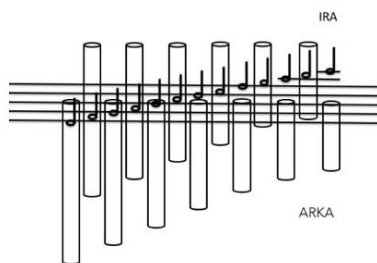


FIG 681 ESQUEMA DE ESCALA DEL ‘SIKU’

En el ejemplo, se muestra la escala de un ‘siku’ de 13 tubos repartidos en 6 (‘ira’) y 7 (‘arka’)

Debido a la inexistencia de nada parecido en la organología eurocéntrica, la descripción del ‘siku’ ha estado ausente en los escritos relativos al continente sudamericano durante 400 años. Con la sola excepción del Inca Garcilaso de la Vega, que en 1607 describe pares de ‘sikus’ trenzando sus sonidos, ningún cronista, ni viajero, ni etnógrafo, ni músico lo menciona hasta 1913, en que Rigoberto Paredes describe brevemente la ‘sikuriada’ de Charazani. Esta forma de concebir y ejecutar un instrumento resulta tan ajena a la mentalidad europea, que hasta el día de hoy es ignorada por la mayoría de los habitantes del continente. Eso hace muy difícil saber a qué tipo de instrumentos se refieren muchas de las descripciones. Por ejemplo, un par de flautas de pan unidas por una cuerda usadas por los Cuna, en Rio Negro podría corresponder a una ‘antara dual’, que toca al unísono, o a una flauta tipo ‘surisiku’ que toca alternada, o bien puede corresponder a un ‘siku’ constituido por un par complementario. Ese aspecto sólo puede comprenderse cuando existe una descripción del modo de ejecución. Yo demoré muchos años en darme cuenta de esta complejidad, y me doy cuenta que mis primeras descripciones son altamente vagas, o derechamente erróneas. Si a esta dificultad de descripción añadimos la enorme diversidad de tipos de ‘siku’, cuyas diferencias integran todas las variables propias de la ‘antara’ (cantidad de tubos, escalas, etc), ya tenemos un panorama sumamente complejo. Pero si le sumamos una cantidad de variables propias del concepto dual, que vamos a ver a

¹ Según la tradición, el lugar y el tipo de flauta, las dos mitades se conocen de muchas maneras que sería largo enumerar. Las más frecuentes son ‘ira’ y ‘arka’ o ‘primera’ y ‘segunda’.

continuación, la descripción es aún más difícil. La complejidad para referirse al instrumento plantea problemas descriptivos que sólo se resuelven con una teoría que permita definir esas diferencias, y la que he adoptado en este capítulo me ha resultado útil, porque está basada en múltiples descripciones anteriores. Pero cuando no existe la descripción de la ejecución, como ocurre con frecuencia, o más aún, cuando no hay posibilidad de conocerla, como ocurre con los hallazgos arqueológicos, el panorama es mucho más borroso. De modo que todo lo que sigue es un intento de formalizar un amplio campo del diseño sonoro surandino, teniendo claridad que puede haber muchas inexactitudes en este intento.



FIG 682 PROBLEMAS DE DESCRIPCION DEL 'SIKU'

- 1.- A la izquierda, un *Ayarichi* (tipo 'antara') de 6 tubos, a la derecha un *siku* de 15 (7/8) tubos. (de Gerard 2014).
- 2.- diecisiete tubos de caña sueltos, provenientes de una excavación arqueológica, en que, sin tener más datos, no tenemos como saber si corresponden a una 'antara' o a un 'siku' (Bolaños 2007: 128).

Queda claro, pues, que el diseño acústico del 'siku' hace intervenir variantes nuevas, de relaciones entre objetos y personas, que alcanza un nivel de complejidad diferente al de otras flautas. Esta diferencia produce dos resultados contradictorios: por una parte, genera una uniformidad de material (la caña) y por otra parte genera una diversidad muy compleja de formas de parrear.

Todos los 'siku' que conocemos son construidos en caña, con la sola excepción de los de lata (en Tacna) y los de plástico (en Chile), que nacen en tiempos modernos como copia de la caña, en respuesta a su escases (por motivos ecológicos y por motivos de fronteras fitosanitarias), y los casos arqueológicos de cerámica, que son dudosos. No existe en el 'siku' la diferencia de diseños sonoros que nacen de utilizar distintos materiales, como encontramos en la 'antara'. Una de las respuestas al porqué los 'siku' se fabricaron en caña

y no en otros materiales se refiere a la facilidad de construcción². Por una parte, la caña permite a los *luriri* (fabricantes de flautas, en aymara) construir una *tropa* con implementos muy sencillos: basta con un set de medidas y un cuchillo. Por otra parte, la confección es rápida: un *luriri* puede producir una *tropa* entera de *sikus* en dos o tres días, y eso permite una enorme movilidad a los sistemas organológicos regionales. Por ejemplo, eso permite que una comunidad puede renovar su orquesta completa una vez al año para la fiesta, ajustando sus parámetros acústicos de un modo diferente. Finalmente, el producto final es muy liviano, se puede trasladar como un pequeño paquete, o en una maleta pequeña. Todo eso facilita la circulación de los instrumentos por el territorio, algo fundamental para la ecología sonora vernácula.



FIG 683 LAS FACILIDADES QUE OFRECE LA CAÑA

- 1.- Marcelino Canaviri ofreciendo *tropas* de *sikus* en la feria de Challapata (Oruro). (Gerard 2014: 13)
- 2, tres *tropas* de *luriris* de Condo en diferentes tamaños atadas para la venta (Gérard 1914: 32).
- 3.- *tropa* de seis pares de *siku* con *palq'a* (1/1 ab) preparada para su envío (taller de A, Gérard, 08/2018).
- 4.- maletín de transporte de la *tropa* de Muyuj Waira, Potosí (2018).

Esta misma facilidad de construcción permite a los *luriri* generar nuevas variedades de *tropas* en los tamaños, en la cantidad de tubos, en distintos tipos de tubos ‘*palq'a*’, en las cantidades de tamaños y de flautas, etc. Esta forma de pensar en variaciones infinitas basadas en pequeñas modificaciones es muy afín al pensamiento sistémico amerindio, que es hábil en construir complejos sistemas basados en partes muy sencillas, que permiten ser articuladas de infinitos modos. Este pensamiento sistémico es, por ejemplo, el mismo que opera en el textil, donde el simple cruce de hilos puede producir una complejidad infinita de estructuras. En las flautas tipo ‘*siku*’ este pensamiento sistémico generó la gran cantidad de

² Si bien esa forma de pensar obedece a una matriz de pensamiento eurocéntrica, que hemos visto no es la que guía el pensamiento amerindio, en este caso hay varios datos que nos muestran que la facilidad que ofrece la caña es ampliamente aprovechada para fabricar ‘*sikus*’.

variables estructurales de diseño sonoro que presento en el siguiente esquema, que creo ayuda a comprender la organización lógica de las variables principales y secundarias del sistema.

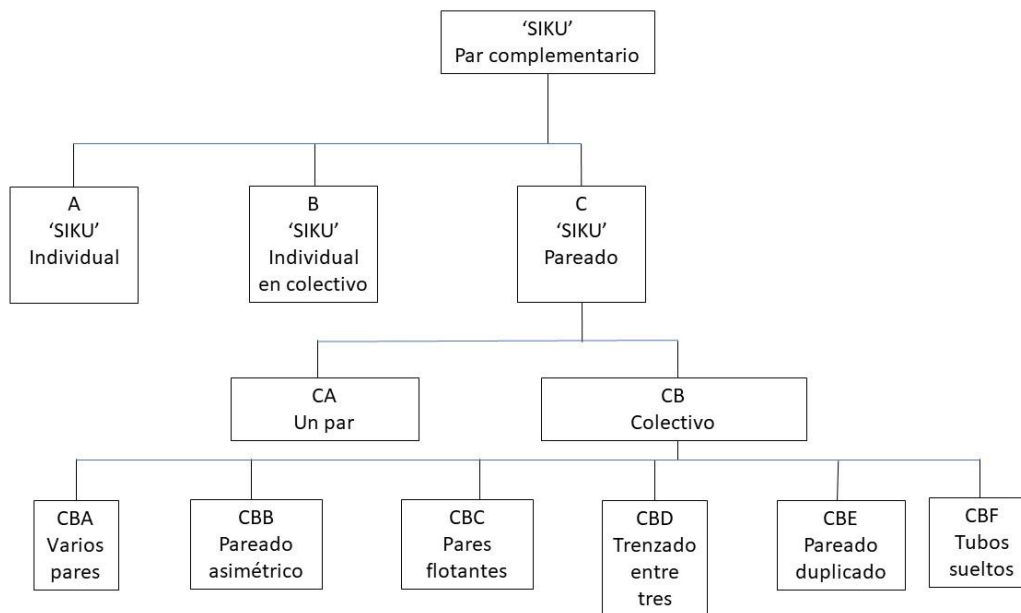


FIG 684 SUBDIVISIÓN DEL SISTEMA 'SIKU'

El 'siku', entendido como un término genérico que comprende todas las flautas de pan duales complementarias posee dos usos; el habitual es el que ya he señalado, en que las dos partes ('ira' y 'arka') son tocadas por dos personas, modalidad que llamaré 'siku pareado' (C, en el esquema). Pero existen otras dos variables. Una de ellas es el 'siku individual' (A), en que ambas partes son tocadas por un solo individuo, modalidad bastante rara, pero que se popularizó a partir de mediados del siglo XX entre los hablantes castellanos de las ciudades. La otra modalidad, en que este 'siku individual' es tocado en colectivo, como resultado del desconocimiento urbano del 'siku' vernáculo, que confunde con esa modalidad urbana, y por lo tanto forma *tropas* en que cada músico toca 'ira' y 'arka' (B).

Por su parte en el 'siku pareado' (C) existe una modalidad poco frecuente, en que tocan sólo dos personas (CA). Lo habitual es que se ejecuten en colectivo (*tropas* de más de dos *sikuris*) (CB). Pero esta modalidad a su vez tiene variables que organizan de diferente manera el 'pareado'. El habitual, que abarca la mayor parte de este capítulo, es el pareado entre 'ira' y 'arka', en que varios pares forman una *tropa* (CBA). Las otras fórmulas son menos frecuentes. Una de ellas consiste en un pareado asimétrico (CBB), ya sea entre un 'ira' de 1 tubo y un 'arka' de varios tubos, o entre un 'ira' (de uno o más tubos) y varios 'arka' de varios tubos. Otra consiste en pares flotantes, una cantidad variables de tubos sueltos, que según la melodía a ejecutar se reparten entre 'ira' y 'arka' (CBC). En otra modalidad, el 'trenzado entre tres', se hace entre tres partes; un 'ira', un 'arka' y una

tercera parte (CBD). Otra modalidad es el 'pareado duplicado', que consiste en un 'siku' individual ('ira' y un 'arka' tocados por una persona), que se complementa con otro 'siku' individual tocados por otra persona, y van trenzando ambas personas (CBE). Por último, existe una modalidad de alternancia entre tubos sueltos, en que cada ejecutante posee un tubo, y se va tejiendo la melodía entre todos ellos (CBF). A continuación desarrollo todas estas modalidades.

A) 'SIKU' INDIVIDUAL SOLISTA

Corresponde a un 'siku' en que ambas partes son ejecutadas por una persona. En Colombia se conocen algunas flautas que poseen dos series de tubos, como si se hubieran unido las dos partes de un 'siku'. Desgraciadamente no conozco descripciones de su escala, ni de su uso. Los incluyo aquí exclusivamente por su forma, que interpreto como un 'siku' individual solista.

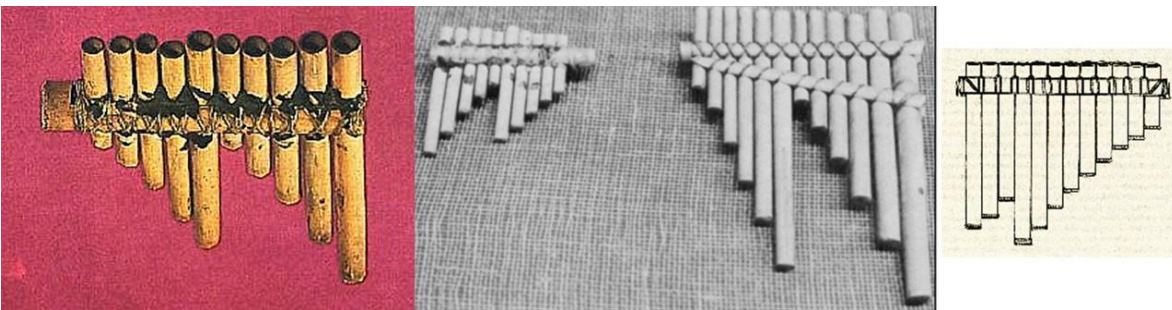


FIG 685 'SIKU INDIVIDUAL SOLISTA'

- 1.- Santander (Colombia) siglo XX, amarre de caña y asfalto. 15 cm (tubo mas largo) (Bermudez 1986 63, col. José Ignacio Perdomo Escobar).
- 2.- flautas de Colombia (Tequiner 1977 pl IV).
- 3.- Flauta llamada *pimpano*. Dibujo hecho en base a descripciones del anciano Valeriano Tascón, antes de morir. Comunidad de Cristianía (Colombia) (Londoño 2000: 46).

Existe una forma vernácula de organizar las cañas, que se conoce como 'antara en W'. o 'doble escalera', en que se forman dos series de tubos organizadas de mayor a menor, y se encuentran en ambas cañas menores, formando un perfil de dos alas, o bien se encuentran los tubos mayores, que son más escasas. Hay una gran cantidad de ejemplos iconográficos prehispánicos provenientes de las antiguas culturas de Ecuador y norte de Perú. Es posible que esta modalidad se haya usado como 'siku' individual solista, pero las únicas evidencias de su uso que tenemos provienen del *gamma purruy* de los cuna de Colombia y Panamá, que corresponde al modo de uso que describo como 'pareado duplicado' (CBE). Bolaños (2007: 60) propone que el 'siku' evolucionó a partir de esta 'antara en W', al separar sus dos mitades, cuestión del todo probable pero imposible de comprobar por ahora. Debido a la falta de información, prefiero tratar este tipo de flauta 'en W' en un capítulo aparte.

Independientemente de estos casos de tradiciones vernáculas, el ‘siku’ individual solista se hizo conocido en las ciudades en una forma que voy a nombrar como ‘*zampoña urbana*’, en que ira y arka son tocadas por un solo individuo. Esta adaptación se creó en base a la ignorancia del ‘siku’ habitual en el mundo andino por parte de los músicos urbanos. Estos adaptaron el ‘siku’ al concepto eurocéntrico, que desconoce la idea de tocar pareado, y sólo concibe músicos solistas. El usar el ‘siku’ en forma solista permitió trabajarlo como cualquier otro instrumento habitual en la música popular, e integrarlo a todo tipo de agrupaciones. Su origen no está claro; la primera mención aparece en Buenos Aires en 1930 (Barragan 2002: 339) y luego lo encontramos en todo el continente. Debido a la ignorancia generalizada acerca de los instrumentos vernáculos, esta modalidad se convierte en símbolo artístico y cultural de “lo andino” en espacios urbanos, donde la mayoría de las personas piensa que es el instrumento andino tradicional (Barragán 2002: 339; Acevedo 2003: 112; Meme 2006; Gómez 2007: 96; Sánchez 2007: 206; Clemente 2015; Ibarra 2016: 23). Debido a que no es un instrumento vernáculo, no lo voy a tratar en este libro. Sin embargo, como está ocurriendo en todo el ámbito sonoro americano, la *zampoña urbana* ha ido influyendo paulatinamente el mundo indígena, no sólo aymara y quechua, sino en otras partes, como Colombia, donde no existían ‘sikus’ en la modernidad.

B) 'SIKU' INDIVIDUAL EN COLECTIVO

Corresponde a la *zampoña urbana*, pero ejecutada en forma colectiva. Se produce como consecuencia de la ignorancia de niños y/o profesores que sólo conocen la *zampoña urbana* pensando que es la original andina y la aplican al colectivo. Al parecer es una modalidad muy nueva. La he visto en escolares de Potosí y en Lima (2018), y se describe en Susques (Argentina; Caballero y Balderrabano 2009: 37). En Potosí pude conocer a profesores que practican el 'siku' tradicional, pero sus alumnos están habituados al 'siku' individual solista, y por lo tanto adoptan esta modalidad.

Es posible que en el Estado de Sucre (Venezuela) ocurra esta modalidad como una tradición vernácula, donde, además, ocasionalmente "trenzan" (Olsen 2004: 280), pero la descripción es muy imprecisa.

C) 'SIKU' PAREADO

Este es el 'siku' en que ambas mitades son tocadas por dos personas. Corresponde a la forma tradicional del uso del 'siku', que hallamos en el continente desde el área Chacobrasileña, hasta la Caribeña. El cono sur (Area Fuegopatagonia y parte sur del Area Surandina) no conocieron esta modalidad en el pasado. El mapa del diseño sonoro del 'siku' es uno de los más complejos y poco estudiados del continente americano. Los distintos diseños sonoros contemplan diferentes maneras de concebir el pareo entre flautas y entre pares de flautas, y los encontramos en diferentes regiones y tiempos.

CA) UN PAR DE MÚSICOS

Al hablar de un siku tocado por dos personas se nos presenta un problema lógico, porque ambas flautas forman una sola flauta, y los dos flautistas se escuchan como si fuera un músico. Por lo tanto, podríamos hablar de un ‘siku pareado’ individual, referido al instrumento o al ejecutante, o también podemos describirlo como dos flautas o dos músicos, o como dos músicos que tocan una flauta, o dos flautas que son interpretadas por un músico dual. El ‘siku’ plantea estos problemas lógicos cuando queremos describirlo, y eso se refleja en muchas descripciones confusas, ejemplos no correctos, imprecisiones en la literatura. Sin embargo, toda esta necesidad de definir es un requerimiento nuestro, para poder analizar la riqueza de diseños sonoros que encierra este sector de la organología surandina, pero es algo absolutamente ajeno a sus practicantes.

USO ACTUAL

El uso del ‘siku’ restringido a dos músicos es relativamente escaso en la actualidad, donde lo habitual es el uso colectivo. El ‘siku colectivo’ (CB) puede ser tocado ocasionalmente entre dos, por ejemplo para mostrar una melodía a la *tropa*, pero es una excepción. Es difícil trazar un panorama del ‘siku’ pareado individual de uso vernáculo actual. A veces la ‘zampoña urbana’ es tocada así, cuestión que queda fuera de mi descripción. Los usos vernáculos que he recogido parecen ser más frecuente en las laderas amazónicas de Perú y Bolivia, entre los huitoto, ocaina y chaina (Sánchez 2013: 104, 105), los chiquitanos de Bolivia (el *secu-secu*, Rozo 2006: 3), en los llanos del Paraná, entre los guaraní mbya (el *reriwakui murui, muina, muinuika y munane, mimby-retá*, Sanchez 2018: 19, 23), y más al norte, en los llanos de Colombia, los Tukano del río Vaupés (el *pedubá*), los sikuaní de Vichada (el *jivaburú*), en el Guaviare (algunos *carrizos*, Bonilla 2018: 12). En los Andes bolivianos se menciona el *pak-taipi maisho pécs* de los chipaya (Uribe 2007: 293).

Hay usos que son ambiguos, según la ocasión; las *iapojatekana* o *yapejatekana* de los waura del Alto Xingú (Mato Grosso, Brasil) se usa como una ‘antara’ de 4 tubos (tocados por un flautista), pero en algunas ocasiones se reparten entre dos personas, cada una con 2 tubos intercalados (‘ira’ tubos I y III, ‘arka’ II y IV). Cada tubo recibe un nombre, de mayor a menor; I *nejokana* ("padre"), II *malastiakana* ("el del medio"), III *kitimaiatiana* ("el que viene primero"), IV *ita itiana* ("hijito"). Es un instrumento descartable, que se construye para la ocasión, y en ciertas ceremonias se forman comitivas de varios pares de músicos independientes, cada par con afinaciones y melodías propias, generando un tejido sonoro muy denso (Civalliero 2014: 80, 84-87). Este uso consistiría en un siku de 4 (2/2) tubos. No conozco otros ‘sikus’ con esa fórmula.

Con la fórmula 6 (3/3) está descrito el *orebi*, (*öribe, oruubi*) de los witoto (extremo oeste del Area Amazónica), que al parecer se toca a dúo alternándose, y no en *tropa*

(Bolaños et al. 1978: 503). Lo mismo ocurre en el departamento de Amazonas colombiano con el *reribakue* (*reribacuí* o *reribakui*), en que los 3 tubos son atados con fibra vegetal cubierta de cera, y forrados en tela de corteza pintada. Suelen interpretarse a dúos (*reribakui irua*), con una flauta de la derecha o *nabebakui* y una de la izquierda o *harifebakui* que van alternando sus sonidos mientras acompañan el canto, con una nota por cada sílaba (Civalliero 2014: 62, citando a Gasché, 1976). Con la misma fórmula es el *secu secu* o *takwari* de los Guarayo de Santa Cruz (Bolivia), y las *yoresoma* de los chiquitanos (Civalliero 2014: 130).

Civalliero (2014: 76) muestra la foto de un *carisu* de 4 tubos de los wanano (guanano o kotiriâ) del estado de Amazonas (Brasil) y del Vaupés (Colombia) que alterna la melodía con otra flautas *guía* o *mayor*, más larga, pero no describe la fórmula de distribución de los tubos.

La fórmula con 10 (5/5) tubos la usan los sikvani (extremo noroeste del Area Amazonica) (Olsen 2004: 281).



FIG 686 'SIKUS' DE 6 A 10 TUBOS.

- 1.- 6 (3/3) *orebi* witoto (Perú) (Sanchez 2013: 104).
- 2.- 6 (3/3) Guirma y su hijo, witotos de Perú, tocando *orebi* (Girard 1958: 83).
- 3.- X (4/X) Mitad de un *carisu* de los wanano (Amazonas, Brasil y Vaupés, Colombia) (Civalliero 2014: 76).
- 4.- 10 (5/5) *jibabo* o *carrizo* de la comunidad sikvani, de Boponaë (rio Tigre, Vichada, Colombia) (Yepez 1989: 26).

Los 'siku' pareados individuales de más de 10 tubos no están bien definidos. Civalliero (2014: 32) menciona un *carrizo* de 5 a 7 tubos, en pares *machohembra*, uno mayor que el otro, usado en la cuenca del Orinoco por los jivi (guahibo), baniwa (kurripako), ye'kuana (makiritare), piapoco (wenàiwika), warekena y puinave. En la siguiente figura muestro ejemplos de 13 (6/7) y 17 (8/9) tubos. Desconozco si corresponden a 'siku' pareado individual, pero la foto sugiere ese uso, y a falta de más información lo incluyo aquí.



FIG 687 'SIKUS' DE 13 A 17 TUBOS

- 1.- 13 (6/7) *siku* aymara. 13.1 cm. Bolivia (MVB 26.8160).
- 2.- 13 (6/7) *antara*, Andes Centrales, 29.0 cm. Perú (MVB 26.8151).
- 3.- 13 (6/7) *siku* o *antara* con palq'a (1/2 ce). 24 cm (Bolaños 2007: 66).
- 4.- 17 (8/9) dos jóvenes tatuyo, tukano, de Pira Paraná (Vaupes) (Reichel Dolmatoff, 1991: 164, foto 1968).

EVIDENCIA ARQUEOLÓGICA

En la arqueología se han descubierto pares de flautas en entierros que parecen corresponder a dos partes de un 'siku', y al estar solas podemos suponer que corresponden a un 'siku' pareado individual, aunque también podrían corresponder a parte de una *tropa*. Algunas poseen tubos palq'a (1/1 abierto o 3/4 cerrado), lo cual refuerza su interpretación como 'siku', ya que en el presente el 'siku' tiende a tener palq'a, y la 'antara' tiende a no poseerlo.

Un caso interesante es el conjunto de tubos hallado en el sitio de Caral (Lima, Perú), fechado hacia 2.750 ac., que constituyen las flautas de pan más antiguas que se conocen en el continente. Se encontraron 10 tubos, 5 sueltos y un grupo de 2 sueltos y 3 atados. Mansilla (2003-2016; 2018) y Sánchez (2018) coinciden en que el segundo conjunto corresponde probablemente a un 'siku' 5 (2/3). Las tesituras combinadas al intercalar ambas partes forman una escala, tal como ocurre con 'ira' y 'arka'. El conjunto de 5 tubos puede corresponder a lo mismo, pero no hay forma de corroborarlo. Este hallazgo es sorprendente, porque revela que la 'flauta de pan' más antigua de en nuestro continente ya podría exhibir un uso pareado complementario, que corresponden a los rasgos más

complejos y evolucionados de las flautas de pan regionales. Este desarrollo temprano no es tan sorprendente, si lo comparamos con lo que ocurre en otros ámbitos de la organología (como las ‘ocarinas’, flautas globulares con aeroducto, que veremos en ese capítulo). La aparición temprana del ‘siku’ en el continente puede entenderse como una expresión de la estructura pareada y complementaria propia de la lógica local, que quizá venía expresándose desde antes en términos sonoros.

La misma fórmula de 5 (2/3) tubos la encontramos en un par de flautas encontradas en una tumba en Azapa (Arica).



FIG 688 POSIBLES ‘SIKU’ DE 5 (2/3) TUBOS

- 1.- Caral (Supe, Lima), aprox. 2.750 ac. Dos tubos (izquierda) que pueden corresponder a ‘ira’ y tres tubos (medio) a ‘arka’, con tesituras. Cinco tubos sueltos (derecha) (Mansilla 2003-2016: 14, 16; Mansilla 2018: 202-203, Sanchez 2018: 220).
- 2.- Azapa (Arica, Chile). Los dos tubos miden 11,8 / 9,1 cm. y los tres tubos 10,3 / 7,9 / 6,2 cm. (el tubo de 10,3 cm se halla roto). Conserva un tapón de calabaza. (AZ6 T105.12445 y 12446).

El 'siku' Chancay (1000-1523dc) descubierto por Van Dalen corresponde al complejo arqueológico Lumbrá (río Chancay-Huaral, Perú) y fue encontrado en un sector doméstico, caso bastante excepcional. Posee una fórmula $7 \frac{3}{4}$, en que el 'ira' (3 tubos) carece de un tubo palq'a, suponemos que por pérdida. Los tubos son de largos semejantes, pero no parece ser tipo 'tabla'; la descripción dice que los tubos están cortados (¿abiertos?) y fueron "mal elaboradas", pero podría tratarse de un 'siku' que fue 'matado' para depositarlo en la tumba, lo que explicaría el corte de las cañas (si bien no se conoce otro caso semejante). El mismo autor refiere a otros hallazgos Chancay en Andoma (Huando, Huaral), en el cementerio Sacachispa, en Pampa de Animas, y Cerro Colorado (valle Huaura), que incluían varias quenás, silbatos y antaras, y una tumba de Cerro Colorado en que el individuo sostenía dos 'antaras' de 14 y de 16 tubos.

Un par de flautas nasca del MHP corresponde a un par aparentemente a la octava, pero cuando lo observé en 1989 me pareció que su diseño parece obedecer a una tipología de 'siku'.



FIG 689 'SIKUS' CON 7 A 9 TUBOS.

ARRIBA

- 1.- $7 \frac{3}{4}$ con palq'a $\frac{3}{4}$ ce) Arica. (MASMA, foto Andro Schampke).
- 2.- $8 \frac{4}{4}$ Gentilar o San Miguel (1300-1470 dc), Arica. Tubos abiertos, con restos de tapón. 8.5 cm y 7.7 cm. (MASMA PLM T90 8395/8396).
- 3.- $9 \frac{4}{5}$ con palq'a $\frac{1}{1}$ ab) Perú. (Sánchez 2013: 77).
- 4.- $9 \frac{4}{5}$ con palq'a $\frac{1}{1}$ ab) nasca (MH 970.52.1, Tekiner 1977: pl. I).

ABAJO

- 5.- $7 \frac{3}{4}$ con palq'a $\frac{1}{1}$ ab) Chancay (1000-1523dc). Complejo arqueológico Lumbrá (río Chancay-Huaral, Perú). Vista del hallazgo, vista superior, inferior y distal de las dos flautas. Ambas de 5.5 cm. (Van Dalen 2018).

Hay pares de flautas que pueden interpretarse como ‘sikus’ de 11 (5/6), de 13 (6/7), de 14 (7/7) y de 16 (8/8) tubos, algunos con palq’a (1/1 ab) o (1/2 ce). Sas (1938: 226) describe un ‘siku’ de Ica (MNAHAAP 8528) con la fórmula 13 (6/7 con palq’a no especificado). Carlos Sanchez Huaranga (fb 13/04/2019) muestra dos flautas (FIG 690.1) que podrían haberse tocado pareado o al unísono. Fueron halladas en una cueva de donde se extraía la hematita que se empleaban para el pintado de la cerámica Nasca.



FIG 690 ‘SIKUS’ DE 13 A 16 TUBOS.

1.- dos flautas del mismo tamaño que podrían constituir un ‘siku’ de 14 (7/7) tubos. Mina Primavera (Nasca), probablemente del Intermedio Tardío (1400d.c.). (Carlos Sanchez Huaranga, fb 13/04/2019).

ARRIBA

2.- 13 (6/7) Arica. (MASMA AZ6 T52 y 92, foto Andro Schampke).

3.- 13 (6/7) Pica (1000-1200dc, Chile). Con tapón de calabaza y amarras de lana roja y café oscuro. Tubos 255/226/205/183/160/139 mm. y 253/225/202/185/157/135/122 mm. (CEI).

ABAJO

4.- 11 (5/6 con palq’a 1/1 ab) Ica (Perú) 17.8 cm. (MVB 45323, Hickmann 1990 283).

5.- 16 (8/8 con palq’a ½ ce.) Perú. (MAL, Sanchez 2013: 77).

En las culturas Moche y Lima pudo haberse usado el 'siku' de cerámica. El hallazgo de 12 tubos de cerámica encontrados en la tumba 14 del sacerdote guerrero moche de Huaca_Rajada (Sipán, Perú), podría ser un 'siku' de 12 (5/7) tubos; así la exhiben en el Museo de sitio Huaca Rajada, pero no explican si esa disposición corresponde al hallazgo o es una invención para exhibirlo (Sánchez sf: 13). La tumba contenía un rico ajuar que contemplaba 9 miniaturas de caracol-trompeta de cerámica y 7 miniaturas de trompetas curvas de cerámica entre otros objetos (La Chioma 2016). En el Museo de la Huaca Pucllana (Lima) se exhibe lo que podría ser un 'siku' de cerámica de 16 (8/8) tubos.

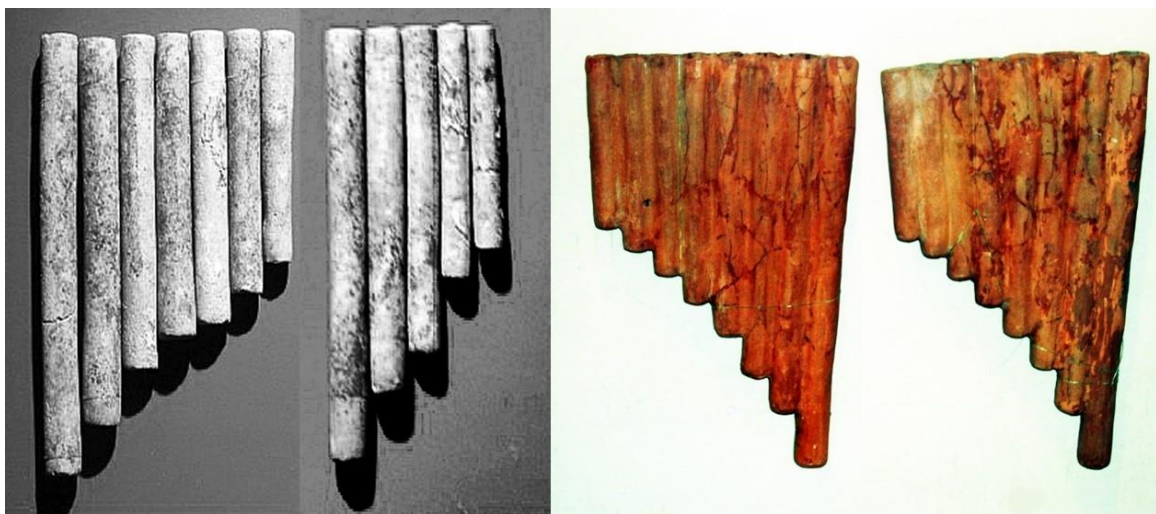


FIG 691 POSIBLES 'SIKUS' DE CERÁMICA DE 12 Y 16 TUBOS

- 1.- 12 (5/7) Moche, tumba 14 de la Huaca Rajada (Sipán, Perú). Moche medio-tardío (foto Carlos Sánchez bf. 2016).
- 2.- 16 (8/8) Huaca Pucllana, Lima (2018)

La iconografía modelada o pintada en cerámica Moche nos entrega mucha evidencia de pares de ejecutantes de 'flautas de pan'. También la hay Chimú y de otras culturas, pero muy escasas. Los pares de flautistas forman parte de complejas escenas, cuya descripción no corresponde aquí (ver Dowling y McLleland 1999; Golte 2009, La Chioma 2012; 2019). Pero es necesario destacar que ese contexto ocurre, casi sin excepción, en el mundo de los muertos, donde danzan, tomados de las manos generalmente, al son de flautas y tambores. Esta 'danza del inframundo' nos señala que las imágenes no tienen por objeto representar la vida diaria, sino otra vida imaginada en el mas allá, en base a ciertos principios cosmogónicos, como la idea de que la flauta de pan promueve el nacimiento de cosas, de personas y fuerzas desde el inframundo. Sin embargo, a pesar de no representar una escena real, las actitudes y usos reflejan algo habitual a la sociedad que las produjo, como un par

de *sikuris* que tocan mirándose, pareando y entrelazando la melodía mientras bailan. Hay escenas recurrentes, en que acompañan al par de flautistas un personaje con una gran vara con elementos colgando (¿sonajeros?), una mujer con una guagua a la espalda, y otros flautistas (¿con ‘pifilka’?) que tocan por separado³ (La Chioma 2019b: 205). En mi descripción sólo tomaré en cuenta a los músicos, obviando el resto de la escena.

La mayoría de las representaciones que permiten distinguir el detalle muestran flautas pares iguales (por ejemplo 6 (3/3) o 10 (5/5) tubos), lo cual impide saber si se trata de ‘sikus’ pareados y complementarios (que alternan tejiendo melodías) o de ‘antaras’ duales que tocan al unísono o en ‘rebote’. Cuando la representación muestra pares desiguales (por ejemplo 7 (3/4) tubos) la interpretación lógica parece ser un ‘siku’ de pares complementarios. La evidencia iconográfica Moche parece indicar una tendencia al uso pareado individual en Moche, así como parece existir una tendencia al uso de ‘antaras duales’ en Nasca. Todas las escenas Moche muestran pares de flautistas, ninguno exhibe más de dos en una *tropa*. Voy a suponer que toda esta iconografía representa sikuris que tocan ‘ira’ y ‘arka’, situación que si bien no tengo como comprobar, parece muy probable y me permite concentrar toda la evidencia para su mejor comprensión.

Una escena, que llamaré ‘dos sikuris’ muestra a un par de flautistas que tocan mirándose⁴. A veces en la misma escena hay dos parejas, pero se ubican en lados opuestos de la botella, de modo que al mirar la vasija es imposible ver ambas parejas de sikuris a la vez. No existen escenas en que se vean juntas como en una *tropa*. Eso lo interpreto como un uso pareado individual, en que cada par es independiente.

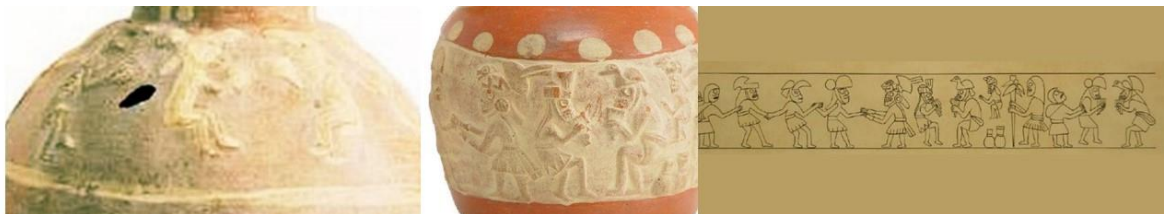


FIG 692 ‘DOS SIKURI’

1.- Moche. Cántaro, 19.7 cm (ML002961)

2.- Vasija asa estribo foto y desarrollo de la escena, que incluye dos parejas de sikuri. (ML 02916, La Chioma 2019b: 191).

³ Una descripción detallada de las diferentes iconografías, definiendo los personajes y sus posibles roles, en La Chioma 2019b. Su definición de los sistemas iconográficos, sin embargo, no me sirve porque no distingue entre diferentes conjuntos de flautas o tambores, por ejemplo, ya que su análisis es respecto a la interpretación del relato implícito en la escena. Esta autora ha encontrado esta ‘danza del inframundo’ asociada a la región Moche sur, no existiendo en la región Moche norte.

⁴ La Chioma (2019b: 190) los llama ‘duo de antaristas’.

A veces a estos ‘dos sikuri’ los acompaña un tambor, que con frecuencia es de menor tamaño, tocando entre los pies de los danzantes. Esto se podría interpretar como una menor importancia del tambor frente a los flautistas. En una botella Chimú se ven ‘dos sikuri’ a un costado y otros dos al otro lado, que parecen danzar mientras avanzan dentro de una procesión, como si fueran a encontrarse al frente de la botella.



FIG 693 ‘DOS SIKURI’

ARRIBA

1.- Moche, dos costados de la botella mostrando ‘dos sikuri’ a cada lado (ML, La Chioma 2016: PL120).

2.- Moche. Dos costados, botella gollete asa estribo, con ‘dos sikuri’ a cada lado. (ML002935).

ABAJO

3.- Chimú. Botella-silbato de doble cuerpo asa puente. Se ven ambos costados, cada uno con ‘dos sikuri’ que avanzan, y al centro se observa como confluyen a encontrarse 18.4cm (ML025602).

Muchas escenas muestran ‘dos sikuri’ de tamaño pequeño tocando en la parte superior de la escena (“antarristas flotando sobre guerrero” las llama La Chioma 2019b: 195) y a veces un tamborero, también pequeño, en la parte inferior, dando la impresión que los danzantes son lo principal (“trío de antaras y percusión” los denomina La Chioma 2019b: 197).



FIG 694 ‘DOS SIKURI’ Y TAMBORERO

IZQ ARRIBA

1.- Moche (La Chioma 2016: PI 115, dib Donnan y McLelland).

IZQ ABAJO

2.- Moche. Cuenco, 9.5 cm. (ML002932).

DER ARRIBA

3.- Moche. Cuenco, 9.0 cm. (ML002943).

4.- Moche. Tanguche (valle Santa). botella gollete asa lateral, 16.9 cm. (ML002947).

DER MEDIO

5.- Moche (La Chioma 2016: PL116). se ven 10 (5/5) tubos (ML 10848).

6.- Moche (La Chioma 2016: PL116).

DER ABAJO

7.- Moche (ML, La Chioma 2016: PL119).

8.- Moche. Botella gollete asa estribo, 22.4 cm. (ML002945).

La repetición exacta de la misma escena en una serie de botellas sugiere el uso de moldes para su fabricación. Esto supone que el acto de un par de músicos tocando un 'siku' era importante como para reproducirla muchas veces, para dejarla como ofrenda en la tumba de un ser querido. Si es que esta argumentación es correcta, avala la importancia que adquiere el 'siku' en la sociedad Moche, importancia que se puede proyectar hasta hoy, en donde el 'siku' es una expresión identitaria importante en gran parte del continente.



FIG 695 'DOS SIKURI' HECHOS EN MOLDE

ARRIBA

- 1.- Moche. Botella gollete asa lateral, 21.0 cm (ML002940)
- 2.- Moche. Botella gollete asa lateral, 21.2 cm (ML 002936).
- 3.- Moche. Huaca Bazan (Casa Grande, valle Chicama). Botella gollete asa lateral, 12.5 cm (ML 002925).

MEDIO

- 4.- Moche. Botella gollete asa lateral, 22.9 cm (ML002946).
- 5.- Moche. Cántaro, 15.7cm. (ML002930).
- 6.- Moche. moche Botella gollete asa lateral, 19.0 cm (ML002934).

ABAJO

- 7.- Moche. Botella gollete asa lateral, 18.0 cm (ML002938).
- 8.- Moche Botella gollete asa lateral, 19.9 cm (ML002924).

Otra escena muestra un gran personaje modelado en la parte superior, que tañe un tambor, mientras un grupo de danzantes y músicos, de menor tamaño, están dispuestos abajo, lo que podría interpretarse como un tambor que guía toda la escena (ver Sánchez 2016b: 78, que muestra tres ejemplos de este tipo). Esta idea concuerda con el rol habitual del tambor en las músicas amerindias del continente, el cual funciona como una guía para estructurar todo el discurso sonoro y sus cambios de velocidad y de intensidad (ver capítulo IX).

Otra escena, que La Chioma (2019b: 200) nombra ‘la entrada al inframundo’, es una compleja composición en que hay dos niveles, con un cuerpo humano que es pasado de uno a otro, en que se ve además una escena de coito y otros temas, mientras el par de flautistas toca un poco aparte.

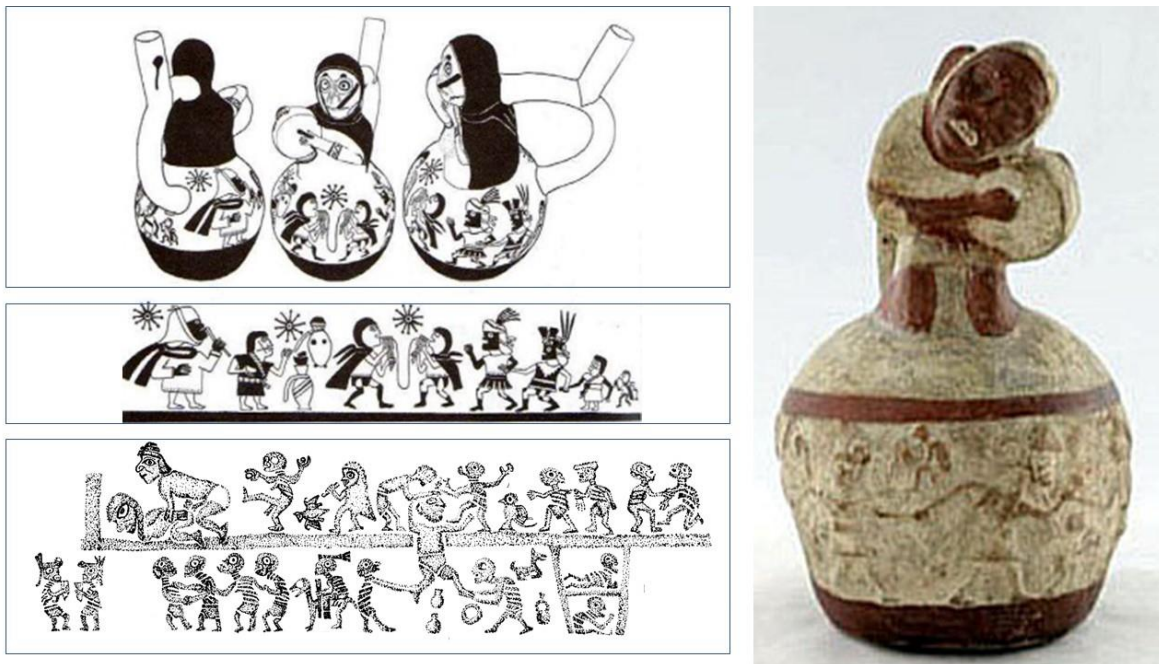


FIG 696 ESCENAS DE ‘DOS SIKURI’

ARRIBA

1.- Moche. Botella gollete asa lateral con un tamborero que domina una escena pintada abajo con ‘dos sikuri’ unidos por una cuerda y dos flautistas (‘pifilkas’ o ‘quenás’). (La Chioma 2012: 53).

ABAJO

2.- Escena del ‘descenso del muerto’ con el par de sikuris tocando aislados del resto (CCC).

DERECHA

3.- Moche. El tamborero domina la escena de danzantes con dos pequeños sikuris. (Fowler Museum of Cultural History, La Chioma 2016: PL114).

En varias iconografías se ve que dos flautas aparecen amarradas por un cordel que las une. Esto ha sido interpretado como la unión entre ‘arka’ e ‘ira’, a pesar que esta forma de unir ambas partes es casi desconocida en la práctica actual. Hay otro tipo de escenas en que los pares de músicos (¿con ‘siku’?) aparecen caminando o danzando, ambos en una misma dirección (no enfrentados como el resto de las representaciones). En varias de estas escenas las flautas difieren en tamaño o forma de las descritas en las escenas anteriores.



FIG 697 ESCENAS DE ‘DOS SIKURI’

ARRIBA

- 1.- Moche. Dibujo sobre un ceramio de un largo baile en fila tomados de la mano, al inicio del cual van los dos sikuri (MNAHP, Bolaños 2007: 74).
- 2.- Moche. Dibujo muy parecido al anterior, en que aparecen también dos ciervos tamboreros (Dowling 1999: 263).

ABAJO

- 3.- Moche. Escena de danza en línea con dos sikuri y un tamborero animal (¿felino?). (Dowling 1999: 178).
- 4.- Moche. Botella asa estribo con el detalle de los dos flautistas, la escena incluye varios dibujos de porotos entre medio (Dowling 1999: 244).

Cuando es posible distinguir el número de tubos en la iconografía, esto permite definir más el diseño sonoro. Esto no ocurre con frecuencia, pero los casos en que ocurre me permiten distinguir la fórmula de los tubos.

La disposición 6 (3/3) es la más frecuente. Todas las botellas de la FIG 698 representan la escena del 'baile de muertos', con excepción de la (FIG 698.6), que corresponde al 'descenso del muerto' y el punzón metálico de la (FIG 698.8). Este último es un gran objeto, de 53,5 cm alto, en forma de punzón aguzado abajo como para clavarlo en el suelo, en cuya parte superior presenta una gran recinto cubierto por un techo a dos aguas, dentro del cual ocurre una escena con un personaje principal con mazas, dos guardianes a los costados, un portador de un recipiente y algunos cántaros, recipientes y calabazas, y un par de músicos enfrentados tocando sikus de 6 (3/3) tubos.



FIG 698 SIKUS 6 (3/3) MOCHE

ARRIBA

- 1.- (La Chioma 2016: PL111, dibujo de Golte 2009).
- 2.- botella asa estribo 22.0 cm (ML002952).
- 3.- botella gollete asa estribo, 17.5 cm. Escena 'baile de los muertos' (ML002931)

MEDIO

- 4.- Valle Viru, San Ildefonso, botella gollete asa estribo 26.0 cm. Escena 'baile de los muertos' (ML002955).
- 5.- botella gollete asa lateral, 22.0 cm. Escena de 'baile de muertos' (ML002917).
- 6.- botella gollete asa estribo con escena de mundo de los muertos, en dos niveles. (CCC).

ABAJO

- 7.- Sitio Huacas de Moche, Trujillo (La Chioma 2016 :PL113).
- 8.- Moche 100-800 dc, zona de Lambayeque. Gran punzón de cobre hecho en molde (cera perdida), y detalle de los sikuri. 53,5 cm alto (MCHAP 2919).

Algunas de las escenas incorporan otra información que podría interpretarse como una alusión a una tropa. En la botella de la FIG 699 vemos un gran tamborero modelado arriba, abajo una escena de la ‘danza de muertos’ con dos pares de sikuri (al parecer de 7 (3/4) tubos) en ambos costados, una de ellas con un tambor. Entre esta escena y el tamborero, se dibuja una greca con motivos escalerados que podrían interpretarse como una alusión a una tropa de ‘sikus’ de 6 (3/3) tubos, o de ‘antaras’ de 3 tubos.



FIG 699 ESCENA DE TAMBORERO, DOS PARES DE ‘SIKUS’ Y POSIBLE TROPA.
7 (3/4) Moche, Huancaco (valle Virú). Botella gollete asa estribo, 19,8 cm. (ML 002872, foto archivo ML y La Chioma 2016).

La fórmula 8 (4/4) aparece en una serie de otras botellas repitiendo el tema del ‘baile de los muertos’ con ligeras variantes. Varias de estas botellas parecen haber sido producidas con el mismo molde.



FIG 700 MOCHE 8 (4/4) BAILE DE MUERTOS

ARRIBA

- 1.- Botella gollete asa lateral, 21.0 cm. (ML002956).
- 2.- sitio Huancaco (valle Viru). botella gollete asa estribo, 11.5 cm. Dos pares de sikuris con tambor separados, en lados opuestos de la botella (ML 002918).
- 3.- Trujillo (La Chioma 2016 PL121).
- 4.- Sausal (valle Chicama). Botella gollete asa lateral, 17.0 cm (ML002942).

MEDIO

- 5.- Botella gollete asa estribo, 25.1 cm, probablemente hecha con el mismo molde de La N°1 (MLL002928).
- 6.- (ML La Chioma 2016 PL121).
- 7.- Botella gollete asa lateral, 14.0 cm (ML002939, La Chioma 2016 PL121).

ABAJO

- 7.- Botella gollete asa estribo, (CP).
- 8.- Botella gollete asa estribo, (CP).
- 9-(dos fotos) botella gollete asa estribo 21.1 cm, (ML002933).

La misma fórmula 8 (4/4) se repite en otras escenas Moche, y con algunas variantes la encontramos en la cultura Gallinazo, anterior a Moche, y en Lamayeque-Chimú, posterior a Moche. . En una escena Moche aparece un par de sikuris con flautas provistas de grandes placas, que pudieron ser de tubo complejo (ver FIG 658.1) que tocan tomados de una cuerda, sugiriendo un ‘siku’ pareado, acompañados de otros dos que no están enfrentados, sino en procesión junto con trompetistas (de menor tamaño).



FIG 701 'SIKUS' 8 (4/4)

ARRIBA

- 1.- (dos fotos) Moche, de Huancaco (valle Virú). Botella gollete asa estribo, 13.5cm. Baile de muertos con dos pares de sikuris separados en ambos lados de la botella (ML002916, La Chioma 2016 PL112).
- 2.- (dos fotos) Botella gollete asa estribo. Baile de muertos con dos pares de sikuris separados en ambos lados de la botella (La Chioma 2016 PL120).

MEDIO

- 3.- dibujo de una botella gollete asa estribo con el baile de muertos, en que el par de sikuris aparece desnudo, con el tamborero del mismo tamaño detrás de uno de ellos (MCHAP 1991).
- 4.- Moche (400-700dc). Botella asa estribo, 24cm. Escena del 'descenso del muerto' (MALI).
- 5.- (foto grande) Trujillo (D'Harcourt 1925 citado por Gérard 2014).
- 6.- Gallinazo (300 dc) del valle Virú. Jarro de dos cuerpos, 21.0 cm. Se ve una flauta de 4 tubos, la otra está rota, pero se ve similar (Marti 1970: 162).

ABAJO

- 7.- Moche fase IV. Botella gollete asa estribo (Dowling 1999: 120).
- 8.- (derecha) Lambayeque-Chimú. Botella de dos cuerpos de cerámica roja con engobe beige (Hickmann 1990: 289).

Hay varias escenas en que se puede distinguir la fórmula 9 (4/5). Tres de ellas corresponden a la ‘danza de muertos’ y otra muestra los dos sikuri unidos por una cuerda. Una escena de procesión muestra un par de sikuris detrás de tres personas con grandes varas con objetos (¿sonajas?) y otro par de sikuris en dirección opuesta. Otra escena repite los sikuris enfrentados con flautas con grandes placas, en dos pares separados, acompañados de trompetistas de menor tamaño. En dos botellas se repite otro motivo, el de una casa o templo con techo a dos aguas ubicada sobre una plataforma escalerada, en cuya puerta se ven dos ‘guardianes del templo’, personajes cadavéricos, uno a cada lado, tocando ‘sikus’ probablemente.



FIG 702 MOCHE 10 (5/5)

ARRIBA

- 1.- Escena de ‘danza de los muertos’ con dos sikuri pequeños, enfrentados (La Chioma 2016: PL116).
- 2.- Detalle de ‘danza de los muertos’ con dos sikuri enfrentados, en botella gollete asa estribo, 12.3 cm (ML 002927).
- 3.- Detalle de ‘danza de los muertos’ con dos sikuri con grandes instrumentos enfrentados, botella gollete asa lateral (Bolaños 2007: 62).

MEDIO

- 4.- detalle de par de sikuris, ambas flautas unidas con una cuerda, en botella (MNAAHP, La Chioma 2016).
- 5.- Huaca de la Campana (Pampa de Jaguey). Dos vistas de una procesión en que marchan varias personas, con dos sikuris, y otros dos sikuris que marchan en la dirección opuesta, a encontrarse. Cuenco con tapa, fragmentado, 13.5 cm. (MNAAHP 70.171, Doering 1952).

ABAJO

- 6.- Moche fase IV del Valle de Chicama (Trujillo). Detalle del dibujo de dos pares de sikuris enfrentados, ricamente ataviados y con flautas con grandes placas, con trompetistas de menor tamaño entremedio, en botella gollete asa estribo, 29.0 cm (Schmidt 1929: 196, dibujo Dowling 1999: 244).
- 7.- Botella gollete asa estribo con representación de Templo, y detalle de los dos sikuris cadavéricos guardando la entrada mientras tocan. 16.8 cm (ML002899).
- 8.- Detalle de los dos sikuri en una escena similar a la anterior, como guardianes del Templo, en Botella gollete asa lateral, 17.4 cm, (ML002933).

La representación de la fórmula 11 (5/6) parece nítida en una botella con el gran tamborero modelado arriba y la danza de muertos dibujada abajo (ver FIG 696.1), en que se ve una cuerda que une ambos instrumentos.

Las dos escenas con 'siku' de 12 (6/6) tubos corresponden a una botella moche con un par de personajes cadavéricos de frente, similares a los 'guardianes del templo', y a otra botella Jamacoaque, la única representación de flautistas pareados que conozco de Ecuador, que muestra músicos ataviados como es habitual con grandes tocados con pájaros.



FIG 703 'SIKUS' DE 11 (5/6) y 12 (6/6) TUBOS

- 1.- 11 (5/6) Detalle del dibujo, con dos sikuris cadavéricos enfrentados, con ambas flautas unidas por una cuerda. Moche, de Trujillo. (Gonzalez B. 1948: 405; Marti 1970: 162; La Chioma 2012 53, dibujo Gölte 2009: 264).
- 2.- 12 (6/6) Dos sikuris cadavéricos de frente. Moche (0-600dc). Botella, 21.0cm. (MVB VA17625, foto archivo MVB).
- 3.- 12 (6/6) Dos sikuris de frente. Jamacoaque, costa norte de Ecuador (MCA).

La fórmula 13 (6/7) aparece en varios contextos diferentes. Dos de ellas son Moche, una en un plato evertido en que hay una pintura de una compleja escena con personajes fantásticos, dos de los cuales están enfrentados tocando 'siku' y acompañados de tambor (tal como en la escena de 'danza de muertos'), y la otra es un relieve que reproduce el par de sikuris unidos por una cuerda. Otra escena se repite en dos botellas con relieve, una Lambayeque-chimú y otra Wari-Norte, con dos personajes fantásticos, con rasgos animales, que bailan enfrentados, sosteniendo grandes flautas. De sus bocas salen volutas (o serpientes ¿simbolizan canto?). La botella Wari es ambigua: al examinarla se puede ver que la fórmula 14 (6/7) aparece nítida en la mitad inferior del instrumento, mientras en la embocadura se define la fórmula 16 (7/9). Esta ambigüedad no ocurre por lo general en las descripciones organológicas prehispánicas, y por lo mismo quizá es intencional.



FIG 704 'SIKUS' DE 13 (6/7) Y MAS TUBOS

ARRIBA

- 1.- 13 (6/7) dos sikuri sobrenaturales enfrentados, acompañados de tambor, detalle de plato evertido Moche (ML 18882).
- 2.- 15 (7/8) Lambayeque chimú de Trujillo. Detalle de dos sikuris sobrenaturales que bailan enfrentados. Botella doble gollete asa puente, 18 cm. (MVB, Schmidt 1929: 221).

ABAJO

- 3.- 13 (6/7) Detalle de escena en relieve de dos sikuris cadavéricos enfrentados, con cordel que los une. Moche (Sánchez 2016).
- 4.- 14 (6/7) o 16 (7/9) Wari Norte. Detalle de escena de de dos sikuris sobrenaturales que bailan enfrentados. Botella con dos golletes (uno roto), cerámica negra. (MNAHP 1.15814).

CB) 'SIKU' PAREADO COLECTIVO

Tal como queda dicho más arriba, la modalidad de 'sikus' que se ejecuten en *tropas* (CB) tiene muchas variables. Una es el pareado entre 'ira' y 'arka' (CBA), la más común. Otras menos frecuentes son el pareado asimétrico (CBB), los pares flotantes (CBC), el pareado entre tres partes (CBD), el pareado duplicado (CBE), y el alternado de tubos sueltos (CBF).

CBA) PAREADO COLECTIVO ENTRE IRA Y ARKA

La modalidad de pareado colectivo más habitual consiste en varios ‘siku’ tocados en colectivo (CBA). Las sociedades mencionados que usan este tipo de ‘siku’ incluye a los aymara, quechua y chipayas, profusamente estudiados, y otros menos conocidos, como los guarayo y la comunidad de Lomerío en Santa Cruz (Bolivia) (CURACIONES DE LUNA LLENA 2011: 184; Civaliero 2014: 130), los apinajé, (río Araguaia), nahuquá (alto río Xingú, Brasil) (Izikowitz 1935: 396- 398) y numerosos grupos en Colombia, como los witoto (río Caquetá), murui o muinane (Medio Amazonas), los waunana, wounmeu o wounaan (Chocó), los wanano, guanano o kotiriâ (río Vaupés) (Civaliero 2014: 62-63, 76-77), comunidades kolomoto y cumaribo (Llanos de Colombia) (Bonilla y Bernal 2019), y asimismo las comunidades del Estado de Sucre y Mesa de Guanipa (Venezuela, Instrumundo 2017), uitoto (Guyana) y wayana u oyana (Surinam) (Izikowitz 1935: 396-398). Probablemente este panorama es muy incompleto y parcial. Las comunidades más conocidas al respecto son los aymara y quechua del altiplano boliviano y peruano, quienes han ido extendiendo esta modalidad, a través de contactos, mestizajes, traspasos y complejos procesos a casi todo el continente, incluyendo contextos urbanos.

La tropa de *siku*, conocida generalmente como *sikuriada*, se comporta como un sistema complejo que posee varios rasgos que le son propios; su comportamiento se basa en relaciones complementarias y unísonas; su unísono se basa en una dispersión aleatoria y en una enorme densidad tímbrica; su ritmo se basa en el acompañamiento de tambores; su diseño sonoro depende de la cantidad de tubos.

En la *tropa* de varios pares, todos los ‘ira’ tocan al unísono, y todos los ‘arka’ responden al unísono. Esto significa que se trata de un sistema diseñado para combinar dos tipos de relaciones: la dual, entre dos distintos complementarios, y el unísono entre semejantes. El ‘siku colectivo’ implica una trama de relaciones de dependencia que se basa en un par multiplicado a muchos. Mientras la Tropa está tocando, moviéndose por el lugar, cada *sikuri* posee un par complementario a la derecha, otro a la izquierda, otro al frente y otros en distintas posiciones, que están en continuo movimiento. Un ‘arka’ puede ir trenzando con distintos ‘ira’ a medida que se mueve y cambia su relación, al agruparse en círculo, o al subir por una escalinata, o por un pasaje angosto, por ejemplo. La relación pareada puede establecerse con flautas de igual o distinto tamaño. En las Tropas afiatadas, un *sikuri* puede jugar a establecer un diálogo con cualquier flauta.

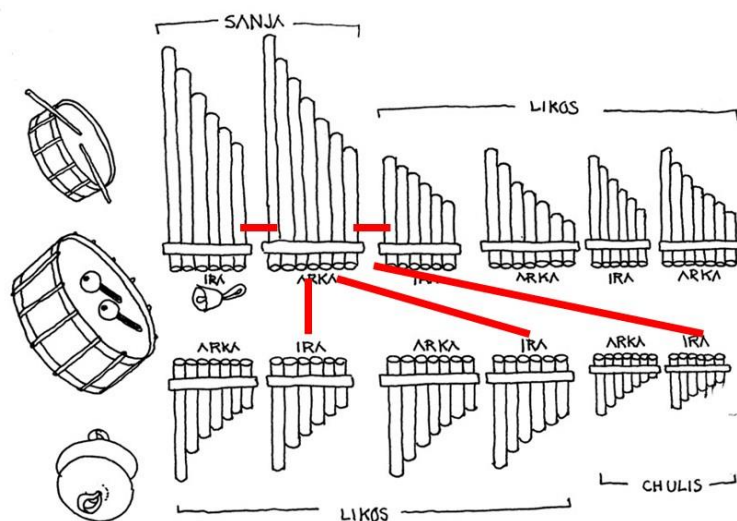


FIG 705 LAS MÚLTIPLES RELACIONES DE UN PAR
Esquema de la disposición de una *tropa de lakitas* de Chile, en donde se ve las relaciones que tiene un 'arka' respecto a los diferentes 'ira' con que puede ir trenzando, en la medida que la *tropa* se mueve.

El diseño sonoro básico del 'siku' se rige porque 'ira' y 'arka' intercalan las notas de la escala. Esto permite, por ejemplo, que un sikuri pueda integrarse a una tropa ajena sin problemas, y gracias a ese principio el sistema 'siku' es compartido en una enorme región cultural y geográfica. Además, este diseño tiene una importante repercusión en la persona y su identidad. Si el uso pareado y complementario de por sí genera un cambio ontológico del 'yo soy dos personas', al transformarse en 'flauta colectiva' da un salto ontológico hacia 'yo soy muchos dos'. Se trata de diseños sonoros que repercuten en el yo, en el colectivo, en las relaciones sociales, en la integración del individuo, es decir, en ámbitos extra-musicales de enorme importancia. Se trata de un notable desarrollo alcanzado por las sociedades prehispánicas, de sofisticados sistemas musicales que modelan las relaciones ontológicas y sociales. Desgraciadamente, debido a la inexistencia de algo semejante en las culturas eurocéntricas, por lo general las *sikuriadas* son tratados sólo como temas musicales (de interpretación, de instrumentación, de repertorios, etc.), sin tomar en cuenta su importancia holística como factor integrador de la cultura.

Por otra parte, las relaciones unísonas entre todos los 'ira' y entre todos los 'arka' corresponde al unísono común a las flautas amerindias, que comparten un diseño sonoro que evita que las flautas suenen igualadas en su afinación. El tocar conjuntos afinados al modo eurocéntrico es considerado un defecto: los comuneros en Bolivia dicen "suena *qayma*" (sin sal, sin sabor), o dicen "parece *ch'ulla*" (le falta su par, está incompleto) (Gerard 2014). Todo esto, que lo vimos respecto a la 'antara colectiva', se aplica al 'siku colectivo'. Se busca que cuando dos tubos suenen juntos, se produzca un cierto *batimiento* entre ellos, y eso se multiplica por todas las flautas de la Tropa, y así vamos a escuchar innumerables *batimientos*, que van a depender de muchos factores; de la cercanía o lejanía entre pares (que siempre van a estar moviéndose y cambiando su relación), de la cantidad

de flautas, de los tamaños. Esto ha sido una fuente incesante de malentendidos por parte de investigadores que, solo conociendo la norma eurocéntrica, hablan de “desafinaciones debidas a negligente construcción”, o que la afinación “acusa notables fallas”. Era imposible para ellos imaginar que los sikuri buscaban exactamente lo contrario que lo que a ellos les parecía correcto; estos dos comentarios provienen de Carlos Vega (1946: 206-207), gran conocedor de la tradición vernácula argentina. El comportamiento acústico del unísono de la *sikuriada* supone una dispersión tonal que produce un unísono denso, complejo y cambiante. Pero las tropas normalmente tienden a reforzar esta complejidad añadiendo tubos ‘palq’a’ que introducen armónicos y nuevas disonancias al espectro, generando un comportamiento acústico aún más complejo y denso. Se funde el timbre complejo individual de cada flauta con la superposición disonante de todas las flautas en diversas octavas (y quintas, u otros intervalos) para conformar un ‘timbrearmonía’ característico de cada *tropa*.

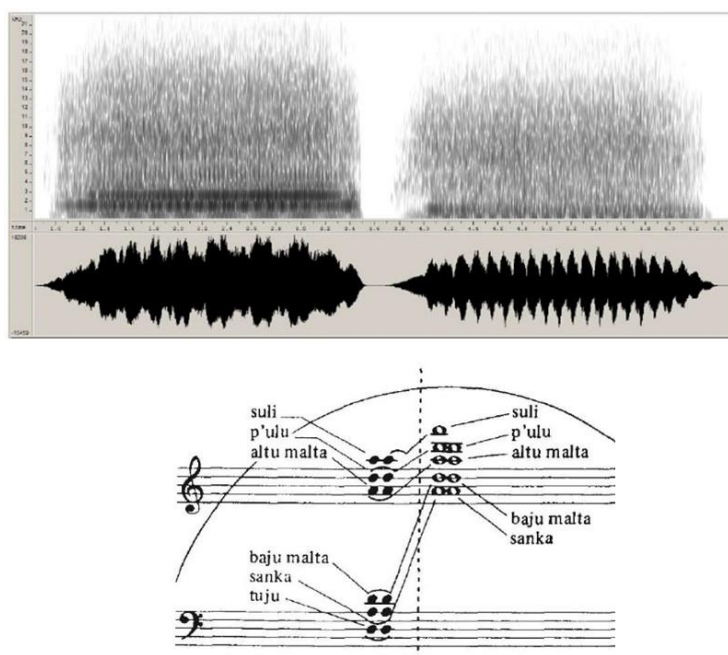


FIG 706 EL TIMBREARMONIA DE LA TROPA

- 1.- Sonograma y forma de onda de dos notas sucesivas de una tropa de *sikus* 70, donde se advierte que el efecto de pulsación producido por el ‘batimiento’ entre los sonidos de las flautas va cambiando de una nota a la siguiente (Gerard 2014: 15).
- 2.- esquema que explica el diseño sonoro de una tropa de Kantus de Charazani (Titicaca, Bolivia), con 10 ‘sikus’ 13 (6/7) con palq’a 1/1 abierto (llamados *ñojo*; hay un par de *tuyu marimacho* con palq’a 1/2 cerrado) y con seis registros (*tuyu*, *sanka*, *baju malta*, *altu malta*, *p’ulu* y *suli*) que forman un acorde tímbrico de quintas, octavas y cuartas paralelas (a la izquierda), con un espectro tímbrico ampliado por los tubos palq’a (a la derecha), los ‘batimientos’ entre tonos, cuyas diferencias varían hasta 100 cents, y que además están en constante movimiento, rotando en círculo a la derecha y a la izquierda (Baumann 1985 150-1539).

La búsqueda de batimientos lleva a generar sistemas que no se rigen por las normas habituales de la música, como es el definir con exactitud una escala. En una tropa vernácula no hay dos sikus que tengan exactamente la misma escala. Todas son aproximaciones. Esto no implica que no exista una escala promedio; es posible tararear cualquier melodía de una tropa, lo cual implica una norma. Pero esa norma se expresa con un rango importante de dispersión aleatoria, la cual forma parte de su estructura.

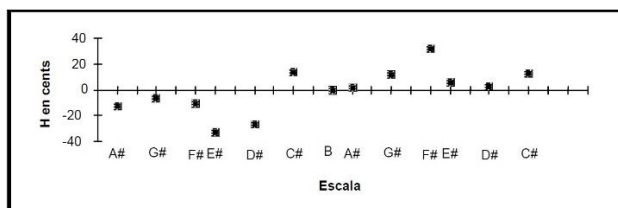


FIG 707 Escala media del *siku primer takiñu*, en relación al diapasón de la escala temperada (agudos a la izquierda). Se observa una disposición ligeramente errática, que se aleja de un patrón. Cada *siku* posee una escala ligeramente diferente (Gérard 2002: 12).

El ritmo de la *tropa* de *sikus*, salvo excepciones, se basa en el acompañamiento de tambores. La modalidad antigua, que aún existe, es que cada *sikuri* tañe al mismo tiempo un tambor (*wankara*, generalmente un tambor tubular cilíndrico de gran tamaño). En Perú se conoce esta variedad como ‘de varios bombos’. Hacia fines del siglo XIX, y durante el siglo XX se fue imponiendo otra variedad, influenciada por las bandas militares, que consiste en que los *sikuris* sólo tocan flautas, y los acompaña un grupo de percusionistas con un gran bombo, una caja redoblante y un par de platillos. A esta modalidad en Perú se conoce como ‘de un solo bombo’, o ‘zampoñada’ o ‘sikumoreno’ (Acevedo 2007: 27).



FIG 708 LAS DOS VARIETADES DE RELACIÓN SIKU-TAMBOR
 1.- ‘sikuris de varios bombos’ de las regiones del valle en Bolivia (Bedregal y Gonzalez 1956: 15).
 2.- ‘sikuris de un solo bombo’ regresando a Tilcara desde Abra de Punta Corral (Argentina) (Rodríguez y Rúgolo 2015: 58).

El diseño sonoro de las diferentes tipologías de siku se distingue, básicamente, por la cantidad de tubos. A más cantidad, mayor el registro que cubren. Hay una cierta tendencia histórica a aumentar la cantidad de tubos, sobre todo en el siglo XX, debido a la

ampliación de los repertorios, que exigen mayores registros. Esto hace que muchas tipologías de siku van cambiando con el tiempo. Es habitual que se añadan tubos para poder tocar los repertorios que la gente va pidiendo. Por ejemplo los *lakita* chilenos de la fórmula 13 (6/7) tubos han ido añadiendo tubos agudos y bajos para conformar las fórmulas 15 (7/8) y 17 (8/9) (Mardones e Ibarra 2020). El *ayarichi phúco* y otros en Moquegua y Puno han variado de 12 (6/6) a 14 (7/7) (Bolaños et al 1978: 215). Las tipologías de sikuriada no son estables ni definidas; por ejemplo, los *sikuris* de Italaque han sido descritos con la fórmula 14 (6/8) y con 14 (7/7), con y sin ‘palq’a’, con cinco tamaños o con cuatro tamaños, y con un total de 5, 7 o 12 pares (Gonzalez B 1948: 409; Thorrez 1977: 2; Valencia 1980; Bellenguer 2007: 142). Corresponden a diferentes lugares, diferentes momentos, y nos demuestra que el sistema de tropas es diverso y está permanentemente cambiando.

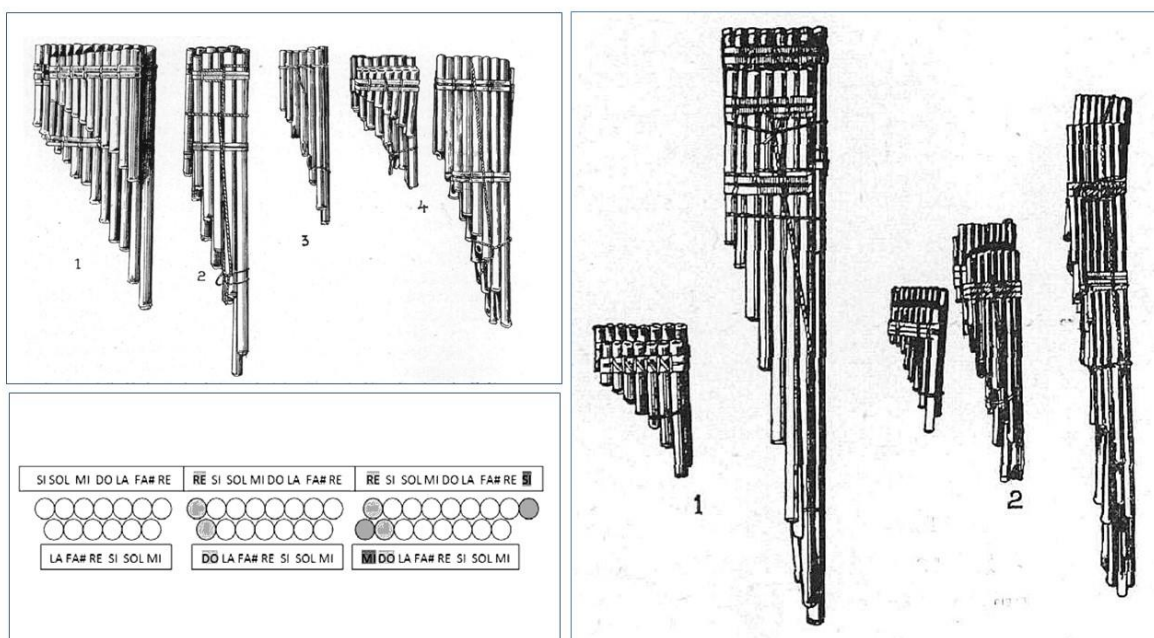


FIG 709 LA VARIACION EN LAS TROPAS

ARRIBA

1.- Bolivia. (1) *sikus malta y talca* de Callamachu. (2) *sikus talca* de chiriwano de Acocalla (3) *sikus misti sikuri*. (4) *sikus licu, malta y talca* de chebisca (González 1948: 409).

ABAJO

2.- Chile. tres modelos de *lakitas* chilenas en mi menor en que la adición de tubos permiten ampliar el registro. Se muestra *arka* como la hilera superior e *ira* como la inferior (Mardones e Ibarra 2018).

DERECHA

3.- Bolivia. (1) *siku liku y talca* de *laquitas*, (2) *sikus chchuli, malta y talca* de *sikuris* de Italaque (González 1948: 408).

Al igual que en las ‘antaras’, voy a presentar el diseño sonoro del ‘siku’ de acuerdo a su fórmula de tubos, comenzando por los de menos tubos. Como siempre, esta decisión es arbitraria, y no contempla los cambios en que una tropa añade o elimina un tubo de un año a otro, o las variaciones de tubos dentro de una misma tipología. Pero, por otra parte

hay muchos casos en que éste es un rasgo muy estable, y el usarlo como guía permite que emerjan ciertas continuidades interesantes.

La fórmula 5 (2/3) tubos es la de menor cantidad de tubos que he encontrado. La hallamos en una tropa de *jula jula machu*, con cuatro tamaños (*mala, liku, tijli, ch'ili*), de 119 cm. la mayor y 8 cm. la menor (Sánchez 1989: 16), y en la tropa de *sikus saikara* de la FIG 710.



FIG 710 'SIKUS' DE 5 (2/3) TUBOS

Sikus saikara, o *llokallas* (niños, aymara), en caña *tokoro* o PVC . Villa Tojara (Prov. Inquisivi, La Paz, Bolivia). (Cavour 1999: 38).

Encontramos la fórmula 6 (3/3) en los Andes Centrales, en la vertiente oriental de los Andes de Perú y Bolivia.

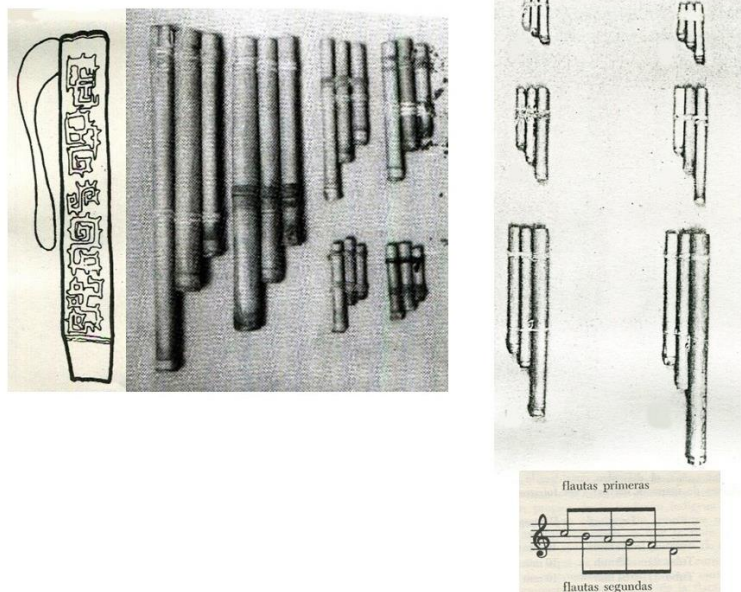


FIG 711 'SIKUS' DE 6 (3/3) TUBOS

- 1.- *Siroro Bora*, hiuitoto, de 3 tubos gruesos, forrados en corteza, con boquilla de cera de abeja o brea. Miden entre 34 y 40 cm, y se tocan entre dos o más pares, con hasta tres tamaños a la octava. (Bolaños et al 1978: 506).
- 2.- *secu secu* o *seco seco*, de los guarayos de Asencion de Urubicha (Ñuflo, Sta Cruz, Bolivia). Tres pares macho y hembra en tres tamaños a la octava. (Cavour 1994: 206).
- 3.- *takuarí*, guarayú de Urubicha (oriente boliviano). Tres pares en tres tamaños a la octava. Abajo, su afinación (INM 1979: 283 -295; Mendizábal 1986).

Mucho más frecuente es la fórmula 7 (3/4), que la encontramos en muchas tropas de *jula jula* de la región de Potosí, y de chiriwanos de Umala (Bolivia).

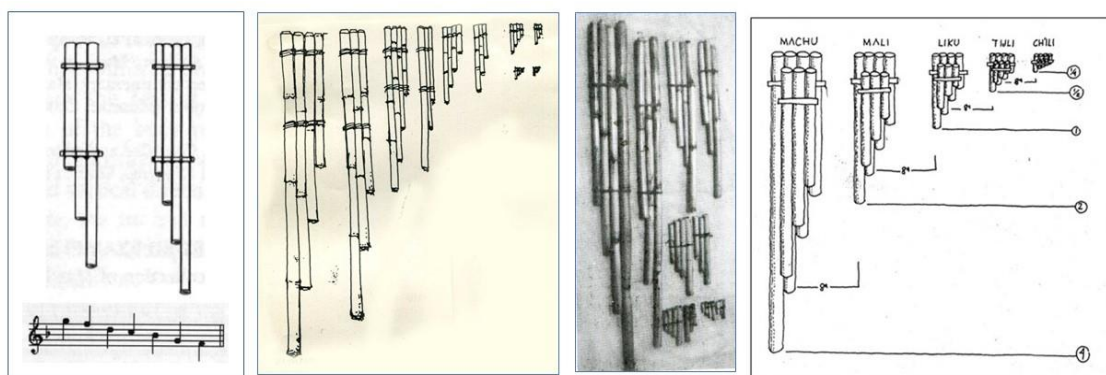


FIG 712 JULA JULA DE 7 (3/4) TUBOS

ARRIBA

- 1, 2.- *siku chiriwano* y *julajula* de quechua y aymaras y notación (abajo) de la escala de un *siku julajula*, que muestra las *arka* con plicas hacia arriba y *yiya* ('ira') con plicas hacia abajo (Stobart 2002: 93).
- 3.- *tropa* de *Jula jula* del Cantón Santiago, Potosí, con cinco tamaños a la octava, un par de cada uno (*macho*, *malta*, *liku*, *tijli*, *ch'ili*) (Baumann 1979: 38).
- 4.- *Tropa* de *Jula Julas* con la misma estructura (Cavour 1999: 50).
- 5.- *Tropa* de *jula jula* en 5 tamaños a la octava, basado en Baumann (1996: 34).



FIG 713 JULA JULA DE 7 (3/4) TUBOS

ARRIBA

1.- *jula jula* tocando en fila (Stobart 2002: 99).

2.- *Jula Jula* de Aymaya, Potosi 1975 (Cavour 1999: 47)

ABAJO

3.- *julajula* (Stobart 2009: 82).

4.- *julajula*, arka Arapampa (N. Potosí) (Baumann 2004).

5.- *Tropa de Jula Jula*, Macha (Norte de Potosi) (Fortun 2018: 89, foto Walter Sanchez).

Los *chirivanos de Umala*, (Aroma, Bolivia), también usan 7 (3/4) tubos, en varios pares de diferente tamaño. El tamaño mayor (*taika*, 120 cm.), posee una embocadura achicada por encaje de aros de madera pegados con brea. A veces van forrados con lanas de colores (González 1949: 98; Thorrez 1977: 3; Baumann 2004: 118).

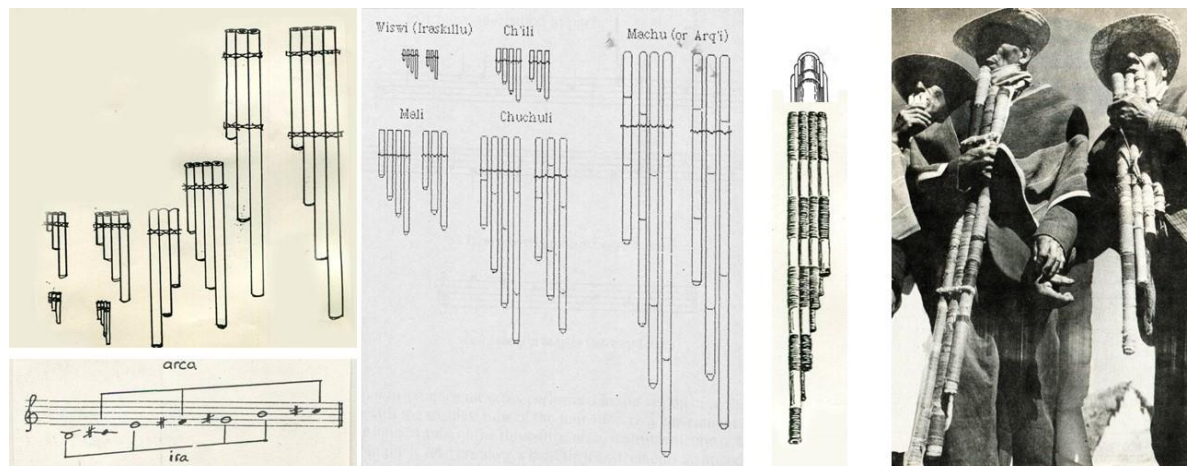


FIG 714 CHIRIWANOS DE 7 (3/4) TUBOS

- 1.- tropa de chirivanos, de Cuyupaya (prov Ayopala, Cochabamba, Bolivia) de caña *tocoro*, cuatro tamaños a la octava, un par cada uno (*sanja, orqo, liku, jilawiri*) Baumann 1979: 13).
- 2- tropa de wauqu, en cinco tamaños a la octava (*machu o arq'i, chunchuli, mali, ch'ili, wiswi o iraskillu*) (Stobart 1993: 589).
- 3.- corte de la embocadura de los tubos grandes y flauta *machu* de los chiriwano de Umala (prov. Sica Sica, Bolivia). Tocan sin tambor, con un gran *suri* (corona de plumas de avestruz) (Gonzalez B. 1948: 406; 1949; 101).
- 4.- Chiriwano de Umala (Paredes 1977: 66).

Encontramos la fórmula 8 (4/4) en la región amazónica del norte de Bolivia. Cavour dice que usan cuatro cañas libres (no amarradas) en la mano derecha y con la izquierda se agarran del hombro del vecino, pero no aclara si toca sólo un par o varios.

La fórmula 10 (5/5) la encontramos en un tipo de *capador* de Antioquia (Colombia, Perdomo Escobar 1938: 398) y en el oriente Peruano.

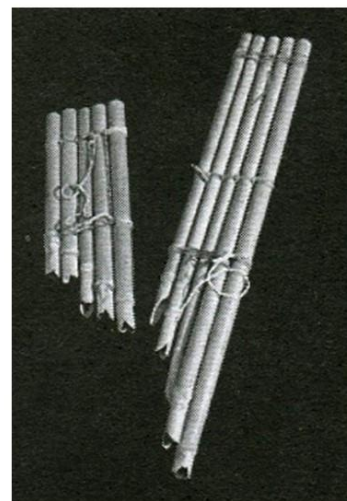


FIG 715 'SIKUS' DE 8 Y 10 TUBOS.

1.- 8 (4/4) chacobos, región amazónica del norte de Bolivia (Cavour 1999: 38).

2 - 10 (5/5) Asháninka (comunidad Tsachopen, etnia yanesha, Oxapampa, Pasco). La *tropa* tiene dos tamaños (Sanchez 2013: 102).

La modalidad 11 (5/6) la encontramos entre los chiriguanos de Huancané y de Achocalla (Perú) y extendidos en la Puna, Valles y Yungas de Bolivia, con *tropas* de tres tamaños a la octava (*tayta*, *ankuta*, *chili*). Generalmente poseen palq'a. Usan un sombrero de plumas, coraza de piel de jaguar, pollerines blancos y una lanza con banderola en la mano derecha y el siku en la izquierda, y no usan tambor. (Gonzales B 1948: 409; Valencia 1981). Los sikus chiriguanos se fabrican también con la fórmula 13 (6+7) (Valencia 1981: 13).

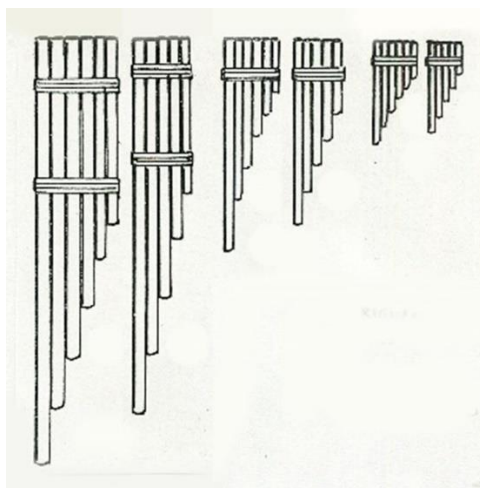


FIG 716 CHIRIGUANO DE 11 (5/6) TUBOS
Tropa de sikus chiriguanos de Huancané (Perú) Valencia 1981).

Los chipaya de Bolivia usan una tropa de 'sikus' 12 (6/6) en dos tamaños (Gonzales B 1948: 409). En Venezuela, los Guahibo Jivi usan el *jivabürrü* o *jiwaburü* con la misma fórmula repartida en un *jivabürrü pebito* (macho) y un *jivabürrü pesorovato* (hembra). Se construye con carrizo, se dice que los mejores instrumentos se logran cuando todos provienen de una misma planta. Por tradición, el tubo más grave de cada flauta se separa y se intercambia con el del otro instrumento, lo que simboliza el intercambio de hamacas entre los novios, pero actualmente esto se esta perdiendo. La *tropa* incluye varios pares (Civalliero 2014: 42).



FIG 717 'SIKUS' DE 12 (6/6) TUBOS.

- 1.- chipaya, Bolivia. Tropa de dos pares a la octava (MNEF, JPA 1983).
- 2.- *jibaburru* de los guahibo de Venezuela (Civalliero 2014: 36).

La fórmula 13 (6/7) está extendida en Perú, Bolivia y Chile, y la encontramos en muchas instrumentaciones que difieren en la cantidad de flautas, cantidad de tamaños, distribución y en el acompañamiento rítmico. En Perú se suele usar el *sicomoreno phúco* o *sikumoreno* o *phúsa moreno*, sin ‘palq’a’, en tres registros a la octava (*baston o sanku*, *chaupi* y *ñaño*) y a veces uno a la quinta (*castilla*) (Bolaños et al 1978: 206, 208). La comunidad Mosenen (Bolivia) también usa ‘siku’ 13 (6+7) sin ‘palq’a’ (FIG 718.1), que hoy compran en Walata Grande (La Paz) y las fabrican de plástico para los escolares. Lo usual es que tenga ‘palq’a’ 1/1 abierto, o ‘palq’a’ 1/2 cerrado. En Perú se utiliza bastante el modelo *tablasiku* que exhibe los tubos del mismo largo exteriormente (también llamado *marimacho*, porque se pueden tocar por ambos extremos, si bien sólo uno forma la escala).

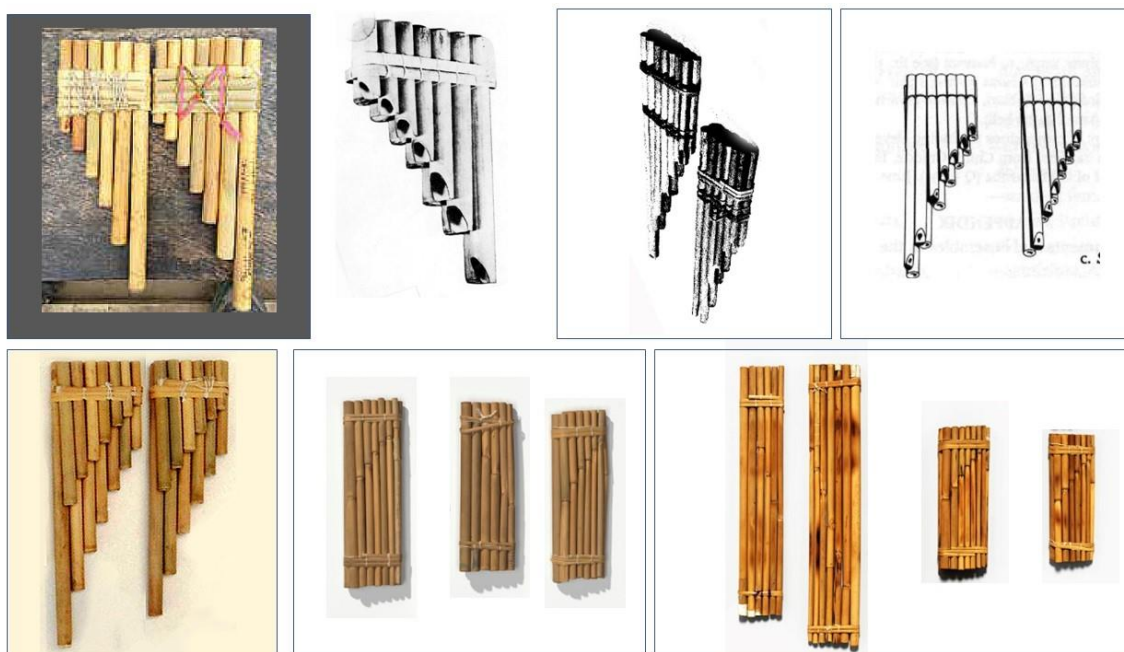


FIG 718 'SIKU' DE 13 (6/7) TUBOS

ARRIBA

- 1.- Mosenen, Uchane (Sud Yungas, Bolivia). Zampoñas de *tacuarilla*, se toca como 'siku' individual o colectivo. Barrientos et al 2017: 78
- 2.- 'siku' de chiriguanos de Huancane con tubos 'palq'a' 1/1 abiertos, se ve el corte terminal para la corrección de tono (Valencia 1981: 1).
- 3.- dos *baju malta* de la Tropa de kantus de Charazani (Titicaca, Bolivia) con 'palq'a' 1/1 ab (Baumann 1985 150).
- 4.- ejemplo de siku con 'palq'a' 1/1 ab.

ABAJO

- 6.- *siku* con *marimacho* (palq'a) 1/2 ce (Gérard 2002: 10).
- 7.- tres *tabla siku*, 27,2 cm, Peru (MVB 26.8165).
- 8.- dos pares de *tabla siku* a la octava, 56,8 cm. Peru (MVB 26.8157).

Los ‘siku’ 13 (6/7) se tocan en *tropas* muy diversas. Son escasos los casos de *tropas* de un solo tamaño, como los de Mauque (Chile). Hay muchos ejemplos de *tropas* con tres tamaños a la octava, como los *misti siku* o *mozo sikuri*, tropas semi mestizadas que se popularizaron en las ciudades y zonas rurales de Bolivia en el siglo XX (Gonzalez B. 1948: 411). Los *chiriguanos de Huancane* también tienen tropas de 3 ‘sikus’ (6 flautas) en tres tamaños a la octava, pero tienen varias otras conformaciones de tropas con más tamaños (Valencia 1981: 1). Hay conformaciones más complejas, que intercalan tamaños a la octava y a la quinta (la quinta se mide a partir del tamaño mayor, con respecto al tamaño menor que le sigue el intervalo es una cuarta. Por ejemplo los *kantus de Charazani* (Titicaca, Bolivia), usan cinco registros a la octava y a la quinta (*tuyu, sankha, baju malta, altu malta, p’ulu y suli*) (Baumann 1985: 150-161). Este ejemplo también se puede describir como una *tropa* que posee dos series de ‘sikus’ a una quinta, ambas con varias octavas.

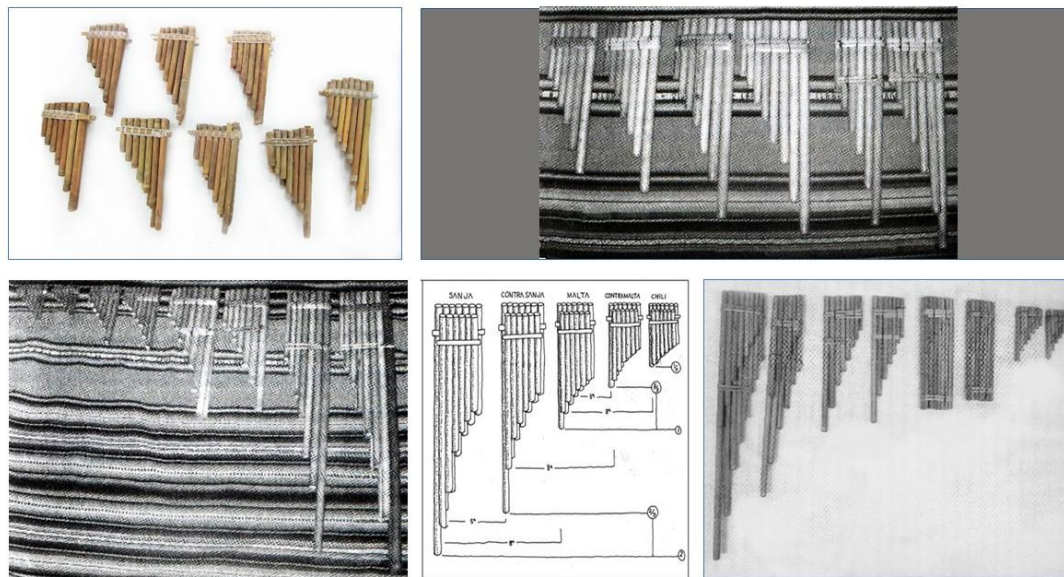


FIG 719 ‘SIKU’ DE 13 (6/7) TUBOS

ARRIBA

- 1.- Tropa de sikus de Mauque (altiplano de Iquique, Chile) con cuatro pares del mismo tamaño, con palq’a (MASMA).
- 2.- Tropa de siku con tres tamaños; *cheqa siku* (centro, primera voz) o *taypi siku* (el que dice y va en lo correcto), *sallqa siku* (segunda voz) o *phalsu siku* (el que va engañoso), derecha *qewsu siku* (tercera voz) o, *contra siku* (el que va contrario) (Apaza 2007: 39).

ABAJO

- 3.- Tropa de sikus con cuatro tamaños; *uña siku* (nonato), *suly siku* o *ch’ily siku* (niño), *malta* o *ankuta siku* (joven), *sankha* o *tayka siku* (adulto) (Apaza 2007: 43).
- 4.- Esquema de una tropa de sikumoreno con las cinco tamaños a la octava y a la quinta. Sikuri urbano de Berlin, (fuerza sikuri 2017)
- 5.- *zampoñada* o *sikumoreno*, Perú. Cuatro tamaños (*sanja, contra, malta, chili*). El *malta* es tipo *tablasiku*. (Sanchez 2013: lam 2).

Además de los tamaños, las tropas se diferencian por la cantidad de ‘sikus’ y la distribución de esa cantidad por tamaños. La tendencia es que el tamaño medio (*malta*) es el que posee más cantidad de ‘sikus’, lo que le da una presencia sonora media a la tropa, con agudos y graves que la refuerzan. El tamaño medio es el más fácil de ejecutar, y eso permite que los novatos ingresen a este registro, que al contar con más flautas permite que los errores pasen más desapercibidos. Pero una tropa puede decidir tener más bajos, o dar mayor presencia a los sonidos agudos. Cuando poseen registros *contra*, obtienen una sonoridad más compleja con quintas y cuartas paralelas.

Por ejemplo, un *kantu kallawayaya* puede tener 8 instrumentos repartidos en seis tamaños de la siguiente manera: 2 ‘siku’ (pares de) *tuyu* (bajo), 2 *contratuyu* a la quinta del anterior, 1 *malta* a la octava del primero, 1 *contramalta* a la quinta del anterior, 2 *suli* (agudo) a la octava de *malta*. En total abarcan dos octavas y media. Todos llevan *ñojo* (‘palq’a’) 1/1 ab, excepto un ‘siku’ *tuyu*, que lleva ‘palq’a’ 1/2 ce, y el otro ‘siku’ *tuyu*, así como el *suli*, que no llevan ‘palq’a’ (Baumann 1985: 152).

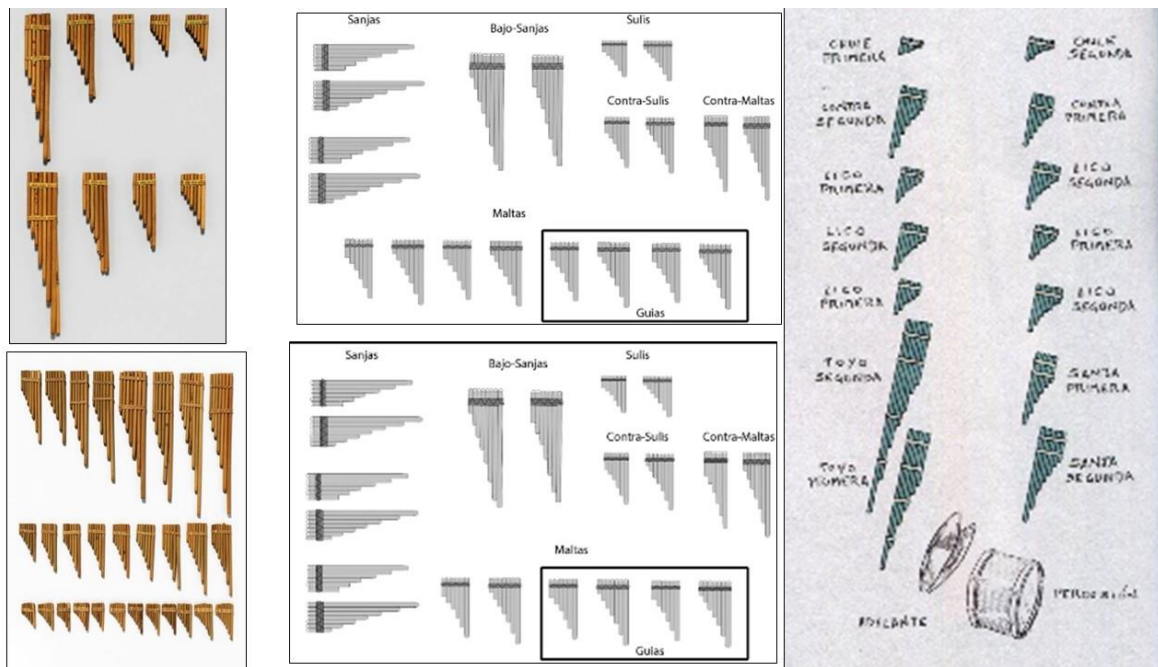


FIG 720 'SIKUS' DE 13 (6/7) TUBOS

ARRIBA

- 1.- Tropa de Bolivia. Cuatro 'siku' a tres tamaños a la octava y a la quinta 57.0 cm el tubo mayor. (falta una mitad de tamaño medio) (MVB26.8156).
- 2.- ejemplos de distribución de las voces en una Tropa de 10 'siku' con cuatro tamaños a la octava y a la quinta (*contras*). 3 pares *sanja*, 1 *contramalta*, 4 *malta*, 1 *contrasuli*, 1 *suli* (Chavez 2020: 14).

ABAJO

- 3.- khanto, quechua Perú. 14 'siku' en 5 tamaños. 68,0 cm, el tubo mayor (MVB 26.8164)
- 4.- Ejemplo de distribución de una tropa similar a la del N° 2 pero en estilo moheño con 4 'sikus' *sanja*, 1 *contramalta*, 3 *malta*, 1 *contra suli*, 1 *suli*. (Chavez 2020: 14).

DERECHA

- 9.- Tropa de lakitas, Arica, Arancibia y Silva 2010: 80 Arica

La danza *pallapallas* (“gentuza recolectada”, en aymara) y los *loco pallapallas*, danza burlesca que se presenta a medianoche, sin tambor, en el altiplano boliviano (Gonzalez B 1948: 910) también usan 13 (6/7) tubos.



FIG 721 'SIKUS' DE 13 (6/7) TUBOS

ARRIBA

1, 2 Bolivia, mediados siglo XX (foto S. Larrain G.M)

ABAJO

3.- Bolivia (sin datos)

4.- *chúmiñu* (Los Andes, Bolivia) usan tabla siku y wankara (GADLP 2013).

5.- *Sikuri iruhito ursus* (Ingavi, Bolivia) (GADLP 2013).



FIG 722 'SIKUS' DE 13 (6/7) TUBOS

ARRIBA

- 1.- foto histórica, Bolivia, sin datos (fb Siku Mamani 2016).
- 2.- Lakitas de Adolfo Ayka, Virgen Las Peñas (Arica, Chile) (1994, dibujo JPA).
- 3.- siku , Puno (2008 foto JPA).

ABAJO

- 4.- *tabla siku*, La Paz (2016 foto JPA).
- 5.- Tropas de siku, Puno. A los sikuri se unen las imillas (mujeres que danzan) y algunos acompañantes (2008 foto JPA).



FIG 723 'SIKUS' DE 13 (6/7) TUBOS
IZQUIERDA

1.- mollo sikuris (Muñecas, Bolivia) (GADLP 2013
MEDIO ARRIBA

2.- Puno (2008 foto JPA).

3.- niña sikuri, Puno (2008 foto JPA).

MEDIO ABAJO

4.- Tropa de siku, Puno (2008 foto JPA).

DERECHA

5.- *lawá sikuris* (Muñecas, Bolivia). Los siku son pentatónicos se fabrican con 13 (6/7) tubos o 14 (7/7) o 15 (7/8) tubos y se tocan con *wancara*, con un *waxra pututu* (trompeta de cuerno y caña) acompañando (GADLP 2013).



FIG 724 'SIKUS' DE 13 (6/7) TUBOS

1.- *Misti sikus*, Bolivia (fb. Sikus Mamani 2016).

2.- *misti sikuri* (Rovira 1948: 11).

3.- danza de los toreros (Nor Yungas) (GADLP 2013)

En Tacna, Perú, se construye este mismo tipo de siku 13 (6/7) con palq'a 1/2 cerrado, pero fabricado en lata. Un video ("Juan Sardón, Tacna", productora RUAH FILM, <https://mobile.facebook.com/profile.php?id=100010166986590>), muestra las etapas de la construcción que utiliza el artesano Juan Sardón. De una lata cuadrada industrial se marcan y cortan con tijera de metal trozos de acuerdo a rectángulos de referencia. Luego dobla los rectángulos sobre un fierro redondo, alisando con la parte plana del martillo y luego suelda el costado y la tapa. Luego une los tubos mediante una lámina soldada.

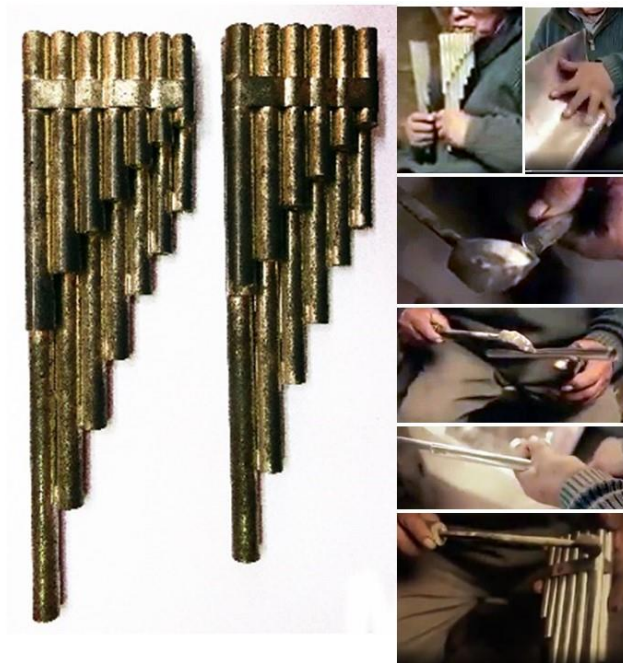


FIG 725 'SIKUS' DE 13 (6/7) TUBOS

1.- Par de sikus de lata con palq'a 1/2 cerrado. Tacna (C. Sanchez 2018, foto JPA).

2.- Fotogramas sacados del video "Juan Sardón, Tacna" mostrando las distintas etapas de la confección.

Los 'siku' de 14 (7/7) tubos son menos frecuentes. Lo usan los *Siku de Taquile* de caña *chajlla*, con cuatro tamaños (*mama, maltona, licu, auca o chuli*) a la octava, con palq'a 1/1 abierta (Valencia 1989).

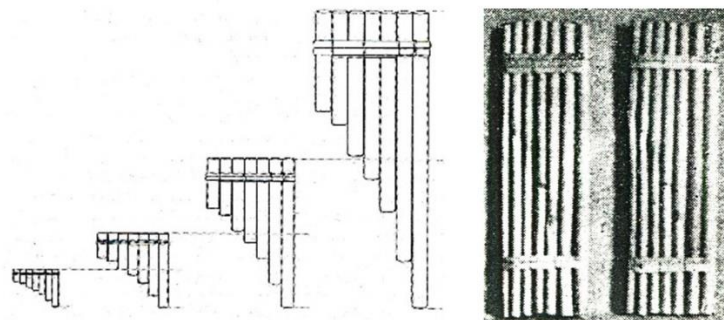


FIG 726 'SIKUS' DE 14 (7/7) TUBOS

- 1.- conjunto de *siku de Taquile* (de mayor a menor *Mama, Maltona, Liku, Chuli*), todos a la 8°, con palq'a (Bellenguer 2007: 139).
- 2.- zampoña de Lampa (Puno), (J Borja 1951)

La fórmula de 15 (7/8) tubos está muy generalizada, con tres tamaños (*taica*, *malta* y *chchuli*). Los *laquita de Omasuyo*, Larecaja y otros lugares miden hasta un metro, se tocan con *pfutu wankara* (tambor) percutidos con la mano derecha. En otros lugares de Bolivia hay variedades más pequeñas, integrados en danzas con imillas (mujeres que bailan) y personajes (inca, cóndor). (González B 1948: 407-408). El *siku 70*, muy habitual en Bolivia, tiene palq'a 1/1 ab (Gerard 1996: 14).

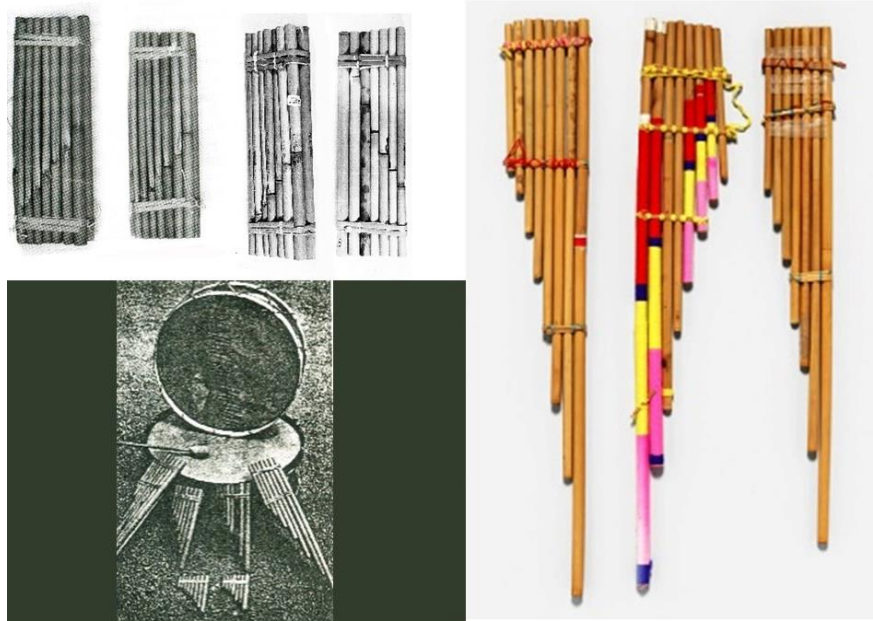


FIG 727 'SIKUS' DE 15 (7/8) TUBOS

ARRIBA

1, 2.- Dos ejemplos de *tabla siku* con palq'a 1/1 abierto, de Puno (Bolaños 2007: 65; tienda MCHAP, 1982).

ABAJO

2.- *lakitas* (Baumann 1979 786).

DERECHA

3.- *jacha lakita*, Bolivia 124cm. (MVB 26.8166).

Las tropas de 15 (7+8) tubos varían mucho su conformación. En la prov. General Bilbao (Sur Potosí) hay tropas de dos ‘sikus’ (4 sikuri) en dos tamaños (*sanka, liku*) con bombo y tambor (Baumann 1979: 28). Hay tropas con 3 tamaños a la octava (*laquitas de Achacachi, Sorata* y lugares cercanos) (González 1949: 98), *julajula lakitas* (La Paz) (Baumann 2004), comunidad Laura Llocolloco (cantón Caquiaviri, La Paz) (2 *sanja*, 3 *likus*, 1 *ch’ili*) y 4 *wankaras* (Baumann 1979: 18) y con 4 tamaños a la octava (*laquitas de Viacha*) (González 1949: 98).

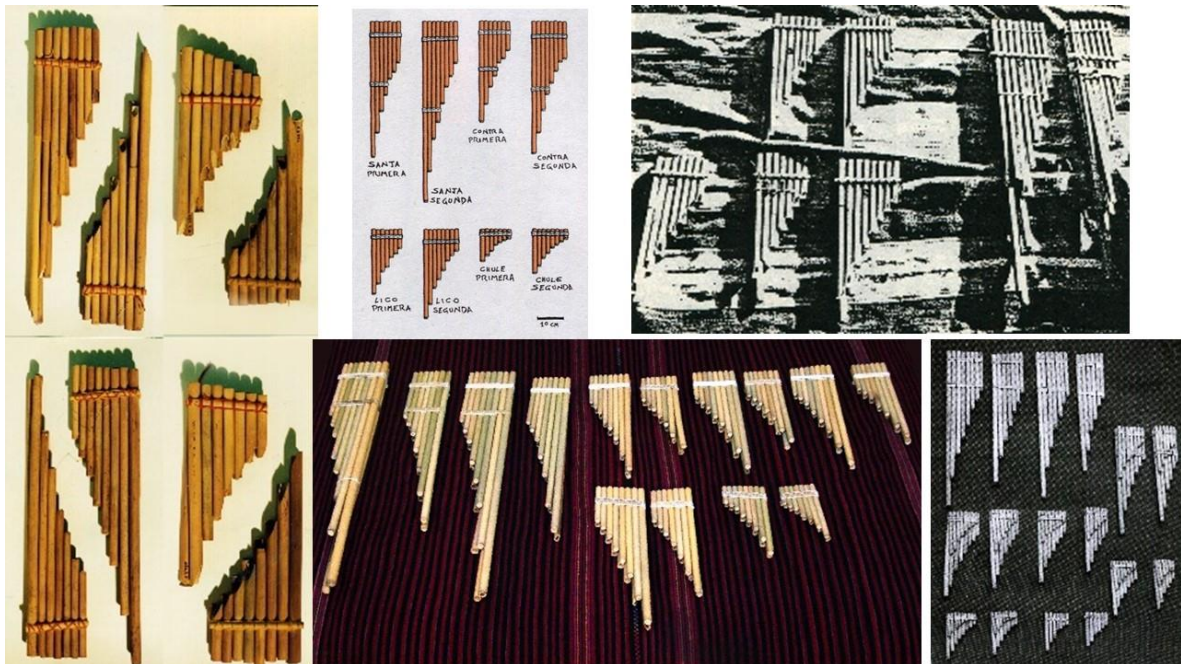


FIG 728 ‘SIKUS’ DE 15 (7/8) TUBOS

IZQUIERDA

1.- Tropa de Potosí, c. 1930 (Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, foto JPA).

ARRIBA

2.- esquema de tamaños y nombres de una tropa de lakitas, Arica (Arancibia y Silva 2010: 80).

3.- *Sikus* con ‘palq’a’ 1/1 abierto, de Chipayas (Ayyaravi) con dos tamaños a la octava (*sanja, taipí*) (Baumann 1981: 189).

ABAJO

5.- Tropa de *lakitas* compradas en La Paz (foto Alex Olave)

6.- Tropa de sikus altiplánico actual con 8 pares en cuatro tamaños a la octava y a la quinta (Manga 2010; 74).



FIG 729 'SIKUS' DE 15 (7/8) TUBOS

ARRIBA

1.- Chiriwanos de Copacabana (Bolivia) (Verguer 1951: 37). CON PALQ'A

2.- (Martinez 1996: 4).

3.- Tocadores de *siku* 70 en el área rural de Potosí (Gerard 2014: 7, foto Yves Marie van Damme).

ABAJO

4.- *jach'a sikus* de Ilabaya (Llarecaja, La Paz), c. (Cavour 1999: 36).

5.- Chirihuanos de Tambocusi (Llarecaja, La Paz) (Cavour 1999: 53).

Salvo excepción, los 'siku' de 15 (7/8) tubos poseen tubos palq'a, generalmente 1/1 abierto.



FIG 730'SIKUS' DE 15 (7/8) TUBOS

ARRIBA

1, 2, 3, 4, 5.- Puno (2008).

ABAJO

6.- Conjunto de la Universidad de Potosí (16 agosto 2018).

7.- Puno (2008).

8.- Laquitas de plástico, de Arica (Manriquez 2010).



FIG 731 'SIKUS' DE 15 (7/8) TUBOS

ARRIBA

- 1.- sikuris de Italaque, 1956 (Castelblanco 2016: 123).
- 2.- sikuri de Italaque, etc. (Rovira 1948: 5).
- 3.- siks de Italaque. C. 1950 (Zelada 2009: 13).
- 4.- sikuris de Italaque (Camacho, Bolivia) con tres tamaños a la octava (GADLP 2013).

ABAJO

- 5, 6- *Jach'a sikuris* de San Miguel de Italaque, La Paz (2008 JPA).
- 7.- *j'acha sikuris* de Italaque 12 'siku' (pares) en tres tamaños a la octava (4, 6, 4) con *concoque* (tambor) (Zelada 2009: 10)



FIG 732 'SIKUS' DE 15 (7/8) TUBOS

ARRIBA

1.- sikuris, Muñecas (González Bravo 1937: 25).

2.- Comunidad rural en fiesta de San Ambrosio, 24 agosto 2018 La Puerta, Potosi.

ABAJO

3.- Comunidad Muyuj Wayra, en el Cerro de Potosi (1918).

4.- Puno (2008 JPA).

5.- *sullp'i* (Camacho, Bolivia) (GADLP 2013).



FIG 733 'SIKUS' DE 15 (7/8) TUBOS

ARRIBA

- 1.- *sikur muchulli* de los mollo (Muñecas, Bolivia) (GADLP 2013).
- 2.- *chiriwano* de Achocalla, etc. (Rovira 1948: 6)
- 3.- *inka aymara* (Muñecas, Bolivia) usan varias cantidades de tubos (GADLP 2013).
- 4.- *sikuri* (Camacho, Los Andes, Ingavi, Pacajes, Aroma, Bolivia) con tres tamaños, *jach'a wankara* y *pututu* (GADLP 2013).
- 5.- *palla palla* de Puerto Acosta (Camacho, Bolivia) (GADLP 2013).

ABAJO

- 6.- *palla palla* (Camacho, Bolivia) (GADLP 2013).
- 7.- *palla palla* (Rovira 1948: 8).
- 8.- *loco palla palla* (Rovira 1948 7).
- 9.- Puno (2008 JPA).

La fórmula 16 (8/8) se usa en el altiplano de Iquique y es común en los *lakita* chilenos de plástico chilenas, que por lo general son sin 'palq'a'. González (1949: 98) describe los sikuris de Italaque, con esa fórmula, de 68 cm. en tres octavas, y el mismo autor (1948: 407) describe en la provincia Los Andes, Ingavi y Pacaje, una tropa con esa fórmula de hasta 77 cm, en el baile *Taquiri* ("que canta", en aymara, probablemente por las mujeres que cantaban) con *wankara*, vistiendo enormes sombreros de pluma y con mujeres intercaladas bailando

La fórmula 17 (8/9) es muy usada en Chile y Puno.



FIG 734 'SIKUS' DE 17 (8/9) TUBOS

ARRIBA

1.- confección de una *lakita* de plástico, Arica (Fortunato 2010).

2, 3.- músicos *lakita* de una tropa de 4 pares, con bombo, caja y platillo. Usmagama (Altiplano Iquique, Chile) (2008 JPA).

4.- *lakitas*, Usmagama (2008).

ABAJO

6.- *lakitas*, Usmagama (2008).

7.- dos flautas de una *tropa* de 2 'sikus' (pares) en dos tamaños (*sanja* y *liku*) (Baumann 1979: 788).

8.- una enorme *sanja* hecha con tubos de cartón forrado en cinta plástica y amarrado con otra cinta plástica, Puno (2008 JPA).

9.- *k'itha ch'umuñu sikus* y *tablasiku* con tres tamaños a la octava y con *wankara* (GADLP 2013).

Las fórmulas con mayor número de tubos son menos frecuentes. En Perú encontramos sikus 23 (11/12), en contextos que parecieran ser más urbanos. En el MVB de Berlín exhiben un grupo de cuatro *rondadores* de Ecuador, dos de los cuales muestran una fórmula 23 (11/12) que sugiere su uso como ‘siku’, pero no hay ningún dato para saber si forman parte de una tropa, ni la relación con el otro par 14 (7/7), que visualmente parece ser una ‘antara’ dual.



FIG 735 'SIKUS' DE 23 (11/12) TUBOS

- 1.- tres 'sikus' (pares) de *antaras*, probablemente de una Tropa, 84.5cm, 83.5 cm y 112.5cm, Peru (MVB 26.8169; 26.8173; 26.8170).
- 2.- Mistisiku con *traje de luces* inspirado en el torero español (Sanchez 2013: 143).
- 3.- rondador, Ecuador. Las dos grandes poseen la fórmula 23 (11/12). 22.1 cm (MVB 26.8162).

EVIDENCIA ARQUEOLOGICA DE 'SIKU' PAREADO COLECTIVO ENTRE IRA Y ARKA

La evidencia arqueológica del 'siku' pareado complementario tocado colectivamente es sumamente esquiva, tal como ocurre con la 'antara', porque no hay forma de comprobar un uso pareado alternado si no es mirándolo en acción. Sin embargo, existe un relato del Inca Garcilaso de la Vega (1609: 52r) que describe con gran precisión una tropa de *sikus* en varios tamaños que provenía del Collasuyu (región del Titicaca) de tiempos incaicos. Este relato es interesante por varios factores, y por eso la transcribo en extenso:

De musica 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 más 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 más altos, y otro en más 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 puntos 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 musica 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).

El relato describe, en primer lugar, un uso dual, pareado y complementario claramente distinto al de *surisikus*, por ejemplo, porque una flauta responde a la otra en intervalos de quinta u otra, ya sea subiendo o bajando. En segundo lugar, describe el uso colectivo entre 4 o más pares de 'sikus' (*ira* de 4 tubos y *arka* de 5 tubos), en cuatro tamaños (“tiple, tenor, bajo y contrabajo”), lo cual podría corresponder a una sikuriada actual, es decir, la estructura y la forma de ejecución no ha cambiado en siglos. En tercer lugar, Garcilaso nos dice que esta descripción, que el conoció en Cuzco hacia 1550 correspondía a una tradición de los “Yndios Colla”, es decir, provenía de la misma región circumtiticaca que conservó esta tradición hasta hoy, en la población aymara y quechua que habitaba la región del lago Titicaca y se extendía hacia Oruro y Potosí). En cuarto lugar, es notable que Garcilaso escoge, para representar el mejor ejemplo orquestal del tiempo inca, un caso que provenía del Collasuyu, y no del Cusco. Hasta hoy la sikuriada la podemos usar como uno de los mejores exponentes de la tradición orquestal andina, por la confluencia de factores de diseño sonoro presentes allí. Por último, es interesante ver que

luego del relato de Garcilaso, quien era flautista y sin duda tomó parte de la ejecución de las sikuriadas en su Cusco natal, no existe ninguna descripción hasta inicios del siglo XX, es decir, cinco siglos más tarde ⁵. Este silencio obedece a que todos los observadores que siguieron a Garcilaso eran de formación europea, desconocían el parear trenzando, no se percataron de su existencia (no se percibe al mirarlos tocar) y confundían el ‘siku’ con la ‘antara’, que era lo único que conocían. Tuvo que llegar una generación de sikuris capaces de escribir sus experiencias, cuyos relatos aparece aproximadamente hacia 1980, con algunas descripciones aisladas hechas por estudiosos capaces de comprender la cultura vernácula, como Rigoberto Paredes, R. y M, d’Harcourt, K. G. Izikowitz y con las primeras ediciones discográficas de Bolivia (1962) y de Perú (1961). Es decir, si no fuera por la descripción de Garcilaso, tendríamos un silencio absoluto relativo al ‘siku’ anterior al siglo XX.

⁵ El Inca Garcilaso vivió cuando joven en Cuzco (hacia 1550), donde convivió con ambas aristocracias, la inca y española (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 probablemente participó en la ejecución de los ‘sikus’ que describe, lo que explica la exactitud de su relato respecto a la ejecución pareada, ausente en otras descripciones durante cuatro siglos, hasta que en los 1980 jóvenes universitarios comienzan a describir sus experiencias como sikuris (Pérez de Arce 2019).

Podemos rastrear algunas evidencias prehispánicas que se pueden leer como representaciones esquemáticas de tropas en algunos platos pintados con símbolos escalerados, dispuestos en círculo tal como acostumbran tocar las Tropas.

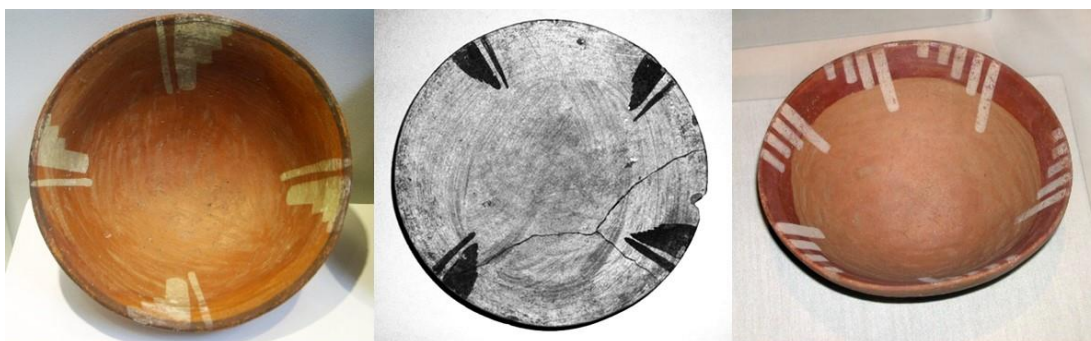


FIG 736 PINTURA CON POSIBLE INTERPRETACION DE TROPA

- 1- Plato con figuras que se pueden interpretar como cuatro flautas de pan 8 (4/4) formando un círculo. (MAD).
- 2- Plato estilo chancay del sitio Cerro Colorado con cuatro flautas de pan formando un círculo (Van Dalen 2020)
- 3.- plato con figuras que se pueden interpretar como sikus 9 (4/5) dispuestas en círculo, en tres pares enfrentados (MDLN)

Otra iconografía muy extendida en todo el arte prehispánico es la figura escalerada. Si bien no todas estas figuras pudieron representar ‘sikus’ (o ‘antaras’), el motivo era común tanto a esos instrumentos como posiblemente a otros ámbitos de significado, conformando parte de un lenguaje simbólico compartido por la sociedad. Cuando ese símbolo aparece repetido formando círculos, la cercanía con la idea de una Tropa se hace un poco mayor. Muchos cántaros moche poseen ese tipo de representaciones. En otras ocasiones, el mismo signo escalerado se combina con una espiral, formando una unidad de significado que se ha interpretado como tierra/mar (o pirámide-cerro/ola), lo que nos remite a otro ámbito de los significados que pudo haber tenido la ‘flauta de pan’ en el mundo prehispánico.



ARRIBA 737 PINTURA CON POSIBLE INTERPRETACION DE TROPA

1,2 – (ML, foto sacada de vitrina).

3- moche (100-500dc), vaso con motivo escalonado y espiral, 150 mm (MALI).

ABAJO

4,5 – (ML, foto sacada de vitrina).

6 - Plato con signos escalonados con espirales internas (MDLN, foto de vitrina 2014).

En realidad el signo escalerado forma parte indisoluble del tramado de formas que circulan en muchas tradiciones andinas durante siglos, y todo eso lo podemos vincular con el amplio campo de las ‘flautas de pan’. En los textiles encontramos una profusión del símbolo escalerado, repetido de mil formas, con combinaciones de colores. Acá la identificación de la iconografía con el ‘siku’ es más indirecta; es perfectamente posible leer en los escalerados enfrentados de dos colores la dupla ‘ira’ y ‘arka’, y en su multiplicación leer la tropa. Pero probablemente la lectura correcta sea aquella que refiere a un patrón geométrico común al ‘siku’, a la tropa, y a otros referentes culturales que desconocemos. Esa interpretación tiene una enorme importancia, porque explica la profunda raigambre del

‘siku’ en distintas culturas, no solo como una expresión sonora y social, sino también como un referente visual, geométrico y ordenador del universo conceptual andino. Teniendo en claro esta ambigüedad, interpreto varios textiles como representaciones de tropas de ‘siku’ para que se entienda la relación.



FIG 738 TEXTILES CON POSIBLE INTERPRETACIÓN DE TROPAS DE ‘SIKU’

ARRIBA

- 1- Wari (fb. Paulhughes textiles). Se puede interpretar como una tropa de 10 pares de ‘sikus’ (rojo/amarillo) o de 20 pares (amarillo/negro y rojo/negro) en ronda, alrededor de una plaza.
- 2- Inca (fb., sinb datos). Se puede interpretar como una enorme tropa de cerca de 200 sikus (café claro/café oscuro) que cubre a la persona que viste esta camisa.

ABAJO

- 3- Nasca (FB. Andean Textiles). Se puede interpretar como dos ‘siku’ (rojo/amarillo) o cuatro ‘siku’ (rojo/negro y amarillo/negro).
- 4- Nazca (FB.-textile-13). Se puede interpretar como una compleja estructura de ‘sikus’ pareados en diferentes combinaciones (colores), en que esa combinación se repite, pero variando continuamente su relación con las otras combinaciones.

CBB) PAREADO ASIMETRICO

El pareado asimétrico consiste en que el 'ira' tiene 1 solo tubo y el 'arka' tiene varios tubos, o bien consiste en un pareo entre un 'ira' .y varios 'arka'

Los weó (tukano) y pedubá, (pedúa o hueopá, cubeo) de Venezuela usan un 'ira' de 1 tubo y cuatro 'arka' (no se especifica cuantos tubos) (Sánchez 2018: 19; Sinti 2017: 86; Bonilla y Bernal 2019). La *antiantara* que se usa en Amazonas (provincia Rodríguez de Mendoza) y San Martín, Perú, posee una fórmula de 6 (1/5), y es también conocida por los nombres de *macho* o *antara mayor* (la 'ira' de 1 tubo) tocada por el *machero*, y la *antiantara* o *antara menor* (de 5 tubos) tocada por *andaristo*, que hace bordaduras trenzando sonidos con el *macho*. El *macho* mide c. 30cm., y posee corte en bisel, como las *antaras* de la región. Se acompaña de una caja ejecutada, ya sea por el *andaristo* o el *machero* o por otra persona. (Bolaños et al 1978: 201; Uribe 2007: 286; Valencia 2007: 308).



FIG 739 PAREADO 6 (5/1)

Antiantara, nación Luya Chillaos (Trita, Prov. Luya, dpto. Amazonas, Perú). (de fb. Danza Luala Luya Chillaos, Amazonas, gentileza Carlos Sánchez)

En Bolivia hay dos ejemplos de 'pareado asimétrico' en que una mitad va alternando sus sonidos con una flauta globular. En San Ignacio de Moxos (Bolivia) se usa el *jeruré*, con la fórmula 4 (1/3), en que van trenzando sonidos la de 3 y de 1 tubo, y el que toca la de 1 tubo la va alternando con el *chuyu*, una flauta globular con 1 agujero de digitación. Ambos músicos forman parte de un conjunto mayor que que acompañan la danza de *macheteros* con flautas travesas, flautas verticales, violines y tambores (Cavour 2003: 54).

El *maizu* de los chullpas (Chipaya de Aymaravi), llamado también *chirihuana*, posee 5 (3/2) tubos, pero se usa de forma asimétrica, entre un *lutaga* (hombre, *ira*, que guía, de 3T) y tres *mataqa* (mujer o *arka*, que sigue, de 2T). El *lutaga* alterna con un *wauqu* (fl globular con 1 agujero de digitación). Tocan la *Tonada de los Chullpas* en un estilo de ejecución que se caracteriza por variar constantemente sus afinaciones mediante presión de aire, posición y cubriendo la embocadura con la boca o con el dedo, obteniendo diferencias de hasta 70 cents. Los *maizu* y sus melodías son considerados los instrumentos más antiguos, entregados por los chullpas. Luego vinieron los *ch'utus* (flautas de aeroducto), los *lichwayus* (tipo quena), 1 las *tarkas* y los *sikus*, las guitarrillas, y luego el bombo, caja y *doti* (trompeta). (Baumann 1981: 174-179; Schechter 2016a).

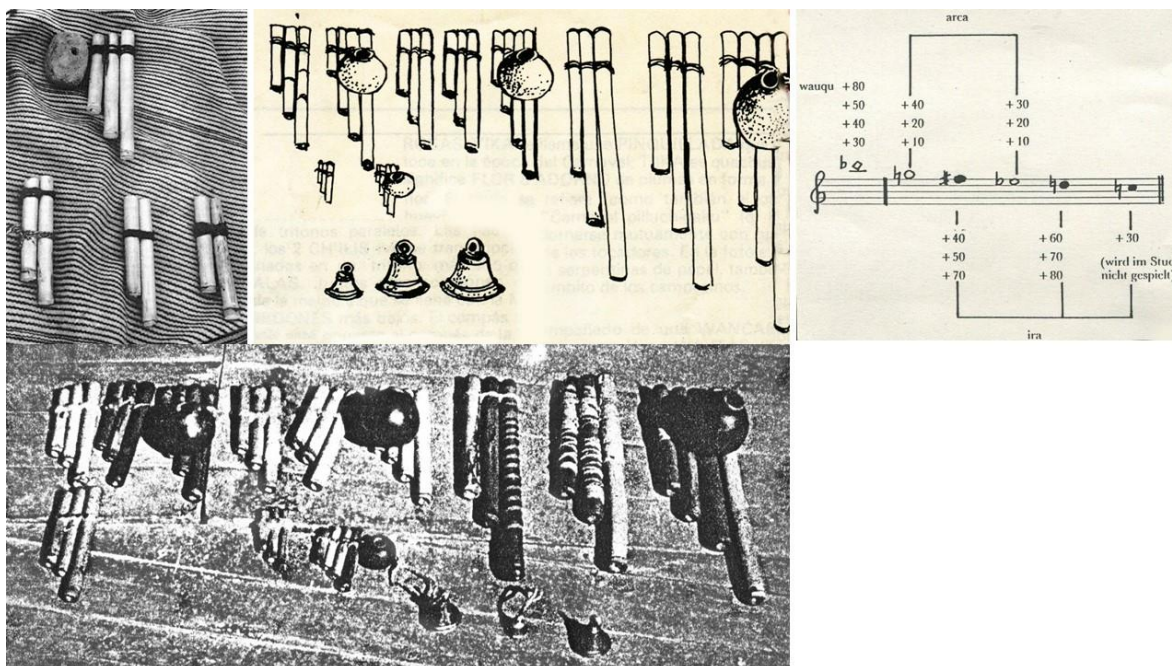


FIG 740 PAREADO ENTRE VARIOS ARKA Y UN IRA

ARRIBA

- 1.- maizu, de los Chipaya 5 (3/2), un *lutaga* (*ira* de 3 tubos) y tres *mataqa* (*arka* de 2 tubos) con *wauqu* (fl globular con 1 agujero de digitación) (Baumann 1981: 176).
- 2.- tropa de maizu con 4 *mataqa* con su *wauqu* y 6 *lutaga*, en tres tamaños, el mayor de 122.0 cm (Baumann 1979)
- 3.- distribución de las notas del maizu entre el *lutaga* el *mataqa* y el *wauqu* (Baumann 1981).

ABAJO

- 4.- tropa de *julujulu* del conjunto folklórico *Jullu Jullo*, del cantón *Irpuma-Irpa*, Grande (Prov Ingavi, Dto La Paz, Bolivia) compuesta por 12 flautas en tres tamaños, con la fórmula 5 (3/2) distribuido en cuatro grupos, cada uno con su *pulu* (flauta globular): un grupo *arakapi* (grande, 4T+pulu y dos 3T), un grupo *liku* (medio, 4T+pulu y dos 3T), un grupo *liku* (4T+pulu y tres 3T), un grupo *ch'ili* (pequeño, un 4T y un 3T), con 3 campanillas (Baumann 1979: 790).



FIG 741 PAREADO ENTRE VARIOS ARKA Y UN IRA
IZQUIERDA

1.- *Tropa* de siete flautas 7 (3/4) en cuatro tamaños, tres grandes (4/4/3T), dos media (4/3T), una media-chica (3T), una chica (3T) (Museo de Oruro, 1976 JPA).

ARRIBA

2.- *Tropa* de *chiriwano de Titicaca* (Bolivia). 7 (3/4T) en tres tamaños, distribuidos en tres grandes (60.4 cm. 4/3/3T), cuatro medias (4/4/3/3T), dos media-chicas (3/4T) y dos chicas (3/4T) (MVB 26.8163, col Elayne Zorn).

ABAJO

3.- *Chirihuanos de Umala* (Cavour 1999: 54).

DERECHA

4.- *chiriguanos de Umala*, (Aroma, La Paz, Bolivia)

En Venezuela los *carrizos* suelen tener una *hembra* y varios *machos*. Los *carrizos* de Ipure (Estado de Sucre) constan de 9 (4/5) tubos, son dos *hembra* y ocho *macho* en conjunto con cuatro, tambor, maracas y *cacho de ganado* o *botuto*. Los de Cumanacoa cuentan con 10 (5/5) tubos y se tocan en tabién en una orquesta mixta con una trompeta *botuto* o *guarura* (caracola) o *cacho de ganado* (cuerno), maracas, un *carángano* o *carango* y una tambora. (Civalliero 2014: 23-32).

Los tukano de Colombia utilizan las *emi pe'dú* y las *kawá pe'dúba*, con una *guía* (más grande) y cuatro a ocho *seguidoras* de 8 tubos (Civalliero 2014: 54-57).

Los amuesha (yánesha)' de Huánuco, Pasco y Junín (Perú) usan la *requërcanets* (*recarcanets*), compuestas por dos pares chicas (un *arequerañ* o líder y un *panmapuer* o "ayudante del *curaca*") que interpretan la melodía principal y tres o más grandes *actañ* ("perseguidor, acosador") que marcan el ritmo enfatizando ciertas notas de la melodía (Civalliero 2014: 102 100).

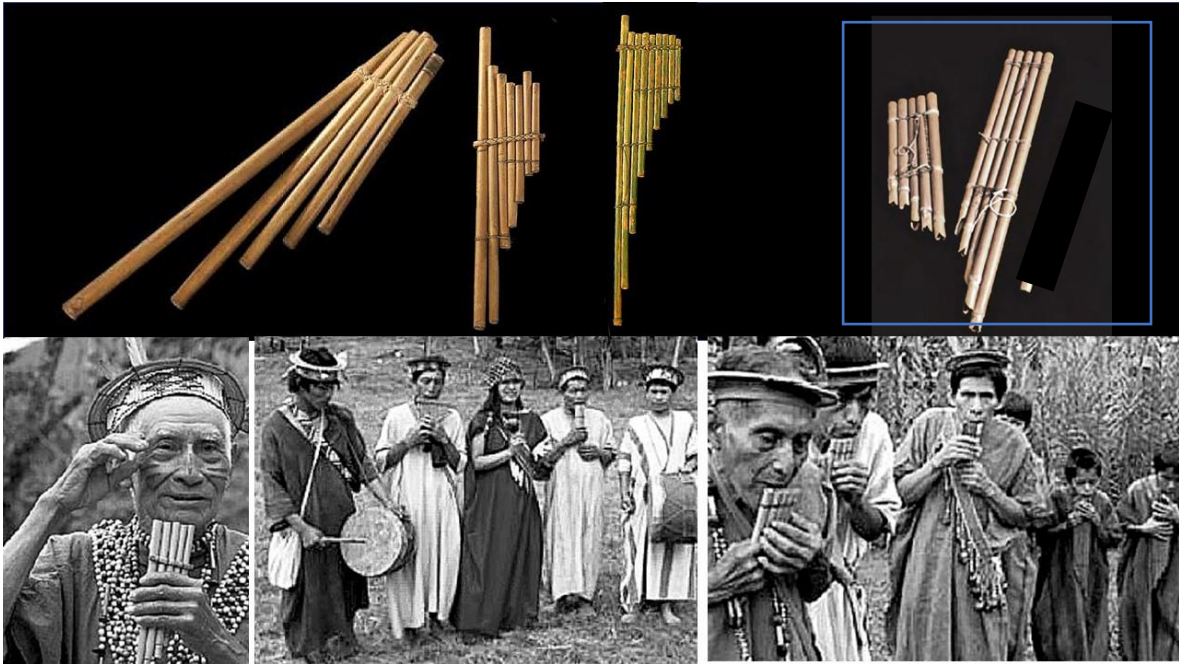


FIG 742 PAREADO ASIMETRICO

ARRIBA

1, 2, 3.- tukano, Colombia, flautas de 5, 7 y 9 tubos (Civalliero 2014: 54).

4 amuesha, Perú, *requërcanets* de 5T, una chica y una grande (Civalliero 2014: 102)

ABAJO

5, 6, 7.- grupos de amuesha tocando *requërcanets* (Civalliero 2014: 105)

EVIDENCIA ARQUEOLOGICA DE PAREADO ASIMETRICO

Es posible que en el pasado haya habido más combinaciones, o que pueden existir hasta hoy y no estar descritas. Hay iconografía prehispánica de Perú que sugiere un uso dual entre un personaje central ('ira') y dos laterales ('arka') (FIG 745). cultura Nazca hubiera utilizado orquestas que trenzaban entre tres o más partes, como se observa en la iconografía de los cuencos presentados en el capítulo de las 'antaras' de hueso, que muestran una flauta de 10 tubos y tres de 9 tubos (FIG 620) o una de 7 tubos y cinco de 6 tubos (FIG 619).

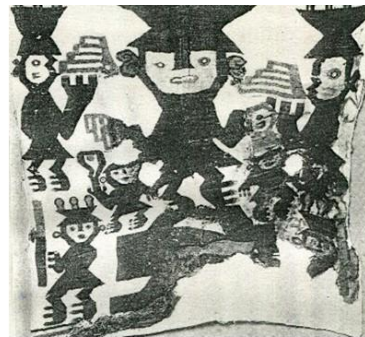


FIG 745 POSIBLE PAREADO ASIMETRICO PREHISPANICO

ARRIBA

1.- posible 'siku' de 7 (4/3) tubos con uno de 4 y dos de 3 tubos. 7.1 alto, lamina de metal repujado con un personaje central grande, con una flauta de 4 tubos en mano derecha, y un kero o trompeta en la mano izq. A ambos lados, dos personajes menores con flautas de 3 tubos. Los instrumentos fueron hechos aparte y adosados a la placa (MCHAP Mayrock 18).

2.- textil Pachacamac que muestra un posible 'siku' de 7 (3/4) tubos, asimétrico (dos de 4 y uno de 3 tubos) (Schmidt 1929: 507).

ABAJO

3.- Botella gollete asa estribo Moche con escena de 'baile de muertos' con un posible 'siku' de 11 (5/6) tubos de ejecución asimétrica (dos de 5 tubos, uno de 6 tubos CON tocado). 20.0 cm. (ML 002869)

4.- Escena Moche con posible 'siku' de 11 (5/6) tubos de ejecución asimétrica (dos de 5 tubos, uno de 6 tubos) (ML2869).

CBC) PARES FLOTANTES

Los ‘pares flotantes’ se refieren a un tocar un par ‘ira’ y ‘arka’ que varían; se cuenta con varios tubos sueltos, y se arma el par de acuerdo a la canción, generando distintas fórmulas en cada ocasión, por ejemplo 7 (4/3), 6 (4/2), 7 (5/2), etc. Lo usan mujeres en Cuña Pirú II, (río Paraná) y en Colonia Gobernador Lanusse, Argentina (INM 1979: 9, 15; 1980: 16, 17). Las mujeres mbyá de la Provincia Misiones (Argentina) usan el *mimby-retá* o *mimbü-eta* (“muchas flautas”), que consiste en 6 tubos que se reparten dependiendo de la melodía, usándolo por entretenimiento (Olsen 2004: 273). Es construido con bambú *takuapí*, y generalmente la segunda flauta construye una melodía ostinato y la primera va trenzando alrededor (INM 1979: 9). Suelen usar 7 tubos de caña *takuapí* (*Merostachys clausenii*), el más largo de hasta 20 cms., que se reparten por lo general (3/4) (Civalliero 2014: 122-123).



FIG 743 PARES FLOTANTES

ARRIBA

1, 2, 3.- tubos sueltos de flautas *mimbü-retá* de los guaraní (Civalliero 2014: 123).

4.- *Mimbü-retá* de los mbyá, Cuña Pirú II, Misiones INM 1980: 16).

ABAJO

5.- Colonia Gobernador Lanusse, Misiones. (INM 1979: 9).

6.- (Civalliero 2014: 123).

CBD) TRENZADO ENTRE TRES

El uso de tres flautas que trenzan entre ellas es usado al norte de Venezuela y quizá al norte de Ecuador. Las *verékushi* de los kari'ña (kali'na, galibi o caribe) de la Mesa de Guanipe (Venezuela), usan una fórmula 14 (5/3/6) tubos, un *mare* (o *verékushi*) *hembra* de 5 tubos que va guiando, un *mare* (o *verékushi*) *prima* de 3 tubos que va entrelazando y un *mare* (o *verékushi*) *macho* de 6 tubos que va haciendo el bajo. Otra fórmula 13 (6/4/3) se conocen como *verekushi apooto* (6T), *verekushi ki'vichoono* (4T) y *verekushi'mie'* (3T). Se tocan de 3 hasta 7 flautas, siempre con la *hembra* que va guiando, la *prima* entrelazando y la *macho* haciendo el bajo (Civalliero 2014: 21-24). Los *carrizos reales* de San José de Guaribe (Mesa de Guanipe, Islas Margarita en Venezuela), ocupan la conformación 12 (5/5/2) tubos (*macho* o *mano menor*, *hembra* o *mano mayor* y *prima* respectivamente) con la *hembra* guiando con la melodía, la *prima* entrelazando y marcando el ritmo, y la *macho* haciendo el bajo y marcando la armonía. Es frecuente que las canciones comiencen en la *hembra* que toca la melodía, a la cual sigue la *prima* y luego el *macho* (Civalliero 2014: 23-31). En ciertos momentos convergen los tres instrumentos, el de la melodía y los que acompañan (Bonilla y Bernal 2019). Tal vez lo usan los Epera (Épera o Epena), al norte de la provincia de Esmeraldas (Ecuador) (Civalliero 2014: 64).

Otra combinación es entre cuatro flautas, con 20 (3/5/6/6) tubos repartidos en dos *hembra* (*prima* o *ki'vichoono* de 3 tubos cortos y *ya'naano* de 5 tubos medianos) que guían y dos *machos* (*wikiiri* de 6 tubos medianos y *apootonooko* de 6 tubos largos) que van entrelazando (Civalliero 2014: 23).

Al parecer esta conformación no siempre es estable. Olsen (2004) presenta un pentagrama con la escala de las tres flautas (*mare prima* 3 tubos, *mare hembra* 4T y *mare macho* 4T) pero describe un par diferente (*mare hembra* 5T, *mare macho* 6T), y agrega que “cuando fueron grabados no soplaron todos los tubos”. Asimismo Civalliero (2014: 62-64) cita las flautas de los waunana (wounmeu o Wounaan) del departamento del Chocó (Colombia) y de la vecina Panamá, con tres tamaños, de mayor a menor, *h'rrdagsîe*, *chi padap* y *tokeemie*, aunque otros autores describen dos tamaños, *tokeemie* (menor, 3T) y *siru waibiará* (mayor, 2T). Asimismo, la tradición de los *carrizos* de Venezuela comprende los *carrizos reales* de San José de Guaribe con pareado entre tres (*macho*, *hembra* y *prima*) mientras los *carrizos* de Cumanacoa y de Ipure son pareado asimétrico entre dos (ya descritos). Es posible que toda esta tradición sea resultado de un proceso de mestizaje con la música eurocéntrica, a juzgar por el uso de armonía que introduce el *macho*, lo que transforma la música en un contrapunto, el cual parece ajeno a las tradiciones vernáculas.

Los amuesha (yánesho o yanesha) de Huánuco, Pasco y Junín (Perú) usan dos pares de *arequercañ* (guías o líder), y *panmapuer* (ayudante) y tres *actañ* (acompañantes) que marcan el ritmo enfatizando ciertas notas (Civalliero 2014: 101).

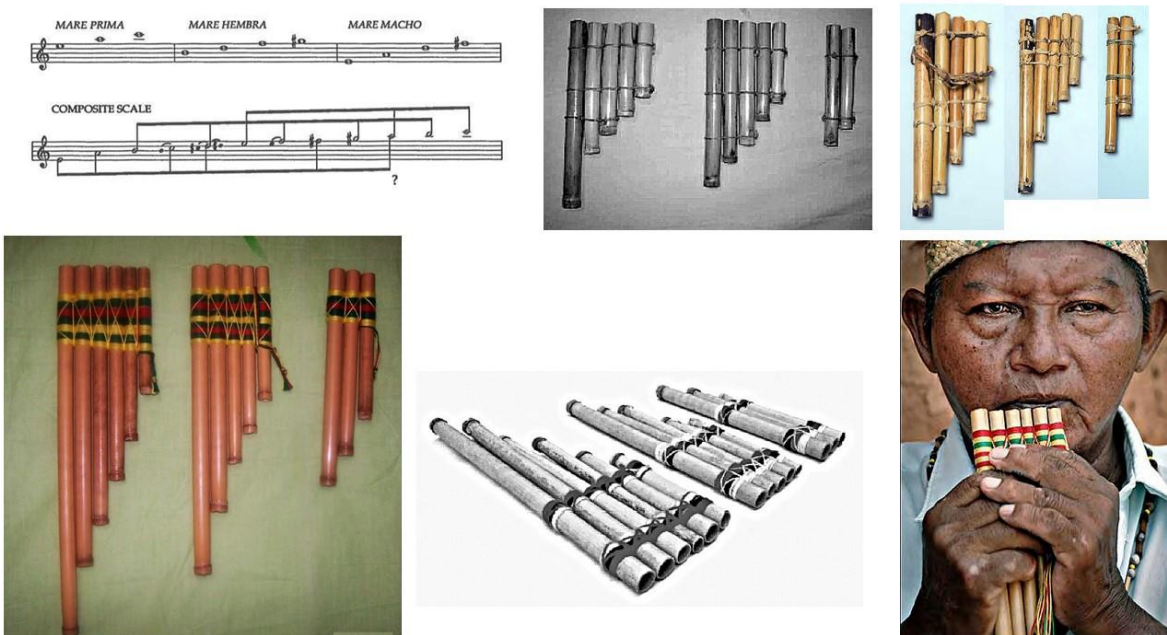


FIG 744 TRENZADO ENTRE TRES

ARRIBA

- 1.- ejemplo de escala con la fórmula 11 (3/4/4) tubos, de las flautas *mare* (Olsen 2004: 281)
- 2.- *carrizos* de Guaribe (Venezuela), 12 (5/5/2) tubos *macho* o *mano menor*, *hembra* o *mano mayor*, y *prima* (Civalliero 2014: 31).
- 3.- *carrizos* de Cumanacoa (Venezuela), 12 (5/5/2), *hembra* (medio par), *hembra* y *prima* (un par), (Civalliero 2014: 25-26).

ABAJO

- 4.- *carrizos kariña* (Venezuela) 14 (6/5/3) tubos, *macho*, *hembra* y *prima* (Instrumundo 2017).
- 5.- *verekushi kariña* (Venezuela) 14 (6/5/3) (Civalliero 2014: 23)
- 6.- *kariña* tocando *verekushi*, Venezuela (Civalliero 2014: 23).

CBE) PAREADO DUPLICADO

El pareado duplicado consiste en un ‘siku’ (‘ira’+’arka’) tocado por un músico (los sujeta en forma de “W”), que para con otro ‘siku’ (‘ira’+’arka’) tocado por otro músico. Ambos músicos alternan trenzando melodías y pueden ser varios pares formando una tropa. Se conocen como *gammu burruí* (*gamu burruy*, *kamu purruí*, *kama purruí*, *madu-kamu* o *kamu-purruí*) en Colombia y Panamá, por los kuna del Darién y el Chocó, los motilones, y en la región de Rio Negro (Izirikovitz 1935: 391; Alvarado y Ureña Ramos 2003: 105; CECC 2003: 185; Olsen 2004: 279; Sinti 2017: 86; Bonilla y Bernal 2019). El nombre vendría de *kammu* (flauta) y *purwi* (pequeño).

Un par es considerado *macho* y el otro *hembra*, y cada par a su vez está formado por una parte *macho* y una *hembra*, de modo que las cuatro partes se nombran como *macho del macho*, *hembra del macho*, *hembra de la hembra*, *macho de la hembra*. Cada conjunto posee una afinación diferente, partiendo de una medida para el primer tubo del macho que es la distancia entre la rodilla y el tobillo, que luego se replica a $2/3$, y ese a su vez a $2/3$ sucesivamente. El tubo largo hembra se parte de la distancia entre el codo y la muñeca, siguiendo el mismo principio. Bonilla (2018) entrega una escala en que cada flauta posee tubos con intervalos de quinta, y tanto el *macho* como la *hembra* combinan su propio *macho* y *hembra* con intervalos de tercera, siendo la combinación de las cuatro flautas una escala continua (con tonos y medios tonos). Las flautas *hembras* poseen uno de los sonidos del *macho* a la octava alta, y los *macho* poseen uno de los sonidos *hembra* a la octava baja. En otra escala, sin embargo, el mismo autor entrega una disposición totalmente diferente, con las cuatro flautas con tubos en tono o medio tono, con varias notas duplicadas, cuyo uso es bastante más complejo y no se explica (Bonilla 2018).

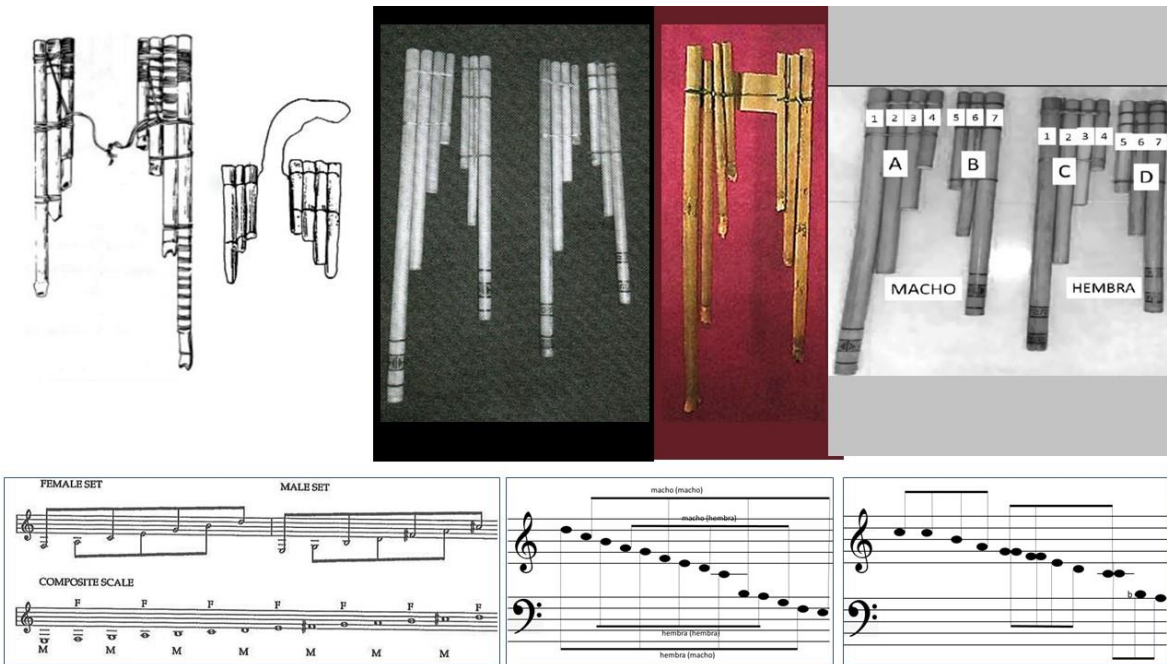


FIG 746 KAMU PURRUY

ARRIBA

- 1.- gamu buburui, (un par) de los Cuna de Colombia y Panama (Bonilla 2018).
- 2.- kamu-purrui, (un par) ligadas por una cuerda que el ejecutante pasa alrededor del cuello (CECC 2003: 188),
- 3.- flauta de pan de los Cuna (Tupac) (los dos pares) (Sanchez 2013: 48).
- 4.- kammu purrui (un par) de los cuna, siglo XX Darién (Colombia). Los tubos tienen diseños pintados de insectos y letras "FC" y "Francisco C". 51,1 cm. (Bermudez 1986: 78).
- 5.- los dos pares (macho y hembra) con sus partes: A macho del macho (4T), B hembra del macho (3T), C Macho del hembra (4T), D hembra del hembra (3T). (Bonilla 2018).

ABAJO

- 6.- kammu purrwi, afinación de los dos pares por separado arriba (female = hembra, male = macho) y la escala conjunta abajo (Olsen 2004: 279).
- 7.- afinación según Sergio Carmona, 1988 (Bonilla 2018).
- 8.- otra afinación (Bonilla 2018).



FIG 747 EJECUCION DE *KAMMU PURRUY*

ARRIBA

1.- indígenas cuna Izikowitz 1935: 397).

2, 3.- (Sanchez 2013 49).

ABAJO

4, 5.- *gamu purruy* Panamá (Lacabanga 2012)

6.- (Bonilla 2018).

7.- conjunto de Julio Bonilla, Bogotá, ejecutando *gamu purruy* (Sanchez 2013: 48).

El uso del kammu purruy es sujetando ambas partes formando una figura de 'W', con los tubos chicos al frente. Tekiner (1977: 42) propone que según como se unan las dos partes de una flauta tipo 'siku' se obtienen cuatro diferentes modelos; el modelo 'siku' propiamente tal, el modelo doble escalera en W, el modelo doble escalera en V y el modelo 'siku individual' unido.

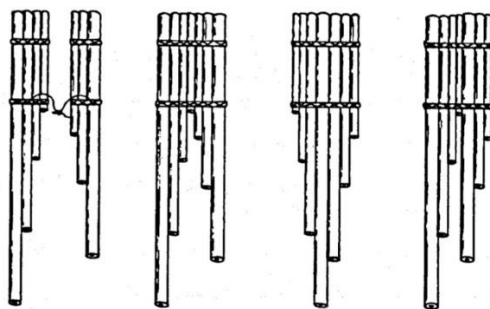


FIG 748 MODOS DE UNIR AMBAS MITADES DEL'SIKU'
Cuatro modelos según como se unan las dos partes de una flauta tipo 'siku' según Tekiner (1977: 42).

De acuerdo con esta hipótesis, que es probable que las flautas de pan de doble escalera (en W o en V) puedan ser consideradas modalidades de 'siku'. Sin embargo, la enorme cantidad de ejemplos iconográficos provenientes de las culturas prehispánicas de Ecuador, que carecen de datos acerca de su diseño sonoro, nos impide saber si corresponden a esa hipótesis o a otra, que desconocemos. Debido al volumen de esa información, prefiero tratarlas en un capítulo aparte.

CBF) ALTERNADO DE TUBOS SUELTOS

El alternado entre varios tubos sueltos, cada uno tocado por un músico (Civalliero 2014: 6 lo denomina *stopped-pipe ensembles*) lo practican los kuna y los embera del Darién y el Chocó (Bonilla y Bernal 2019), los guaraní mbyá (río Paraná), y los chácobo o no'iria de los ríos Ivon y Yata (Beni) y probablemente antes entre los los chané de Santa Cruz (Bolivia) y Salta (Argentina). Los shipibo-conibo del río Ucayali (Loreto, Huánuco, Pasco y Ucayali, Perú) ejecutan varias *páca áti*, de 6 cms. de diámetro y de largos variables entre 50 cms. y un metro de largo. Los Waorani del Napo, Orellana y Pastaza (Ecuador) usan el *uñakare*, de modo similar (Civalliero 2014: 109-122, 130).



FIG 749 ALTERNADO ENTRE TUBOS SUELTOS

1.- Flauta de pan *mimbí retá* de los guaraní (Civalliero 2014: 123).

2, 3.- *uñakare* de los waroani (Civalliero 2014: 118).

Esta práctica la encontramos en otros lugares del mundo como Papúa Nueva Guinea (Zemp 1981: 409-410), entre los bushmen y hotentotes de África (Tekiner 1977: 19), en el *skudutis* en Lituania y el *kuvikly* en Rusia (TGSE 2010; Anna Gruszczyńska-Ziółkowska, comunicación personal). Se trata de un uso muy intuitivo, que solo es posible en comunidades muy cohesionadas, capaces de organizar una melodía entrelazada entre muchos. Si observamos los tubos sueltos, no podemos hablar de ‘flauta de pan’, sino de ‘flauta vertical cerrada sin agujeros’, pero si observamos su uso colectivo, podemos hablar de una ‘flauta de pan colectiva’.

COMENTARIO FINAL

El capítulo de los ‘siku’ es especialmente complejo por la cantidad de variables que no dependen sólo del instrumento sonoro, sino de su uso. Lo que podemos observar hoy en día es lo que ha sobrevivido después de 500 años de deterioro de la ecología sonoro-cultural vernácula del continente. A través de los rastros arqueológicos podemos constatar que en el pasado la riqueza de esa ecología era muchísimo mayor que la que conocemos ahora. Por lo tanto, no sería raro que la frondosidad de las variedades de ‘siku’ fuese mucho mayor en tiempos prehispánicos que la presentada en este capítulo. Pero, tal como hemos insistido en cada caso, la verificación de esas variedades en el registro arqueológico es siempre débil, imprecisa, borrosa. Carlos Mansilla (2018) plantea una hipótesis respecto a la conformación de ‘flautas colectivas’ compleja entre los Nasca. Se trataría del posible uso de muchas flautas que trenzarían sus sonidos, de un modo semejante al *gamma purruí*, pero de muchos modos más libres, quizá con notas repetidas y con más de 4 flautas. Según esta hipótesis, las ‘antaras’ de cerámica descritas como flautas unitarias (capítulo XII) y como ‘antara’ colectiva de cerámica (capítulo XXIII) pueden ser reinterpretadas como una variable de ‘siku’ que trenza melodías entre muchas flautas, cada una de las cuales posee algunas notas faltantes en las otras. La posibilidad de construir melodías colectivas es muchísimo más compleja, pero conociendo el increíble desarrollo alcanzado por los Nasca en el diseño sonoro, así como en otros aspectos (geoglifos, textiles, cerámica), esa complejidad es perfectamente posible. Se trata tan sólo de una hipótesis, que no podremos comprobar, pero me sirve de ejemplo para tener en cuenta nuestra ignorancia respecto a una riqueza cultural que probablemente supera ampliamente nuestras expectativas.